



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO  
MOVIMENTOS SOCIAIS, EDUCAÇÃO POPULAR E ESCOLA

ALESSANDRA OLIVEIRA ARAÚJO

**BIOGRAFICIDADE: A ARTE URBANA NA FORMAÇÃO DE SI E DO ESPAÇO**

FORTALEZA

2017

ALESSANDRA OLIVEIRA ARAÚJO

**BIOGRAFICIDADE: A ARTE URBANA NA FORMAÇÃO DE SI E DO ESPAÇO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Doutorado da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação Brasileira.

Área de concentração : Educação  
Orientadora: Profa Dra Ercília Maria Braga de Olinda

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

A687b Araújo, Alessandra Oliveira.

Biograficidade : a arte urbana na formação de si e do espaço / Alessandra Oliveira  
Araújo. – 2017. 296 f. : il. color.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Ceará, Faculdade de Educação, Programa de  
Pós-Graduação em Educação, Fortaleza, 2017.

Orientação: Prof. Dr. Ercília Maria Braga de Olinda.

1. Cidade. 2. Graffiti. 3. Narrativa. 4. Espaço entre. 5. Biograficidade. I. Título.

CDD 370

---

ALESSANDRA OLIVEIRA ARAÚJO

**BIOGRAFICIDADE: A ARTE URBANA NA FORMAÇÃO DE SI E DO ESPAÇO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira, Doutorado da Universidade Federal do Ceará, como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Educação Brasileira. Área de concentração: Educação. Orientadora: Profa Dra Ercília Maria Braga de Olinda

Aprovada em: \_\_\_/\_\_\_/\_\_\_\_\_.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa Dra Ercília Maria Braga de Olinda (Orientador)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa Dra. Deisimer Gorczewski  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa Dra. Luciane Germano Goldberg  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Profa Dra. Carmen Luisa Chaves Cavalcante  
Universidade de Fortaleza (Unifor)

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Catarina Tereza Farias de Oliveira  
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

*Aos que se deixam afetar.*

## AGRADECIMENTOS

Começo meus agradecimentos pela minha orientadora, Ercília, que me acompanha desde o mestrado e me apresentou a pesquisa (auto)biográfica, tão importante para minha trajetória de pesquisa e de vida. Não foi fácil fazer uma pesquisa de doutorado e continuar numa rotina frenética de trabalho, pensei que não conseguiria várias vezes, mas Ercília foi minha energia, voltava contagiada por sua força, sentia a confiança que tinha em mim e resolvi acreditar que era possível.

Agradeço também aos integrantes do Diafina que estiveram comigo durante todo o processo. As discussões dos textos e o acolhimento que senti ao trocar tantas experiências com Luciane, Neurilane, Gercilene, Ana, Catarina, Aline e Adriane foram fundamentais para esta pesquisa. Compartilhar nossas histórias no CRB foi transformador, sinto que somos íntimas e que sou querida por cada uma.

À Lu reforço o agradecimento por, além de ser uma companheira incrível de grupo, ainda ter aceitado participar da minha banca e contribuir ainda mais com minha tese.

Outro grupo que foi fundamental para a construção desta pesquisa foi o Jucom, nossos debates, aprofundamentos e pesquisa de campo estão entranhadas em cada linha deste texto. Agradeço à Virna, Raul, Fernanda de Façanha, Fernanda Cavalli, Milena, Davi, Jamia, David e todos que participaram de nossos encontros pela abertura, pela confiança, pelas experiências que trocamos e pelas nossas invenções.

Ao Tarcísio faço um agradecimento pelas construções que fizemos no Jucom e por ter construído comigo muitas das reflexões presentes nesta tese, também por ser meu amigo querido, pelos cafés, pelas horas intermináveis em que conversamos sobre tudo e pelos dias de férias em que ficou no meu lugar para que eu pudesse escrever.

Agradeço também aos artistas urbanos que compartilharam suas histórias comigo e que tornaram possível o desenvolvimento desta pesquisa. Ao Leandro, Narcélio, Luz, Tubarão e Rafael agradeço pela confiança, pelas histórias compartilhadas, pelas contribuições que deram ao devolver suas narrativas com acréscimos e sugestões e por me fazerem mudar minha rota para encontrar com seus personagens que trazem um pouco de leveza para essa cidade de concreto.

Às minhas amigas que conheci quando estávamos no movimento estudantil, na graduação, e que se tornaram meu porto seguro. Agradeço à Lívia, Juliana, Lyana, Uyara e Bia por não desistirem de mim mesmo quando não respondo às mensagens, quando não

vou aos nossos encontros. Quando tudo é tormenta, sei que vou achar uma luz ao longe indicando o caminho de casa, vocês são meu farol iluminado sempre.

Aos meus amigos da Unifor Lizie, Cláudio e Jari pela força que me deram na Coordenação do Curso de Publicidade e Propaganda, fundamental principalmente na etapa de escrita da pesquisa. À Raíssa, amiga querida que foi pesquisar além mar, mas continua enviando sua energia boa e fotos de toda intervenção urbana que vê.

À Kalu por ser minha primeira amiga na Unifor, por ter me acolhido em seu grupo de pesquisa, pelas suas contribuições nesta tese e por ser uma pessoa com o coração tão enorme que perdoa tudo, que tem sempre novas chances para nos dar.

À Deisimer por sua contribuição quando estava mais perdida, pelos braços abertos, pelos convites para estreitarmos o diálogo entre o Jucom e o Lamur e pelos encontros que ainda teremos, pelas invenções que ainda faremos juntas.

À Catarina, por ter aceitado o convite para participar da minha banca de doutorado e me ajudar a fechar esse novo círculo.

À minha mãe, Fátima, pelo seu amor e dedicação, por ter me feito crescer achando os meus olhos negros “da cor de jabuticaba” são os mais lindos do mundo e por ter plantado uma jabuticabeira em seu jardim e ter guardado para mim o primeiro fruto.

Ao meu pai, Tarcísio, por sempre dizer sim, por estar sempre disposto, por me responder sempre com um sorriso, por ter me ensinado a enfrentar o mundo e a acreditar que o futuro sempre será melhor.

Aos meus irmãos, Alan e Arlei, meus amores, por terem me ensinado tantas coisas e por me ajudarem a ser uma pessoa melhor.

Aos meus sobrinhos queridos Ercik, Maju, Heitor, César e João Pedro por serem minha alegria, por me fazerem sentir de energia renovada mesmo quando gasto toda que tenho com nossas brincadeiras.

Aos meus cunhados Fábio e João pelo apoio e momentos de descontração. Às minhas cunhadas Cíntia, Marcela e Ládía por sentir que querem meu bem, por torcerem por mim e pelas mulheres fortes, de formas diferentes, que são.

À minha avó Maria e minha prima Rochele pelo carinho de sempre.

À minha tia Angélica por ter me deixado afundar a mão na massa do bolo e lambem os dedos e por me fazer sentir tão amada na infância. Agradeço também à sua família por me sentir sempre tão acolhida em sua casa.

Termino os agradecimentos com pelo Alcides, por quem me apaixonei aos quinze anos e todos os dias construo um amor diferente. Agradeço por me ouvir ler cada trecho da tese, por me trazer água quando estava escrevendo e perdia as horas, por ter cobrado que eu terminasse e por me entender enquanto estive perdida. Agradeço pelos cartuchos de tinta que recarregou, por ter feito silêncio quando precisava, por resolver tudo sozinho enquanto mergulhava no texto, por esperar enquanto termino de escrever e pelas vezes que fez uma lista de músicas, incluiu muito *reggae*, e me levou para esquecer o mundo num banho de mar.



*Nada me despoetizará*

Mário Gomes

## RESUMO

Esta tese tem como objetivo investigar como a arte urbana pode atuar na formação de si e dos espaços. Desenvolvo um estudo com cinco artistas urbanos da cidade de Fortaleza – Narcélio Grud, Emerson Tubarão, Gleison Luz, Leandro Alves e Rafael Limaverde – com o intuito de compreender como a produção de *graffitis* pelas ruas da cidade aparece como elemento biográfico em suas narrativas e como suas produções podem transformar os espaços ao serem incorporadas à paisagem urbana, compondo a ideia de “biograficidade”, desenvolvida nesta tese como uma forma de escrita que deixamos na cidade e que ela incorpora em sua narrativa. Uso os fundamentos e procedimentos da pesquisa (auto)biográfica, a partir de autores como Josso (2004), Delory-Momberger (2012a), Pineau (2006) e Ferrarotti (1988), como base metodológica e epistemológica da tese. Para a construção de dados para a análise, uso a entrevista narrativa a partir das contribuições de Jovchelovitch e Bauer (2005). Dividi o processo de análise das entrevistas em duas etapas, sendo a primeira a metodologia da “nuvem de palavras”, em que desenvolvo uma articulação teórica a partir das categorias emergentes das falas dos sujeitos. Na segunda etapa, uso a “compreensão cênica” de Marinas (2007) para analisar o contexto da entrevista, fazer uma articulação das cenas do cotidiano dos entrevistados e, por último, uma análise das imagens implícitas, esquecidas ou mesmo evitadas. Após a análise individual das entrevistas, faço uma discussão sobre *graffiti* a partir do “espaço entre”, categoria em que desenvolvo com base em autores como Deleuze (2006) e Samain (2012). Ao perceber que o *graffiti* foi um elemento recorrente em todas as falas e que existia uma diferenciação na forma como era visto pelos sujeitos da pesquisa, resolvi analisar como existe uma produção a partir da diferença, uma multiplicidade que não permite uma definição estável do *graffiti* e também uma conversação entre as narrativas, tanto nas suas aproximações quanto nos seus distanciamentos. Para fazer uma discussão sobre “biograficidade”, uso principalmente Jacques (2012), Certeau (1998) e Delory-Momberger (2012a), os autores e o campo possibilitam uma compreensão de que a nossa experiência possui uma forte relação com o espaço, pois mudamos e somos transformados por ele. Além disso, foi possível chegar à compreensão de que existe uma narrativa do espaço em si, visto que as marcas que deixamos no espaço podem ser articuladas e formar uma narrativa urbana.

**Palavras-chave:** Cidade. *Graffiti*. Narrativa. Espaço Entre. Biograficidade.

## ABSTRACT

This thesis aims to investigate how urban art can act in the formation of oneself and of spaces. I develop a study with five urban artists from the city of Fortaleza - Narcélio Grud, Emerson Tubarão, Gleison Luz, Leandro Alves and Rafael Limaverde - in order to understand how the production of graffiti on the streets of the city appears as a biographical element in their narratives and as its productions can transform the spaces to be incorporated into the urban landscape, composing the idea of "biograficidade", developed in this thesis as a form of writing that we leave in the city and that it incorporates in its narrative. I use the foundations and procedures of (biographical) research from authors such as Josso (2004), Delory-Momberger (2012a), Pineau (2006) and Ferrarotti (1988) as the methodological and epistemological basis of the thesis. For the construction of data for the analysis, I use the narrative interview from the contributions of Jovchelovitch and Bauer (2005). I divided the interview analysis process into two stages, the first one being the "cloud of words" methodology, in which I developed a theoretical articulation from the emerging categories of the subjects' speeches. In the second stage, I use Marinas' "scenic comprehension" (2007) to analyze the context of the interview, to articulate the daily scenes of the interviewees and, finally, to analyze the implied, forgotten or even avoided images. After analyzing the interviews individually, I make a discussion about graffiti from the "space between", category in which I develop based on authors such as Deleuze (2006) and Samain (2012). When I realized that graffiti was a recurring element in all the speeches and that there was a differentiation of the way it was seen by the research subjects, I decided to analyze how there is a production from the difference, a multiplicity that does not allow a stable definition of graffiti and also a conversation between the narratives, both in their approaches and in the distance. To make a discussion of "biograficidade", I use mainly Jacques (2012), Certeau (1998) and Delory-Momberger (2012a), the authors and the field provides an understanding that our experience has a strong relation with space, since we are changed and transformed by him. In addition, it was possible to arrive at the understanding that there is a narrative of space itself, since the marks that we left in space can be articulated and form an urban narrative.

**Keywords:** City. Graffiti. Narrative. Space Between. Biograficidade.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Imagem de Mário Gomes criada por Leandro Alves, inspirado no poema do andarilho intitulado <i>Metamorfose</i> .....	17
Figura 2: Sequência de fotos, respectivamente de 2014, 2015 e 2016, de muro da rua Chico Lemos com rua Júlio Lima, Cidade dos Funcionários. ....	42
Figura 3: Muro da rua Júlio Lima, Cidade dos Funcionários, fotografado em agosto de 2016. ....	45
Figura 4: Ação do projeto <i>O Ser Fotográfico</i> , realizada em maio de 2014. ....	48
Figura 5: Intervenções urbanas produzidas entre junho de 2015 e agosto de 2016. ....	51
Figura 6: Nuvem de gafanhotos de escrituras, Leandro Alves.....	52
Figura 7 : <i>O Gordo</i> , figura usada na multi-intervenção do seu projeto de conclusão de curso, no IFCE, e reproduzida para o projeto CarRUAgem Atelier Itinerante, no Minimuseu Firmeza, em junho de 2016. ....	67
Figura 8: Intervenções feitas em lugares históricos e ruínas, na sequência o Farol do Mucuripe, as ruínas de Jaguaribara e um casarão abandonado em Guaiúba.....	71
Figura 9: Nuvem da nau flutuante de loucos, Rafael Limaverde. ....	72
Figura 10: Intervenção intitulada pelo artista de <i>Tropical Hungry</i> em que fez uso de frutas desperdiçadas numa feira de Fortaleza para criar múltiplas tonalidades e desenhar uma boca.....	87
Figura 11: <i>Birutas Marinhas</i> – Esculturas de tecido acionadas pelo vento realizadas dentro do Projeto Para Ver o Mar – Fortaleza/2015.....	91
Figura 12: Nuvem de leveza, Narcélio Gurd.....	92
Figura 13: Painel pintado por Narcélio Grud em 2013 em Briston, no Reino Unido. ....	95
Figura 14: Todos os integrantes (Tubarão, Mils, Ane, Vivi, Edi(MA), e Baga (BA) da VTS Crew na Bahia, em março de 2015.....	109
Figura 15: <i>Graffiti</i> produzido por Tubarão, Mils e WBS, conexão Fortaleza - São Luis, em setembro de 2015, na sequência Tubarão em janeiro de 2016. ....	112
Figura 16: Por trás das nuvens cinzas, Emerson Tubarão. ....	113
Figura 17: Av. Miguel Dias, em Fortaleza, postada pelo autor em julho de 2015. ....	127
Figura 18: Orla de Fortaleza, imagem postada em janeiro de 2016.....	130
Figura 19: Nuvens que correm em paralelo, Gleison Luz.....	131
Figura 20: Bairro Cidade dos Funcionários, imagem postada em janeiro de 2016.....	132

Figura 21: Foto feita em 27 de agosto de 2016, a partir da esquina oposta ao muro da rua Chico Lemos que fotografei entre 2014 e 2016. ....	145
Figura 22: <i>Stencil</i> realizado por Leandro Alves próximo à Catedral de Fortaleza, como parte da exposição <i>Múltiplo Leminski</i> , realizada em outubro de 2015 pela Caixa Cultural Fortaleza. ....	154
Figura 23: Imagem de 1984 da pintura realizada pelo projeto <i>Arte Urbana II</i> na Praça da Imprensa. ....	159
Figura 24: <i>Gaffiti</i> reverso de Alexandre Orion em túnel de São Paulo, realizado em julho de 2006. ....	171
Figura 25: Face de 20 metros de extensão gravada por Alexandre Fardo, Vhils, em Recife, em 2014. ....	172
Figura 26: <i>Graffiti O soprador de sonhos</i> , de Rafael Limaverde, produzido em Novembro de 2016, durante a terceira edição do <i>Festival Concreto</i> . ....	178
Figura 27: Intervenção <i>Dreamless</i> , feita por Narcélio Grud no Centro de Fortaleza em Fevereiro de 2016. ....	180
Figura 28: <i>Frame</i> da filmagem feita por Leandro Alves no Passeio Público. ....	198
Figura 29: <i>Frame</i> da filmagem feita por Rafael Limaverde, na Praça da Imprensa. ....	200
Figura 30: <i>Frame</i> da filmagem feita por Narcélio, na praça do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. ....	202

## SUMÁRIO

<b>1. ENTRADA</b> .....	16
1.1. Encontro .....	16
1.2. Grande ponto .....	21
1.3. Canteiro de obras .....	28
1.4. Mapa noturno .....	37
<b>2. MUROS</b> .....	42
2.1. Leandro - "O cara pipoca a cabeça dele, mas vai sair um bocado de coisa colorida" .....	48
2.1.1. Nuvem de gafanhotos .....	53
2.1.2. Construções e desconstruções de Leandro .....	59
2.2. Rafael – “ Uma das coisas que eu mais escutei na viagem foi que eu era louco” .	67
2.2.1. Nau flutuante de loucos.....	73
2.2.2. Partida e retorno de Rafael .....	79
2.3 Narcélio Grud - “Quando eu vejo algo que está se repetindo muito eu procuro fugir” .....	87
2.3.1. O que há de mais leve .....	93
2.3.2. O visível e o invisível em Narcélio .....	101
2.4. Emerson Tubarão - "o meu trabalho conta um pouco dessas histórias, a minha, mas é uma minha que é parecida com a de muitos" .....	109
2.4.1. Por trás das nuvens cinzas .....	114
2.4.2. Trama .....	120
2.5 Gleison Luz - “você está aqui com o seu canal aberto e aí você vê muita, muita, muita coisa, você vê essas entidades passando”.....	127
2.5.1. "Abre-se o céu onde correm as nuvens" .....	132
2.5.2. Feixes .....	138
<b>3. ESPAÇO ENTRE</b> .....	145
3.1. Antes da entrada.....	154
3.2. Entre o <i>hip hop</i> e o movimento <i>punk</i> , muitas entradas possíveis .....	161
3.3. <i>Pós-graffiti</i> e <i>street art</i> , saídas ou novas entradas?.....	170
3.4. Desdobramentos digitais .....	176
<b>4. BIOGRAFICIDADE</b> .....	184
4.1. O espaço na narrativa .....	195

<b>4.1.1. Passeio Público do Leandro Alves.....</b>	<b>198</b>
<b>4.1.2. Uma árvore gigante pintada no concreto .....</b>	<b>200</b>
<b>4.1.3. Com Narcélio e colchões de vento no Dragão do Mar.....</b>	<b>202</b>
<b>4.2 A narrativa do espaço.....</b>	<b>204</b>
<b>5. DIVISA .....</b>	<b>209</b>
<b>6. REFERÊNCIAS .....</b>	<b>215</b>
<b>7. APÊNDICE – ENTREVISTAS NARRATIVAS .....</b>	<b>223</b>

## 1. ENTRADA

*Fortaleza, por fazer parte  
do maior hospício e teatro  
do espaço celeste,  
por ser meu amor  
e minha terra natal,  
cheio de amores  
derramando balas e flores,  
defender-te-ei com coragem*

Mário Gomes

### 1.1. Encontro

São minhas experiências, "o que me afeta", nas palavras de Larrosa (2002), o estímulo inicial para as reflexões presentes neste texto. Mas esta tese também é feita dos diálogos que tive com os autores que me levaram a percorrer caminhos teóricos novos, dos encontros como os que tive com os artistas urbanos e seus espaços que assumem um lugar de personagem da trama que entrelaça os fios deste texto e do olhar do outro, inclusive o seu, que inicia agora a leitura desta tese e já faço o convite para que percorra esta jornada comigo como quem conhece e inventa uma cidade.

Mas, antes de sairmos, preciso lhe falar sobre os caminhos que percorri e hoje consigo entender que me levaram ao encontro do meu tema de pesquisa. Olhando minha narrativa autobiográfica, após ter participado de um Ciclo Reflexivo Biográfico (CRB)<sup>1</sup>, vejo que minha pesquisa passa pela minha relação com a cidade.

O convite, então, é de entrarmos nesta tese pela minha história com Fortaleza, pois sinto que sou parte do seu concreto e vegetação, dos seus fluxos e dos seus descompassos, mas ela é minha também, meus desejos e minhas resistências são atravessados pela cidade, sinto uma densidade diferente quando atravesso suas divisas e fico instantaneamente feliz ao voltar, assim como estive ao partir. Encontrei em suas ruas, muros, imperfeições, cores e fluxos, o meu projeto de doutorado. Não se trata, entretanto, de uma tese autobiográfica, mas se trata também, como afirma Santos (2001, p.83) ao falar que “todo conhecimento científico é autoconhecimento”. Assim, começo falando de mim, para falar de minha pesquisa.

---

<sup>1</sup> Procedimento desenvolvido com base nos fundamentos da pesquisa (auto)biográfica, abordagem metodológica que fundamenta esta tese e que será explicada adiante. O CRB tem como principal objetivo fazer um trabalho interpretativo sobre nossas "memórias referência" (OLINDA e ARAÚJO, 2016), o que poderá nos ajudar a compreender a ligação entre esses acontecimentos e a criar projetos de futuro.



Escolhi um guia andarilho para abrir cada ponto deste texto com sua poesia trôpega que foi escrita e experienciada nas ruas de Fortaleza. Mário Gomes, poeta cearense, andarilho do Centro de Fortaleza que tinha o banco da Praça do Ferreira como seu local de criação poética, percorre toda a minha produção textual. Um trecho de uma das suas cerca de 300 poesias (GOUVEIA, 2015) feitas de próprio punho abre cada ponto e subponto desta tese. Sua morada eram os seus sapatos, dizia o poeta boêmio, que tinha as ruas como o seu abrigo e a madrugada como o seu tempo. Seus poemas são andarilhos, falam do movimento, mas também de uma cidade que penetrou em sua pele, uma Fortaleza que era ele, mas que ele transformava também (GOMES, 1999).

Resistia em Mário Gomes esta cidade até o seu último dia de vida, que também foi o último dia do ano de 2014. Vivia nele uma Fortaleza livre, desejanse, questionadora e louca. Seu olhar era de quem via uma formiga bebendo uma gota d'água que tinha caído em seu braço ao passar pelo Edifício Jataí, no Centro da cidade. Sua poesia conversa com os prédios, os pombos, os manequins, as estrelas, as lagartas e o universo. É essa poesia andarilha que escolho como guia nesse percurso de olhares atentos que começa pela descoberta da Fortaleza que me atravessa e que transformo ao percorrê-la.

Figura 1: Imagem de Mário Gomes criada por Leandro Alves, inspirado no poema do andarilho intitulado Metamorfose.



Fonte: Disponível em <https://filtrodepapel.tumblr.com/>. Acesso em: 14 de agosto de 2016.

Fortaleza é uma cidade de muros altos e condomínios fechados, onde a periferia é escondida por prédios luxuosos e, talvez exatamente por isso, seja também a cidade onde um muro não permanece em branco por muito tempo. "Se pintar eu pixo!", vi essa frase escrita em um muro em frente ao meu colégio, ainda na adolescência, e me peguei comemorando a ousadia, enquanto ouvia a indignação de alguns dos meus colegas que pensavam no trabalho que o "dono do muro" teria para retirar a inscrição.

O espaço em branco, mudo, agora era um ponto de divergência, de incômodo e gerava discussão. Penso que veio daí o meu desejo de pesquisar os escritos urbanos e seus produtores. Talvez tenha vindo também da minha relação com a rua, de quando fui *skatista* e conheci a cidade por outro ponto de vista, por entre as ruas escondidas e pelos bairros mais distantes. A sensação nova de ser uma transeunte, de andar pelo Centro da cidade de madrugada, de fazer grandes percursos e de ser a única mulher do grupo, trouxe uma Fortaleza nova, totalmente desconhecida e muito mais fascinante para mim.

Nessa época, final dos anos 1990 e início dos anos 2000, passei a acompanhar alguns grupos de pixadores<sup>2</sup>, a conversar e a procurar entender suas questões e seus códigos. Não tinha ainda nenhuma intenção de pesquisa, apenas a curiosidade de uma nova transeunte que gostaria de entender as falas dos muros. Relataram, então, que os muros de pedra eram os permanentes ou eternos porque não eram pintados e contradiziam a lógica do efêmero; as marquises eram como troféus dados aos mais ousados e corajosos; ter o seu nome no maior número de locais, com maior circulação, tornava a pessoa considerada em seu grupo e mesmo nos grupos rivais.

Logo no primeiro ano de faculdade, no curso de Comunicação Social, participei de um projeto chamado Cidade Anônima, coordenado pela professora Beatriz Furtado. Meu trabalho consistia em procurar, juntamente com a equipe do projeto, os narradores anônimos da cidade de Fortaleza. Passei, assim, meses andando e observando pessoas que estavam no contrafluxo, encontrando hortas que cresciam em meio a um anel viário, conhecendo feiras onde se vendia de tudo, provando canjica e mungunzá, entrando em becos e achando mangues que resistiam após as linhas do asfalto. Conheci, nesses caminhos, Pedro, Glória, Rafael, Bigode, Expedito, Wagner, Mocinha, Fabrício, Fátima, Xavier e Raimunda. Cada um era uma cidade, um tempo (FURTADO, 2004).

---

<sup>2</sup> Escolhi usar a grafia com "x" após perceber, durante a pesquisa de campo, que essa era a forma como os praticantes a usavam.

Os textos que lemos durante o projeto também eram novos encontros, de Walter Benjamin a Wim Wenders, o mundo parecia mais complexo e a cidade composta de múltiplas dobras. As relações entre as falas dos sujeitos e a fundamentação teórica que passava a ter acesso possibilitou-me começar a criar um olhar de pesquisadora, fundamental para minha experiência posterior, com o desenvolvimento de projetos sociais por meio da *ONG Catavento Comunicação e Educação*.

Nos seis anos em que passei na *ONG Catavento*, desenvolvi projetos de comunicação em bairros como Castelo Encantado, Serviluz, Praia do Futuro, Passaré, Conjunto Palmeiras e Barroso. Cada bairro era como uma nova cidade, mas também existia uma continuidade; um ou muitos pontos de ligação entre esses locais. Existia até uma linguagem codificada comum, que não era específica de um bairro ou outro, mas que permeava os grupos de jovens com os quais trabalhei, como percebi nas primeiras oficinas que desenvolvi no Castelo Encantado, quando os jovens começaram a usar um "alfabeto de pixação"<sup>3</sup> para fazer uma comunicação só entre eles. Contudo, conseguia ler as letras: eram as mesmas usadas pelos grupos de pixadores com os quais convivi nos meus anos de *skate*. A surpresa, ao notarem que eu entendia o que tinham escrito, criou uma relação de cumplicidade entre nós, fundamental para o processo de aprendizagem que estávamos propondo, que tinha como objetivo o ensino das técnicas de rádio e o uso dos equipamentos para que contassem as suas histórias e discutissem as suas questões de interesse.

Especificamente as oficinas de rádio que desenvolvi com jovens dos bairros Castelo Encanto e Serviluz, que estavam em situação de trabalho infantil, motivaram minha entrada no mestrado. Fiquei intrigada ao ver como, ao falarem sobre suas histórias nos programas de rádio, iam fazendo relações, tecendo tramas e construindo alternativas e projetos de futuro.

Pesquisei no mestrado, orientada pela professora Ercília Olinda, as histórias de vida de jovens que estavam em situação de trabalho infantil (ARAÚJO, 2008). Usei os fundamentos e procedimentos da pesquisa (auto)biográfica por ser uma abordagem que compreende o potencial heurístico e formativo da narrativa e por perceber o pesquisador como um sujeito que se coloca em risco, que é modificado pelas narrativas, sem perder o

---

<sup>3</sup> Os "alfabetos de pixação" eram letras estilizadas que faziam referência a cada letra do alfabeto, esses novos alfabetos circulavam entre os grupos que produziam outros ou variações. Também era comum comunicarem-se com frases ao contrário, daí vem a palavra "xarpi", contrário de "pixar", para designar as assinaturas dos pixadores.

rigor necessário na aplicação das técnicas de pesquisa e na análise dos relatos. Foi no período do mestrado, entre 2006 e 2008, que entrei no *Grupo de Pesquisa Dialogicidade, Formação Humana e Narrativas*, Diafina. As experiências e os estudos propiciados pelo grupo foram fundamentais para que eu pudesse entender a abordagem e experimentar adaptações nas suas técnicas de pesquisa, incluindo música e fotografia como formas de expressão de si.

Percebi a necessidade de adaptação dos procedimentos de pesquisa nos primeiros relatos, quando notei as falas dos jovens permeadas dos seus espaços. A escola do bairro, o ponto de venda de queijo na Praia do Futuro e o ponto de encontro com seus amigos na Beira Mar apareciam como personagens nos relatos. Foi então que resolvi incorporar procedimentos de pesquisa em que fizessem uma relação entre eles, as narrativas e os seus espaços. Sugeri aos narradores que, no momento de socialização das suas vivências, escolhessem os locais mais relevantes de suas falas. Após a orientação, eles fizeram uma outra narrativa, agora nos espaços em que os episódios aconteceram. Para tanto, montamos máquinas fotográficas em caixas de fósforo, com o uso de materiais como fita isolante e rolo de filme fotográfico. A técnica, conhecida como *pinlux*, possibilitou aos jovens uma autoria em todo o processo, desde a montagem da câmera, até o tempo de exposição à luz. O resultado, entretanto, tinha que ser aguardado, gerando uma expectativa nos sujeitos.

A diferença marcante das falas, os contornos, os detalhes e as intensidades que ganharam deixava claro que as narrações eram "relatos de percursos", como afirma Certeau (1998), e mais, que modificavam os espaços, tornando-os "lugares praticados". As fotografias também traziam um elemento narrativo que foi melhor compreendido após a revelação das imagens. Elas contavam histórias, continham um "entre" preenchido pelas narrativas orais. O meu interesse em investigar como os espaços são permeados e alterados por nossas histórias e como nossas histórias também são interpeladas pelos espaços surge, então, a partir da experiência com as narrativas orais e imagéticas que desenvolvi na fase da pesquisa de campo do mestrado.

Em 2010, pouco depois de sair do mestrado, criei um grupo de pesquisa na *Universidade de Fortaleza*, Unifor, onde sou professora dos cursos de Publicidade e Propaganda e Jornalismo. O Jucom, *Jornadas Urbanas e Comunicacionais*, inicialmente estudava os jovens comunicadores da cidade de Fortaleza. Ao fazer um trabalho de mapeamento dos seus grupos, entretanto, percebi que muitos não eram apenas formados por jovens e também que não tinham uma organização fixa, já que muitos atuavam

sozinhos ou em vários grupos. A aproximação com Latour (2012) também nos levou ao questionamento de estudar os grupos a priori, resolvemos seguir sua proposta e rastrear as pistas deixadas pelos jovens e como formavam e diluam os seus agregados sociais.

Decidimos, então, estudar as expressões comunicacionais na cidade e ver quais elementos apareciam na trama de relações. Foi nesse processo de mudança do foco do grupo que resolvi pesquisar, no doutorado, as falas dos sujeitos que usam os muros como campos comunicacionais e como os *graffitis*<sup>4</sup> contam as histórias dos seus produtores e da cidade.

## 1.2. Grande ponto

*Eu, sem ser antropófago  
já saboreei muita gente por aí*

Mário Gomes

Ainda menina, no Jardim das Oliveiras, bairro de Fortaleza onde as árvores ainda moram e as pessoas ocupam as calçadas com suas cadeiras de balanço e conversas intermináveis, existia uma parada de ônibus que chamávamos de Grande Ponto, era o local da partida e chegada dos ônibus das duas únicas linhas que circulavam no bairro. Não era ponto final, era ponto fluxo, feito de movimento, mas também era referência. Lá nos encontrávamos para iniciar a jornada e para lá voltávamos transformados pela experiência do caminho.

Assim é este “Grande Ponto” no texto. Daqui parto com minhas principais categorias teóricas, com a questão central da pesquisa, com os meus objetivos e com os artistas urbanos com os quais resolvi trabalhar nesta tese. Mas aqui também chego, pois não foi possível escrever esse texto antes de passar pelo campo. Até tentei. Escrevi várias páginas, depois refiz. As reflexões e construções teóricas já eram outras, já dialogavam com outros atores e passavam por caminhos diversos.

Chego a este local do texto com minha questão central: Como a arte urbana atua na formação dos sujeitos da pesquisa e na transformação dos seus espaços? Quero

---

<sup>4</sup> Resolvi usar o termo *graffiti* dessa forma após receber as contribuições do Emerson Tubarão para a sua entrevista narrativa. Na transcrição que fiz de sua fala, escrevi o termo em português, o que foi corrigido pelo entrevistado que prefere a grafia em inglês por remeter à origem que defende para a expressão, ligada ao movimento *hip hop*, criado nos Estados Unidos. No ponto "Espaço Entre" aprofundo a questão da origem do termo a das diversas formas com as quais o *graffiti* aparece nas falas dos sujeitos e nas reflexões de estudiosos da área.

compreender, por meio de suas narrativas de vida, como a produção de *graffitis* pelas ruas da cidade aparece como elemento biográfico em suas trajetórias, como pode ter contribuído para criarem uma outra relação com a cidade e como suas produções podem transformar os espaços ao serem incorporadas à paisagem urbana. Para isso, analiso as histórias de vida<sup>5</sup> de cinco artistas urbanos que desenvolvem suas produções nas ruas de Fortaleza.

O encontro com os sujeitos deu-se a partir de uma metodologia de escolha rizomática, que criei com base nas reflexões de Deleuze e Guattari (2011) que levaram para o campo da filosofia o termo biológico "rizoma". Para os autores, um rizoma tem múltiplas entradas, "qualquer ponto pode ser conectado a qualquer outro ponto" (p.22) e possui linhas a partir das quais é territorializado, organizado, mas também possui "linhas de desterritorialização pelas quais ele foge sem parar" (p.25). Deleuze e Guattari (2011) falam ainda que o rizoma pode ser rompido e retornar em outro filamento e que não existe um modelo estrutural definido a priori a partir do qual o rizoma possa se encaixar, já que ele é feito no caminho.

Assim, a metodologia deu-se da seguinte forma: escolhi uma entrada e a partir dela fui seguindo as conexões e rupturas entre os artistas, suas falas, suas produções e seus encontros. Mas, como o rizoma não possui uma estrutura definida, precisei escolher algumas referências a partir das quais poderia me guiar na construção deste mapa de relações que me levaria aos sujeitos da pesquisa. Defini, então, que não seria um grupo grande, dada a necessidade de produzir narrativas em profundidade e o seu consequente esforço de interpretação. Defini também que todos deveriam usar prioritariamente a técnica do *graffiti* e que deveriam estar entre os artistas que iniciaram suas produções antes de 2010<sup>6</sup>.

Os pontos de referência, entretanto, não tinham o objetivo de homogeneizar o corpo da pesquisa. Queria encontrar as diferenças, observar as tramas e as desconexões, não os

---

<sup>5</sup> Conforme Olinda, em nota de aula da disciplina *Estudos Orientados*, do Programa de Pós-Graduação em Educação da UFC, o termo "história de vida" é entendido aqui como "arte formadora de existência" (PINEAU, 2006), a exigir um trabalho conjunto de interpretação em que o narrador, exercitando a dimensão de criação de si e de performatividade própria da narrativa, oferece ao pesquisador um *corpus* a ser (re)interpretado. Assim, a "história de vida" não preexiste à narrativa, ela exige reflexividade crítica e elaboração teórica.

<sup>6</sup> Discuto no ponto 2, que intitulei de "Muros", como, principalmente a partir dos anos 2010, o *graffiti* ganha visibilidade em Fortaleza e como transitou de uma percepção da prática como vandalismo para arte urbana. Escolho, então, esse marcador temporal pelo meu interesse em perceber as tramas do *graffiti* anteriores ao período em que ganha visibilidade.

definindo como um grupo a priori, mas como sujeitos que convivem no mesmo espaço, durante um período anterior ao de reconhecimento social do *graffiti* enquanto expressão artística, que constroem suas trajetórias de vida de maneiras diversas e que podem trazer uma polifonia para a história da cidade.

Contudo, as entradas eram múltiplas, poderia começar com o grafiteiro mais antigo, entretanto, assim como não identificamos o início do rizoma, também não foi possível identificar o primeiro grafiteiro de Fortaleza. Este era um ponto de dúvida e divergência entre eles mesmos. Poderia, então, começar pelo artista com maior número de pontos de conexão, ou seja, o que possuía maior visibilidade no cenário local, mas, assim como explica Deleuze e Guattari (2011, p.23) ao falar que "não existe uma língua mãe, mas tomada de poder por uma língua dominante dentro de uma multiplicidade política", a escolha de um artista "central" seria deixar de lado a complexidade da trama que envolve a arte urbana em Fortaleza.

Foi então que, ainda em 2013, logo que entrei no doutorado, resolvi procurar<sup>7</sup> os artistas urbanos da cidade que trabalhavam com a técnica do *graffiti* a fim de conhecer as possíveis entradas que teria nesse rizoma que tinha o objetivo de percorrer e inventar. Foi quando recebi um convite para uma exposição de um grafiteiro chamado Emerson Tubarão. O peculiar era que seu nome não constava entre os meus possíveis contatos e no convite li que se tratava de um dos primeiros grafiteiros da cidade. A divergência, o ponto que aparentemente estava fora das conexões desse rizoma, foi a entrada que escolhi.

Para Latour (2012), é a partir das controvérsias que devemos começar a rastrear os grupos. Segundo o autor, enquanto olharmos para um agregado social como uma unidade não perceberemos sua heterogeneidade e suas divergências. A organização e a estabilidade de um grupo podem ser só aparentes e é no momento em que ele diverge que podemos puxar a linha solta e entender as tramas que envolvem as relações entre os sujeitos, os seus espaços, suas produções, enfim, todos os elementos que agem nessa rede complexa de conexões e desconexões.

Para Deleuze e Guattari (2011), essa divergência poderia gerar uma linha de desterritorialização, criando uma ruptura no rizoma. Entretanto, os autores falam que essa ruptura pode levar a uma reestruturação e "corre sempre o risco de reencontrar nela organizações que reestratificam o conjunto" (p.26), ou seja, mesmo formando um novo

---

<sup>7</sup> A procura foi exploratória, com o intuito de compreender o cenário do *graffiti* na cidade. Usei ferramentas de busca na *internet*, minha rede de contatos pessoais e entrei em páginas e *sites* sobre arte urbana e *graffiti*.

filamento a partir do qual veremos uma estratificação do rizoma, estas linhas estão em constante relação e podem cruzar umas com as outras mais a frente.

Fui, assim, à exposição "As cores da rua" no dia 03 de outubro de 2013 e conheci Emerson Tubarão, integrante do VT Crew<sup>8</sup>. Conversamos rapidamente, trocamos contato, o convidei a participar da pesquisa e ele aceitou. A partir de então, comecei a participar dos eventos que envolviam *graffiti* na cidade e notava a ausência do primeiro sujeito escolhido. Em 06 de julho de 2014, durante a I Semana de Arte Urbana, evento realizado pela Escola Porto Iracema das Artes, Emerson Tubarão participou de um debate com o artista urbano cearense Narcélio Grud. Durante as falas, notei que eles faziam uma distinção entre "*graffiti hip hop*" e "arte de rua", foi quando comecei a entender o distanciamento do Tubarão, identificado pelo "*graffiti hip hop*", dos demais artistas urbanos da cidade que participavam dos eventos<sup>9</sup> em que eu tinha comparecido no período.

Assim como sugere Latour (2012, p.62), resolvi não definir os sujeitos da pesquisa por suas similaridades, mas pesquisar "as diferenças palpáveis e, às vezes, estranhamente pequenas", percebi que a ponta solta poderia levar a caminhos diversos e possibilitar uma ampliação da complexidade do estudo. Dessa forma, escolhi o segundo entrevistado, Narcélio Grud, pela divergência e possibilidade de estudar outra ramificação do rizoma. Senti também a necessidade de entender a diferenciação da qual falavam e questionar se realmente se tratavam de polos, extremidades, ou se possuíam conexões.

Seguindo os rastros do meu segundo entrevistado, passei a acompanhar suas produções, visitei seu atelier pela primeira vez logo depois de o escolher como entrevistado. Na ocasião, fui com a turma da disciplina de *Antropologia Visual*, em que eu estava cursando no doutorado. Narcélio nos contou como o *graffiti* surgiu em Fortaleza e relatou que esteve entre os primeiros grafiteiros da cidade. A narrativa já teceu algumas linhas de conexão com as falas que registrei do Tubarão em nossa primeira conversa, em 2013. Resolvi também acompanhar sua atuação como produtor cultural e idealizador do *Festival Concreto*, que teve sua primeira versão em 2013 e tornou-se um evento de referência ao se falar em arte urbana em Fortaleza.

---

<sup>8</sup> *Crew* é uma expressão amplamente utilizada pelo movimento *hip hop* e significa a formação de um grupo, de três ou mais pessoas, com o objetivo de desenvolver ações conjuntas. No caso citado neste texto, *graffitis* coletivos e produção de murais.

<sup>9</sup> Entre estes eventos, cito o *Festival Concreto* e debates no Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFC.



Como o rizoma não segue linhas retas, a escolha dos sujeitos também não tem uma cronologia marcada por encontros presenciais. Assim, mesmo tendo ido ao *Concreto* em 2013 resolvi voltar ao festival por meio da *internet*<sup>10</sup> e encontrei Rafael Limaverde. Seu *graffiti* feito no Farol do Mucuripe, construção histórica da cidade, gerou um forte debate nas redes sociais. A discussão girava em torno da ideia de preservação do patrimônio público, por um lado, e de como a arte urbana poderia trazer luz para um local invisibilizado, por outro. A possibilidade de ampliar a discussão da cidade para o campo da *internet*, perceber como o espaço virtual atua no presencial e vice-versa despertou meu interesse, o que me levou a escolha do terceiro entrevistado.

Aqui é importante refletir que Rafael Limaverde aparece como ramificação da escolha de Narcélio Grud, já que além de ter participado do *Festival Concreto*, também foi indicado por Grud em nossas primeiras conversas. Entretanto, leva a pesquisa a uma camada que, apesar de não ser física, interfere diretamente na produção da arte urbana em Fortaleza. Se não, como veríamos a obra de Rafael? Apesar de estar em um local alto, que permite grande visibilidade, o Farol está com a luz apagada para muitos moradores da cidade que, quando passam pelo local, não enxergam a construção, nem as pessoas que vivem em seu entorno. O debate na *internet* jogou luz para a situação do local, mesmo que momentaneamente, e possibilitou uma reflexão fundamental para essa pesquisa de como o desdobramento virtual pode interferir na cidade material.

Fiquei, assim, mais atenta às transformações da arte urbana em tempo de visibilidade virtual. Notei que a escolha de locais de grande circulação, de muros de pedra para conferir maior permanência da intervenção e a necessidade de espalhar a intervenção no maior número de locais possíveis, características que tinha visto nas pixações e que encontrava similaridade no *graffiti*, vinham passando por um processo de transição. Comecei a acompanhar, pela *internet*, experiências em locais em demolição, em espaços internos de construções abandonadas e pequenas produções em locais de pouca visibilidade.

A fotografia aparece aqui como o suporte da permanência, como a iluminação dos pormenores, como falava Benjamin (2012a). Interessava-me perceber a efemeridade da produção que seria demolida *versus* sua continuidade virtual por meio do registro fotográfico, o detalhe que passaria despercebido *versus* o foco dado pela lente fotográfica.

---

<sup>10</sup> Disponível em acesso em <https://www.facebook.com/festivalconcreto/>. Acesso em 15 de agosto de 2016.

Nesse percurso imaterial, encontrei Leandro Alves, idealizador do projeto *Filtro de Papel*. Já tinha visto Leandro nos eventos em que tinha participado, mas ele não tinha aparecido como sugestão na fala dos outros artistas escolhidos. Algumas de suas produções, entretanto, chamaram minha atenção exatamente por serem feitas em pequenas dimensões e em espaços em demolição. Passei a ter um forte interesse em estudar como não só o *graffiti* aparece como elemento biográfico nas falas do Leandro, mas também a fotografia, já que ela não é representação de uma realidade, como discute Deleuze (2013), mas uma construção de algo novo. O foco, o enquadramento, o local de pouca visibilidade e o compartilhamento da imagem nas redes sociais são elementos criados por Leandro por meio da fotografia que também interferem na forma como ele ocupa os espaços com suas intervenções.

Convidei Leandro para participar da pesquisa após um debate no Programa de Pós-Graduação em Sociologia, em 2014, ele aceitou o convite, mas não antes que eu explicasse o projeto, conversasse sobre os objetivos e descrevesse as etapas. Cuidado, inclusive, que tive com todos os entrevistados, mesmo que não solicitassem. Era fundamental para a pesquisa que eles conhecessem as etapas e tivessem abertos para uma construção conjunta, escolhendo os locais das entrevistas e narrando suas experiências, desenvolvendo um trabalho autobiográfico que necessita de compromisso e abertura por parte dos artistas urbanos pesquisados.

O último artista urbano selecionado não foi, de início, uma escolha minha, foi dele, foi da cidade, mais precisamente da Cidade dos Funcionários. O bairro fica no meu entorno, é minha rota constante e em seus muros, mesmo antes de entrar no doutorado, via sempre desenhos com traços semelhantes e com a palavra "Luz". Não sabia se era uma assinatura, um desejo, ou uma mensagem, mas encontrava "Luz" por onde quer que eu fosse. Sentia a Av. Oliveira Paiva coberta pelos desenhos, ora marrons, ora multicoloridos e imaginava a pessoa que os produzia. Assim, Luz, o artista urbano Gleison Araújo, entrou na pesquisa antes dela começar. O conheci, entretanto, na *I Semana de Arte Urbana*, evento que citei anteriormente, quando conversamos sobre o tema da minha pesquisa e ele demonstrou interesse em participar.

A definição dos entrevistados passa, assim, pelo que me afeta, como explica Larrosa (2004) ao definir o sujeito da experiência como o que se deixa tocar e assume o risco de ser transformado pelo processo. Assumo uma postura de pesquisadora que aceita esse risco e que não sabe fazer pesquisa sem passar pelo afeto, pois, assim como

Lazzarotto e Carvalho (2015, p.26), entendo que "é precisamente na experiência desse percurso do afetar que a pesquisa acontece".

A escolha dos sujeitos, dos autores, do campo e as reflexões decorrentes passam por uma leitura pessoal, mas também trazem uma polifonia, pois ser afetado é permitir a entrada do outro, é compreender que a pesquisa está atravessada pela cidade, pelos sujeitos, pelos muros e pelos sons que penetram as linhas e entrelinhas deste texto.

Esta pesquisa foi construída no campo, a escrita foi afetada sem parar pelos caminhos, pelas pessoas, pelas imagens, pelas narrativas e por minha própria escrita, que gerava um trabalho reflexivo que voltava problematizado para o campo. Era o contato com os sujeitos que mostrava as necessidades de aprofundamento teórico e os diálogos com os autores também abriam novos caminhos que poderíamos percorrer. Foi a partir da percepção de que os artistas urbanos não formavam um grupo estável e que existem tensões internas, muitas vezes imperceptíveis para quem observa de fora, que senti a necessidade de estudar Latour (2012); foi percebendo a heterogeneidade dos sujeitos e a multiplicidade de conexões entre falas, lugares e desejos que resolvi estudar Deleuze (2013), Guattari (2012) e Deleuze e Guattari (2011); a forma como a arte aparecia como criadora deles mesmos e de suas vidas levaram-me a estudar Varela (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2012) e relacioná-lo com Delory-Momberger (2008); a importância do espaço em suas narrativas proporcionou-me um debate com Certeau (1998); a compreensão dos *graffitis* como narrativas urbanas visuais gerou uma demanda pelo estudo da imagem a partir de autores como Didi-Huberman (2014) e Samain (2012); cada fala dos sujeitos da pesquisa levava a uma demanda de aprofundamento teórico que resultou em quatro categorias principais de análise - cidade, *graffiti*, narrativa, "espaço entre" e "biograficidade", sendo as duas últimas novas categorias teóricas que desenvolvo na tese.

As reflexões também levaram a uma demanda de construir uma tese em que a forma tivesse uma relação com o conteúdo. A partir dessa necessidade, adaptei os procedimentos de investigação, a metodologia de análise das entrevistas e a própria organização deste texto, como explico a seguir.

### 1.3. Canteiro de obras

*Se fores andando,  
ora pensando  
que estás voando,  
não penses que doido esteja.  
Porque voar é pensar  
e pensar é voar.  
Não posso demorar.  
Pois, vou voar.*

Mário Gomes

Provisório, mutável e arriscado, mas que comporta uma organização necessária para a construção da tese, meu “canteiro de obras” é composto pela abordagem metodológica da pesquisa (auto)biográfica. A partir dela, consigo planejar os passos para a construção deste texto, mas o terreno é movediço, as condições do tempo são imprevisíveis e, diferente da construção de uma edificação, um viaduto ou via diretora, não poderia definir quais contornos a pesquisa iria tomar antes de iniciar a construção.

Se tivesse escolhido uma “estrutura de aço e concreto”, como os das metodologias tradicionais, em que a pesquisa precisa ser encaixada numa forma pré-definida, certamente teria sido uma obra abandonada na tentativa de construir um alicerce. Precisava de uma matéria que pudesse ser transformada, que entendesse as demandas do campo e permitisse a adequação de sua forma, não uma matéria totalmente fluída, mas uma com consistência que entra em diálogo comigo, com os sujeitos da pesquisa e com o campo.

Assim é a abordagem da pesquisa (auto)biográfica que, como explica Ferrarotti (1988), responde a uma demanda metodológica de percepção da subjetividade como conhecimento científico. Segundo o autor, métodos quantitativos e qualitativos que usavam as narrativas como fontes de informação que precisariam ser comprovadas por outros meios, servindo apenas como complemento ou ilustração, não davam conta das complexidades existentes na sociedade. Era necessário, assim, pensar numa abordagem que olhasse as singularidades e não só os aspectos comuns, já que, para o autor, cada singularidade está ligada a uma trama que é plural. A história de cada sujeito seria também uma versão da história do grupo e dos outros elementos que compõem a rede complexa na qual estamos inseridos e com a qual nos construímos e construímos o mundo.

Nessa perspectiva, cada história possui um valor científico por conter a história de todo o grupo e, ao mesmo tempo, a história de cada um possui uma singularidade que não pode ser substituída, ou seja, uma única narrativa é, ao mesmo tempo, plural e singular.

Essa compreensão leva à pesquisa (auto)biográfica a não ficar focada nos aspectos comuns entre as narrativas, mas também em suas diferenças.

Pineau (2006) data nos anos de 1980 o “período de eclosão” da pesquisa (auto)biográfica, quando os primeiros textos sobre a abordagem foram publicados. Depois, discorre sobre o “período de fundação”, nos anos 1990, quando foi criada a primeira associação internacional<sup>11</sup> de estudo das histórias de vida. É importante destacar que existia uma predominância dos relatos orais e escritos nesse período. Por último, cita o período de “desenvolvimento diferenciador”, iniciado nos 2000, quando vemos um número crescente de trabalhos que usavam novos suportes como o desenho, por exemplo.

Apesar de relativamente recente, a abordagem já encontra forte ressonância nos estudos de educação, pois se trata de uma pesquisa/formação, podendo envolver diferentes espaços educativos escolares e não escolares, assim como uma diversidade de sujeitos de diferentes faixas etárias e condições socioculturais. O aspecto formador aparece tanto nos sujeitos da pesquisa, que passam por um processo de formação de si durante o desenvolvimento dos procedimentos metodológicos que visam, sobretudo, a construção das histórias de vida, quanto nos pesquisadores, que também passam por um processo de formação de si ao serem os interlocutores das histórias dos sujeitos.

Para a abordagem, o pesquisador precisa colocar-se em risco, deixar-se afetar e compreender que o processo será formador para ele também. Isto, entretanto, não quer dizer falta de rigor metodológico, ao contrário, requer um aprofundamento nos procedimentos de investigação, uma compreensão detalhada do seu papel enquanto interlocutor e uma flexibilidade para adequar os procedimentos de investigação às demandas que surgem ao longo da pesquisa.

A flexibilidade, inclusive, é um elemento importante da pesquisa (auto)biográfica que também não trabalha com hipóteses prévias e não possui uma estrutura predefinida a qual devemos nos adequar, pois acredita que o olhar precisa estar aberto para as múltiplas possibilidades de construção ao longo do caminho, e não para as comprovações. Uma pesquisa que se faz ao caminhar, uma construção que dialoga com os elementos envolvidos no processo, um canteiro de obras que vai conferindo forma à tese e que vai ganhando

---

<sup>11</sup> Trata-se da Association Internationale des Histoires de Vie en Formation - ASIHVIF, cuja Carta de princípios, oferece parâmetros éticos para as práticas de pesquisa, formação e intervenção dos membros associados e está disponível em: <http://www.asihvif.com/>. Acesso em 15 de setembro de 2017.

novas formas pela relação com o percurso, num processo de “enação”, de coengendramento nas palavras de Kastrup (2015a).

Nesse processo de construção metodológica, a pesquisa (auto)biográfica entra em diálogo com outras abordagens como a da "enação", desenvolvida por Francisco Varela (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2012). A abordagem da "enação", assim como a da pesquisa (auto)biográfica, fala que inventamos a nós mesmos e o mundo por meio da nossa compreensão de nossas experiências. Nas palavras de Varela, Thompson e Rosch (2012, p.32),

Propomos o termo enação para salientar a convicção crescente de que a cognição não é a representação de um mundo preestabelecido elaborada por uma mente predefinida mas é antes a actuação de um mundo e de uma mente com base numa história da variedade das acções que um ser executa no mundo.

Nesse sentido, a abordagem da "enação" traz contribuições importantes que incorporei à minha pesquisa, principalmente ao possibilitar uma discussão acerca de como a compreensão de si interfere no espaço, na cidade. Também reforça a discussão da metodologia como um canteiro de obras que muda pela sua relação com o espaço e as pessoas, mas também gera transformações.

Para a pesquisa (auto)biográfica, a narrativa é fundamental para o processo de compreensão e invenção de si e do mundo, pois ela foca o olhar para as tramas que envolvem os sujeitos e para a rede complexa e cambiante que o faz mudar sem cessar. Sempre que um sujeito conta sua história a faz de uma forma nova. O passado recomposto não é a representação de algo que lhe aconteceu, é a construção de um passado, sempre em movimento, interpelado por toda uma série de acontecimentos, pessoas, objetos, sonhos, desejos que compõem sua fala. A narrativa atualiza essa rede, a materializa, mas, como nos fala Deleuze (1996), o atual é permeado por virtuais que o transforma em potência novamente, pedindo uma nova atualização.

Ou seja, ao fazermos a narrativa de nossas vidas damos um corpo a ela, ligamos pontas soltas, criamos sentidos. Entretanto, a narrativa pronta nunca é um ponto final, é movediça, pois está permeada por potências, por outros acontecimentos, desejos e contextos, que pedem uma nova narrativa, pedem uma atualização. A necessidade de atualização é também uma demanda contínua de criação de si, uma necessidade de sermos os autores de nossas histórias e de contarmos as histórias dos nossos grupos e dos nossos

lugares. Interessa-me, particularmente, como as narrativas são impregnadas pelo espaço, como mudam ao mudar de lugar e como mudam o lugar ao serem narradas.

“Os lugares têm memórias. Eles se lembram de tudo. Está gravado na pedra. É mais profundo do que as mais profundas águas” (2013, p.58), diz o cineasta Wim Wenders. Se eles têm memória, eles também narram suas histórias por meio das camadas de tinta de um muro, por meio de suas imperfeições impregnadas de tempo, pela sua pulsão destrutiva, pelas vidas que crescem em meio às rachaduras.

Para Delory-Momberger (2012a, p.66), "o espaço é constitutivo de nossa experiência pelo fato de que nós mesmos somos *espaço*: nosso ser corporal pertence à extensão e à materialidade do espaço; somos, portanto, *espaço no espaço*", ou seja, estudar as histórias de vida é estudar as histórias dos seus espaços também.

A partir da compreensão trabalhada aqui de que a pesquisa é construída ao caminhar, usei como primeiro procedimento de investigação um diário de itinerâncias em que narro os sentimentos que emergiram, as questões que observei, as conversas que tive com os sujeitos da pesquisa e as formas e sons que passei a observar quando iniciei a pesquisa. O diário foi iniciado em 2013, quando conversei com os primeiros artistas urbanos e foi permeado por estes encontros, pelos eventos sobre arte urbana em que participei, pelas gravações de debates com artistas e pesquisadores da área, por minhas impressões ao acompanhar as produções que aconteceram durante as três edições do *Festival Concreto*, realizadas em 2013, 2015 e em 2016, e, sobretudo, pelas entrevistas que fiz em 2015 e 2016 e pelas conversas que tive com alguns dos sujeitos da pesquisa em seus locais de afeto.

O diário de itinerância é o termo proposto por Barbier (2002) para designar uma técnica que está organizada em três etapas: o diário de rascunho, quando escrevo o que penso ou sinto sem compromisso; o diário elaborado, quando escrevo com uma intenção de socializar o que foi escrito e já é possível fazer uma relação entre o rascunho e outras reflexões, nesta etapa “eu me obrigo a apresentar-lhe um texto trabalhado, respeitando assim sua qualidade de leitor” (BARBIER, 2002, p.139); e o diário comentado, sendo essa uma etapa de socialização e avaliação.

A escolha do uso do diário de itinerâncias deu-se por Barbier (2002) usar a palavra "itinerância" para designar um conjunto de percursos, inclusive contraditórios, pelos quais passamos durante uma pesquisa. Ao olhar para minhas anotações, que possuem um caráter autobiográfico, posso entender os caminhos que tomei, os atalhos que não percorri, os

becos sem saída, as rotas de fuga, os acompanhantes que me fizeram rasgar as primeiras linhas e recomeçar a jornada com outras referências teóricas e o quanto fui transformada pelo caminho.

A primeira versão do diário é uma escrita descontínua, composta de anotações sobre sensações que tive durante o processo, sobre os locais, sobre os entrevistados e referências que lembrei quando estava em campo. Usei o diário mais intensamente durante as entrevistas e os eventos sobre arte urbana dos quais participei, mas os três blocos de anotações que usei foram meus companheiros constantes. Fiz a sistematização do meu diário de rascunho para que se tornasse um texto publicável usando as referências que anotei e relacionando com os sentimentos e observações que fiz. Nesse processo, consegui perceber que uma anotação feita no começo da pesquisa, por exemplo, tinha conexão com pontos que eu só fui perceber nas análises das entrevistas. As reflexões foram usadas em todo o processo de análise em que fazia uma relação entre minhas impressões, as falas dos sujeitos e os autores estudados.

No trabalho de campo, fiz uma adaptação do procedimento de pesquisa da entrevista narrativa. Esta consiste em fazer perguntas abertas, iniciando com uma central, ampla, com o objetivo de que o entrevistado possa desenvolver o seu pensamento, construindo uma narrativa. “Ela é considerada uma forma de entrevista não estruturada, de profundidade, com características específicas” (JOVCHELOVITCH e BAUER, 2005, p.95), ou seja, não segue o esquema perguntas-respostas.

Segundo Jovchelovitch e Bauer (2005), a entrevista narrativa possui uma fase de “preparação da entrevista” que consiste em uma pesquisa inicial sobre o tema e os sujeitos para criar uma lista de perguntas abertas que refletem o interesse do pesquisador. Essas perguntas devem deixar espaço para questões que irão surgir de acordo com a fala dos sujeitos.

O segundo momento é o de “iniciação”, de explicação de como irá funcionar a técnica para o entrevistado e também quando passamos um tópico inicial que é do interesse do entrevistador, mas precisa fazer parte da experiência do entrevistado. Nesse momento, expliquei aos entrevistados que podiam responder a pergunta no tempo deles, expliquei que o procedimento tinha uma intenção biográfica e perguntei novamente se gostariam de participar. Iniciei todas as entrevistas perguntando como a arte urbana entrou em suas vidas, sendo esta a “pergunta gatilho”.



O terceiro momento é o da “narração central”, quando o narrador começa a responder a “pergunta gatilho” e sua fala não deve ser interrompida. Após a narração, iniciamos a quarta fase que é a das perguntas abertas e que devem aprofundar o que foi dito, mas não devemos julgar o entrevistado perguntando, por exemplo, o porquê de ele ter feito determinada ação. Aqui fiz perguntas que Jovchelovitch e Bauer (2005) chama de “imanescentes” e “exmanentes”, sendo as primeiras as que decorrem da narração dos sujeitos e as segundas as questões de interesse da pesquisa que não foram abordadas pelo sujeito em sua “narrativa central”.

Por último, temos a “fase conclusiva” que acontece já com o gravador desligado. Aqui temos uma conversa informal, mas este pode ser o momento em que o entrevistado acrescenta dados importantes. Ainda segundo os autores, a “fase conclusiva” é um momento em que podemos usar perguntas como o “porquê?”, pois poderão ser úteis para uma análise da entrevista. É importante falar que é necessário um cuidado em abordar essa fase na análise, pois não devemos expor conteúdos que foram compartilhados pelo entrevistador de forma sigilosa. Para garantir que isto não aconteça, os entrevistados são incluídos em uma etapa da análise, conforme descrevemos a seguir.

Desenvolvi todo o procedimento citado acima com os cinco entrevistados. A análise das entrevistas aconteceu em duas etapas, numa primeira faço o levantamento das palavras citadas ao longo da entrevista e as agrupo em uma “nuvem de palavras” e numa segunda etapa uso a metodologia de análise da compreensão cênica, proposta por Marinas (2007) e Santamarina e Marinas (1994). A seguir, faço uma descrição das duas etapas de análise.

A primeira etapa de análise foi composta por uma “nuvem de palavras”, procedimento inventado por mim com o objetivo de criar uma imagem em que pudesse visualizar a entrevista e perceber qual categoria teórica emergia das narrativas dos sujeitos. Inicialmente, fiz uma nuvem em que as palavras mais repetidas apareciam com um tamanho maior e elas iam diminuindo na medida em que eram menos citadas. Entretanto, esse formato demonstrou ser inadequado, pois algumas palavras pouco citadas tinham forte relevância na narrativa, não raro falavam de experiências que mudaram os rumos de suas trajetórias.

Assim, resolvi fazer uma nuvem que também expressasse a forma como vejo as narrativas, listei as palavras que falavam ou de uma experiência, de um sentimento ou de um desejo que tinham e construí uma nuvem com desenhos e colagens feitos por mim.

Desse modo, cada nuvem tem uma forma que remete à narrativa do sujeito e, das palavras que as formam, escolhi uma que avaliei como chave durante a narrativa para ser a categoria teórica discutida na análise. No texto da análise, faço uma relação entre as falas dos sujeitos, as dos autores e construo uma reflexão a partir desse diálogo.

O objetivo foi o de deixar o campo demandar uma reflexão teórica, trabalho que foi exaustivo, pois não sabia qual categoria iria desenvolver em cada narrativa. Precisei levantar as palavras, fazer a nuvem, para depois avaliar qual categoria teórica emergente. Assim, cada análise das entrevistas gerava um esforço de estudo e aprofundamento de uma temática que não era possível prever, as relações foram tecidas no processo, resultando numa trama em que os sujeitos foram o nó, os autores a linha e eu fiz a costura.

Após a construção que fiz a partir das nuvens dos sujeitos, senti a necessidade de analisar alguns aspectos que ficaram de fora e são fundamentais para uma pesquisa que usa a abordagem da pesquisa (auto)biográfica. Recorri, assim, à "compreensão cênica", desenvolvida por Marinas (2007) e Santamarina e Marinas (1994), escolhida pela possibilidade de analisar o contexto em que se deu a entrevista, fazer uma articulação entre os pontos mais citados e os poucos citados que compõem o cotidiano dos sujeitos e pela possibilidade de análise das imagens implícitas, esquecidas ou evitadas durante a narrativa.

A compreensão cênica entende a narrativa como várias cenas que são articuladas e vão ganhando sentido na própria narração que é vista como uma versão de si, uma invenção no sentido em que "en la situación de producción de un relato, se actualizan los elementos de la escena que se vive, o que se vivió" (SANTAMARINA; MARINAS, 1994, p.271), criando novos sentidos, provocando articulações e projeções.

Marinas (2007) propõe que a primeira cena a ser analisada seja o contexto da entrevista. O interlocutor tem um papel fundamental aqui, sua escuta atenta pode levar a um engajamento por parte do entrevistado que o levará a fazer um balanço de sua trajetória que é permeada pelas vivências do passado, pelo seu contexto atual e pelas suas projeções de futuro que também são transformadas no próprio ato de narrar. O espaço acolhedor da narrativa e a escuta atenta do pesquisador, sem julgamentos, formam, assim, um ambiente propício à entrevista que possibilita que a "palavra dada" seja plena de vida e repleta de sentido. Para Marinas (2007, p.45) "palabra dada significa que ya no es de quien habla. Ya nos mía y ya no vuelve a mí sino en el vínculo con el otro". Como se a palavra tivesse vida própria, ela interpela o sujeito que fala, cria estranhamento e gera um processo de ligação com a trajetória do pesquisador que, ao se deixar afetar, é transformado pelo outro.

Na segunda cena, analiso o contexto do sujeito desde seus relatos sobre o passado, seguindo pelo seu contexto atual, até suas projeções de futuro. Aqui entram em cena tanto os elementos mais citados, quanto os pouco citados. Também faço uma articulação entre os pontos, usando o conceito de rizoma, trabalhado por Deleuze e Guattari (2011), discutindo as ramificações e intensidades de cada ponto. A ideia de rizoma é importante para compreendermos as conexões entre as falas que envolvem as cenas, mostrando que um ponto pouco falado pode trazer uma intensidade ou mesmo tornar visível um ponto esquecido.

A última cena analisada é, então, a das imagens implícitas, esquecidas ou mesmo evitadas. O trabalho aqui é o de levantar pontos gerais, articulações que foram quebradas, mudanças repentinas de assunto e não é o de mostrar pontos que o sujeito não quis que entrassem em sua narrativa<sup>12</sup>, mas o de compreender que existem lacunas e que elas compõem a história, como as inscrições feitas nos muros e encobertas de tinta, elas permanecem, são camadas que não podemos ver, mas continuam emparedadas e podem vir à tona na próxima narrativa.

Após a análise de cada entrevista por meio da "nuvem de palavras" e da "compreensão cênica", senti a necessidade de desenvolver um procedimento que também possibilitasse uma análise da relação entre as entrevistas. Percebi que existiam pontos de conexão e divergências entre as falas que precisavam ser aprofundados. Desenvolvi, então, a metodologia do "espaço entre", criada pelo Jucom<sup>13</sup> a partir de uma necessidade de pensarmos em metodologias para análise de imagens. Embasados em Samain (2012), discutimos em Araújo e Martins Filho (2015a e 2015b) as seguintes características da imagem que nos ajudou a formular o procedimento metodológico:

- 1) A imagem deve ser pensada enquanto um sistema, não sendo possível analisar uma imagem isoladamente, sem considerar seu entorno, seus diálogos, suas ausências;
- 2) Existe um anacronismo na imagem, ou seja, ela não segue uma cronologia formal e podemos inserir imagens e histórias de tempos diversos em torno dela;
- 3) As imagens possuem uma capacidade de ideação, de criar um entorno e de conversar entre imagens. Para Samain (2012), as imagens são criações que extrapolam as

---

<sup>12</sup> A transcrição de todas as entrevistas foram devolvidas para que pudessem tirar, alterar ou acrescentar passagens que gostariam de socializar.

<sup>13</sup> Grupo de pesquisa que coordeno na Unifor citado no início desta tese.

intenções comunicativas dos seus produtores, elas dizem/inventam constantemente histórias que tanto estão presentes quanto ausentes de seus contornos;

4) O autor ainda fala da imagem e do som como fundamentais para acessarmos nossas experiências.

A partir das características citadas, elaboramos no Jucom um procedimento de análise de imagens em que analisamos a potência inventiva do "entre imagens", interessava-nos discutir a trama que podíamos criar no espaço entre uma imagem e outra, perceber a complexidade e multiplicidade de conexões entre elas e também suas singularidades.

A compreensão que existia um "entre imagens" me instigou a aprofundar a metodologia do "espaço entre", desenvolver uma reflexão conceitual acerca do termo e fazer uma análise do "entre narrativas". Fiz, então, uma análise dos elementos que aproximavam e distanciam as falas, criando uma tessitura que tinha o "entre" as narrativas como espaço de construção<sup>14</sup>.

As etapas de coleta de dados e de análise possibilitaram uma reflexão tanto dos aspectos singulares, quanto dos pontos de ligação entre os sujeitos da pesquisa. Nesse caminho, percebi que os lugares apareciam como personagens em suas falas, as narrativas configuraram-se como de "percurso", como nos diz Certeau (1998), o que me levou a sentir uma necessidade de aprofundar a relação entre as experiências dos sujeitos e os seus espaços.

O procedimento que usei no mestrado de fazer um ensaio fotográfico nos locais em que as experiências aconteceram já tinha mostrado que as narrativas ganhavam novos contornos e densidade em seus locais, aqui tinha o interesse de avançar nessa discussão e perceber como o espaço tanto poderia transformar as experiências dos sujeitos quanto suas experiências no espaço poderiam transformá-lo, numa relação de mudanças e afetamentos mútuos. Decidi, então, fazer uma caminhada com os artistas urbanos nos seus locais de afeto e discutir a relação deles com os espaços escolhidos.

---

<sup>14</sup> A construção conceitual do termo e o detalhamento do procedimento metodológico de análise podem ser vistos no ponto "Espaço entre".

Essa experiência errática da cidade possibilita a construção de uma categoria que senti a necessidade de trabalhar ao final da pesquisa, a “biograficidade”<sup>15</sup>, que desenvolvo aqui como sendo um trabalho reflexivo que fazemos sobre a nossa experiência no espaço, sobre como mudamos e somos transformados por ele, e também como uma narrativa do espaço em si, compreendendo que as marcas que deixamos no espaço se articulam e formam uma narrativa urbana.

São esses os materiais de meu canteiro de obras, com eles construí as linhas deste texto e por conta deles também precisei demolir construções já escritas e fazer novas, fazendo de minha tese uma matéria movediça, que não pretende ser um prédio acabado, mas uma cidade em permanente construção, repleta de novos canteiros de obras, que continua mudando mesmo depois de ter sido criada, que precisa de um mapa para indicar caminhos possíveis, mas que o próprio mapa não garante um caminho estável, mas faz um convite a você para que se deixe perder em meu texto, que me deixe ser guia, mas também que use este mapa de leitura que escrevo a seguir para fazer o seu próprio caminho.

#### 1.4. Mapa noturno

*As nuvens vagueiam lentamente no firmamento,  
as aves voam pelos ares espaciais,  
o avião passa veloz  
furando o vento, na rapidez astral...  
Eu também sou estas nuvens, estas aves, este avião.  
Meu pensamento sobrevoa as paisagens,  
as mulheres, o tempo e o espaço.*

Mário Gomes

Termino esta entrada com um mapa de leitura noturno, que precisa ser tateado ao ser lido, que indica rotas possíveis, mas que, por ser mapa, permite que você faça o seu próprio caminho de leitura. Mas, assim como precisamos de algumas informações para prepararmos as malas antes de uma viagem, vou lhe explicar a forma de escrita que adotei, a organização do texto e o porquê da opção pela divisão em pontos de conexão no lugar de capítulos e do uso que fiz da primeira pessoa do singular na escrita deste texto.

---

<sup>15</sup> Alheit e Dausien (2006) usam o termo “biograficidade” para falar sobre aprendizado ao longo da vida. Resolvi, entretanto, desenvolver um novo conceito, com base em Delory-Momberguer (2012a) e em outros autores trabalhados nesta tese em a ideia de “biograficidade” está relacionada com a escrita biográfica que fazemos da cidade e com a que ela própria faz de si, articulando as nossas e criando uma narrativa urbana. A explicação detalhada que desenvolvo do termo pode ser lida no ponto “Biograficidade”.

A escrita em primeira pessoa parte da compreensão, trabalhada pela abordagem da pesquisa (auto)biográfica, de que o pesquisador está implicado e sairá transformado do processo. As reflexões que trago estão, assim, atravessadas por minhas experiências, mas também pela relação com o outro, entendendo o seu lugar não como simplesmente o de um informante, mas como um autor que cria sua história ao fazer a narração. Contudo, apesar de assumir que a análise das narrativas dos sujeitos passa pela forma como consigo ler e relacionar as questões que emergem ao longo da pesquisa com os autores que me ajudaram a criar conexões, procuro trazer uma polifonia para esta tese, tanto por meio de procedimentos metodológicos que conferiram aos sujeitos da pesquisa maior autonomia na construção de seus relatos, quanto por meio da escrita que está permeada por suas falas e cores.

Assim como numa cidade onde escolhemos os caminhos pelos quais desejamos percorrer, uma parte desta tese foi escrita de forma a tornar possível sua leitura a partir de qualquer ponto. Depois desta entrada, que deve ser lida primeiro para que possa ficar claro o processo de produção, a base teórica e as escolhas metodológicas que dão sentido também à forma de escrita que adotei, escrevo um ponto que chamo de “Muros”, nele criei um subponto para cada um dos sujeitos da pesquisa que podem ser lidos na ordem que você definir.

Existe uma conexão entre cada um dos subpontos de “Muros”, de tal forma que se você escolher começar pelo Luz, por exemplo, poderá fazer articulações diferentes de quem preferiu começar com o Rafael. Todos os subpontos podem ser conectados entre si, sem que seja necessário seguir uma leitura sequencial pré-definida. Inspirada na descrição de Deleuze e Guattari (2011) do mapa como algo desmontável e reversível, elaborei a escrita deste ponto de uma forma em que é possível criar múltiplas sequências de leitura, isto não quer dizer que as partes são totalmente independentes, elas estão ligadas como num rizoma que possibilita conexões múltiplas, que pode ser quebrado e iniciado em outro ponto.

Faço uma opção por chamar a divisão que fiz de "pontos de conexão", no lugar de capítulos, justamente com o objetivo de deixar clara a multiplicidade de possibilidades de ligação entre eles. Divido a tese em cinco pontos: Entrada, Muros, Espaço Entre, Biograficidade e Divisa. A nomenclatura que adoto nestes pontos faz referência ao espaço urbano e, dentro de cada um deles, crio outros menores.

A experiência de uma leitura que pode ser iniciada em qualquer subponto acontece no maior ponto da tese, “Muros”, os outros são compreendidos por mim como ramificações dele. Foi a partir da análise que fiz de cada entrevista narrativa que vi a possibilidade de estudar um “entre narrativas” e foi ao fazer as análises da “nuvem de palavras”, da “compreensão cênica” e do “espaço entre” que resolvi discutir uma narrativa cidadina e criei a ramificação do ponto “Biograficidade”, que se volta problematizado para todo o texto da tese reconfigurando, inclusive, o título que escolhi para o texto.

Nesta "Entrada", discuto a relação entre minha “história de vida” e o projeto de pesquisa, apresentando sua problematização e seus objetivos, descrevo a abordagem metodológica, as adaptações que fiz dos procedimentos de pesquisa e análise, além de explicar a organização e estrutura da tese. A metodologia é apresentada no início para que o campo possa permear toda a escrita da tese.

Em "Muros" apresento e analiso as narrativas dos sujeitos da pesquisa com o objetivo de estudar como a arte urbana aparece nas suas falas e como podem ter contribuído para terem uma outra relação com a cidade. Nesse ponto faço subdivisões para cada artista urbano entrevistado. Início cada subponto com uma apresentação do sujeito da pesquisa a partir de uma imagem de um dos seus *graffitis* que escolhi para iniciar a apresentação e escrevo um texto sobre ele, composto também com exemplos de suas produções que me fazem entender melhor suas histórias.

Depois, inicio a análise das histórias de vida produzidas a partir das entrevistas narrativas com uma "nuvem de palavras" que criei por meio dos pontos citados por eles em suas falas, levanto estes pontos e desenvolvo um trabalho reflexivo a partir da palavra que avaliei como chave em sua narrativa e faço conexões com outras passagens da entrevista e com os autores que embasam a fundamentação teórica desta tese.

Por último, analiso como o entrevistado faz associações e lanço o olhar tanto para os pontos mais citados, quanto para os pouco citados e até mesmo para questões ausentes em suas falas, a partir da “compreensão cênica”, desenvolvida por Marinas (2007) e Satamarina e Marinas (1994). O objetivo é entender como o *graffiti* aparece nas narrativas deles e como eles contam suas vivências por meio de suas produções artísticas. Faço essa sequência de apresentação e análise com cada um dos cinco entrevistados.

Em "Espaço Entre" aprofundo a discussão que iniciei no Jucom sobre o "entre imagens" e faço uma articulação conceitual para chegar a uma elaboração teórica mais aprofundada de "espaço entre". Para isto, recorro à discussão de Deleuze (1996) sobre o

"atual" e o "virtual" e o coloco em diálogo com Samain (2012), ao falar da imagem como ideação e da produção a partir da diferença, e com Delory-Momberger (2012a) e Josso (2006) para falar da narrativa como uma potência de invenção de si e dos espaços.

Entendo esse ponto como uma ramificação da minha escrita, pois surgiu a partir da leitura que fiz do ponto "Muros", que foi construído para ser lido de qualquer um dos seus cinco subpontos. Ao escrever e reler as análises que fiz das histórias de vida dos artistas urbanos a partir de sequências diferentes, percebi um "entre as narrativas" que precisava aprofundar. Chamou minha atenção como cada um tratava a questão do *graffiti* de forma que ora se distanciava e ora se aproximava da argumentação outro, a questão gerava uma disputa e percebê-la em suas relações era importante para compreender um cenário que emergia sem cessar nas falas individuais.

Desenvolvi a categoria *graffiti*, assim, a partir das formas como o termo aparecia nas falas dos sujeitos e colocando os autores que estudam o tema, como Campos (2010), em diálogo. A discussão também possibilitou um aprofundamento de questões como as transformações que a *internet* proporciona na prática do *graffiti*.

Em "Biograficidade" faço uma discussão sobre a cidade de Fortaleza e sobre a relevância com a qual o espaço aparece nas narrativas dos sujeitos da pesquisa. O objetivo aqui era o de aprofundar a discussão sobre o investimento biográfico que fazemos nos espaços, usando Delory-Momberger (2012a) ao falar que nosso corpo é um espaço no espaço e, por isto, estamos em uma relação de coprodução contínua, e usando também Certeau (1998) ao dizer que toda narrativa de si é uma narrativa de percurso e conta também a história do lugar em que praticamos e inventamos. Outro objetivo foi o de discutir como as experiências que vivemos nos locais deixam marcas que são incorporadas aos espaços, possibilitando uma junção de partes que compõe uma narrativa cidadina, para essa discussão usei Jacques (2012) e novamente Samain (2012).

A essa transformação que o espaço provoca em nós e que provocamos nele chamo de "biograficidade", em outras palavras, discuto o termo como a forma como a cidade é inscrita em nós, a forma como fazemos uma inscrição na cidade e a escrita que a cidade faz de si a partir das marcas que deixamos. Afim de não fazer esse caminho sozinha, convidei novamente os sujeitos da pesquisa<sup>16</sup> para uma caminhada pelos seus espaços de afeto em Fortaleza para conversarmos sobre suas histórias nos locais e perceber como poderiam

---

<sup>16</sup> No momento das caminhadas não foi possível marcar com Tubarão, pois ele estava no Chile, nem com Luz, que estava voltado para os primeiros dias de vida de sua filha Aurora.



ganhar novos contornos e também para conversar sobre as marcas que deixaram e como elas dialogam com outras que já estavam lá e que se atualizam em relação com as deles.

A proposta, então, foi a de trazer para o material escrito a polifonia que encontrei nas ruas e a fluidez da cidade que nos faz mudar constantemente nossos caminhos, não com o objetivo de representar a experiência do campo, mas com a intenção de criar uma reflexão afetada pela experiência do campo e da escrita que foi demolida e reconstruída até chegar ao texto que você lê agora, mas que continua incompleto.

A "Divisa" é um local no texto que é, ao mesmo tempo, saída e entrada. Nesse ponto saio do texto com minhas considerações finais, com as reflexões sobre as articulações que fiz, discuto as linhas soltas, as demandas de continuidade e faço um relato dos caminhos, dos momentos em que estive perdida e de como o trabalho foi transformador para mim.

Aviso logo nesta "Entrada" que esta tese não acaba ao final, pois tem a proposta de ser como uma cidade que é transformada pelos seus transeuntes, como um *graffiti* que é interpelado pelas outras intervenções feitas no muro, como o Centro de Fortaleza, durante a madrugada, que guarda uma força, um calor, e, ao mesmo tempo, um silêncio povoado que nos permite parar e conversar com outros interlocutores mesmo quando a cidade dorme.

Mesmo com o texto todo escrito, com as palavras impressas e os caminhos da pesquisa percorridos, este texto muda contigo. O convite que faço é para uma leitura que se deixa afetar e que também deixa marcas, gostaria de conversar contigo, de sentar para um café, de ouvir suas histórias como sua cidade, que pode não ser Fortaleza, mas que vou ouvir sempre fazendo comparações, porque ao ouvir sua narrativa faço uma minha na cabeça, crio uma "heterobiografia" que é a história pessoal que construo ao ouvir a do outro. Imagino que você esteja fazendo o mesmo agora, tecendo em silêncio sua história com sua cidade e gosto de pensar que, nesse movimento de construção, demolição e reconstrução, esta tese pode lhe ter levado a incorporar um pedaço meu em sua edificação.

## 2. MUROS

*Olha, o nada não gosta  
de ser nada.  
Sabem por quê?  
Porque em tudo ele se transforma.*

Mário Gomes

Figura 2: Sequência de fotos, respectivamente de 2014, 2015 e 2016, de muro da rua Chico Lemos com rua Júlio Lima, Cidade dos Funcionários.



Fonte: Acervo pessoal

Espaço indefinido, o muro é uma zona entre o dentro e fora, sem ser nenhum dos dois e, por isto, tem a potência de ser tudo. Uma proibição, uma ameaça ou um convite? A inscrição "proibido pinturas", que podemos ver nas imagens do muro fotografado por mim durante três anos<sup>17</sup>, ganha sentidos diversos ao longo do tempo. Em 2014, as pixações contestam, afrontam, a proibição; a parede branca de 2015 ainda guarda um sombreado das antigas inscrições, evidenciando uma disputa visual entre os pixadores, o Governo do Estado, que é o proprietário do prédio, e a própria natureza que avança entre o concreto. O branco ostensivo também mostra a necessidade de controle da instituição. Em 2016, uma parede desbotada pelas poucas chuvas do primeiro semestre e novas pixações rodeiam a proibição e expõem sua fragilidade.

Lugar de conflito, de disputa visual e de heterogeneidades, essa esquina tem um potencial criador que surge com a divergência, com a percepção de que as coisas estão fora da ordem. Wirth (1973) fala da necessidade de uma ordem para que seja possível habitar a cidade em sua heterogeneidade, mas os mecanismos de ordenação como os semáforos, as sinalizações e o sentido do fluxo, juntamente com os mecanismos de controle como as instituições e as câmeras de vigilância, trazem uma estabilidade frágil, que pode ser rompida sem cessar.

Mas, se por um lado existe uma potência de darmos novos usos aos espaços citadinos, por outro existe uma força de ordenação que também atua constantemente. O vidro amplamente usado pelos arquitetos das grandes metrópoles é um exemplo disso. O material duro, liso, onde nada se fixa, também não permite que deixemos rastros, uma inscrição feita numa madrugada pode ser apagada antes da circulação dos primeiros transeuntes da manhã. Benjamin (2012a), fala de uma "cultura do vidro" que nos deixa saciados, pois tudo está posto, não existem mistérios. Para ele, estamos tão sobrecarregados com imagens, textos, tudo, que não nos deixamos afetar. É o que Simmel (1973) vai chamar de "atitude *blasé*" que seria essa indiferença, ocasionada pelo excesso de estímulos.

Mas, mesmo uma cidade feita para que não seja possível deixar rastros, que proíbe pinturas e apaga as marcas pessoais que deixamos na rua, não poderá impedir que façamos

---

<sup>17</sup> A experiência foi desenvolvida pelos integrantes do Jucom, grupo de pesquisa que coordeno e que apresentei na Entrada. Como atividade do grupo, escolhemos em 2014 uma superfície da cidade para fotografar, o objetivo inicial era ver como o período eleitoral interferia na paisagem urbana, depois resolvemos analisar outros elementos como a vegetação, as pessoas, o fluxo, as marcas do tempo e os elementos ausentes como a pessoa que deixou sua marca no muro e a outra que apagou. Essa experiência nos levou a criar a metodologia de análise do espaço entre, que fundamenta o ponto "Espaço Entre".

usos clandestinos de sua malha, mesmo que tenhamos que nos "arranjar com poucos meios", como fala Benjamin (2012a, p.128).

O próprio material criado para acabar com os mistérios, como o vidro, pode ser usado para o seu oposto como é o caso da fotografia de Paolo Gasparini, citada por Canclini (2003), de uma mulher olhando um manequim e o reflexo do espelho deixou incerto quem é a mulher e quem é o manequim. O exemplo contesta a ideia apresentada por Benjamin (2012a) de que materiais como vidro e aço deixam necessariamente as cidades pobres em experiências.

Assim, o muro, criado para separar, para proteger o privado do público, para prender, guardar ou esconder, pode ser usado como uma tela, lugar de expressões múltiplas, de vozes silenciadas e de disputa visual entre os que anseiam por deixar suas marcas, a publicidade e a instituição pública ou privada que toma para si o título de "dono do muro".

Para Freire (2014, p.84 e 85),

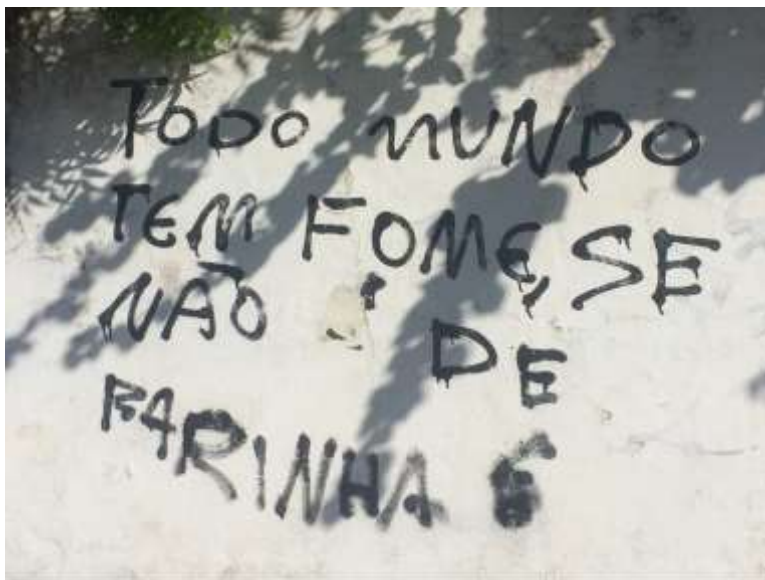
(...) os chamados marginalizados, que são os oprimidos, jamais estiveram *fora de*. Sempre estiveram *dentro de*. Dentro da estrutura que os transforma em "seres para o outro". Sua solução, pois, não está em "integrar-se", em "incorporar-se" a esta estrutura que os oprime, mas em transformá-la para que possam fazer-se "seres para si".

Relacionando Freire com o contexto citadino, podemos dizer que a cidade não será nossa enquanto nos integrarmos em seus ordenamentos, enquanto seguirmos o seu fluxo, precisamos parar, questionar, inverter seus usos e deixar nossos rastros para, então, inventar uma cidade que será nossa. Ao escrever suas histórias nos muros, os artistas urbanos criam uma cidade para eles e, nesse processo, trazem novos usos do espaço urbano para os transeuntes também.

Na sequência de fotografias que trago no início deste ponto, vemos como uma tentativa de proibição pode gerar uma reação de confronto. Em outro ponto do mesmo muro, podemos ler "todo mundo tem fome, se não... de farinha...", a frase inacabada e com um trecho apagado, abre a possibilidade para o tudo. Do quê temos fome? Eu poderia escrever "todo mundo tem fome, se não é de farinha é de amor, de mudança, de arte, de prazer, de fruição..." Penso em tantas possibilidades que escrevo o muro todo, penso nos outros também. Lembro das desigualdades sociais presentes no bairro Cidade dos Funcionários, penso nas travestis que ficam no espaço no período da noite, penso em quem

fez a inscrição, penso em você que está lendo este texto. O que você escreveria? Saberá de pronto?

Figura 3: Muro da rua Júlio Lima, Cidade dos Funcionários, fotografado em agosto de 2016.



Fonte: Acervo pessoal.

Para Argan (2014, p.219), uma cidade não existe sem essa capacidade de reagir ao espaço urbano e, a partir dessa reação, podemos entender e conversar com o espaço urbano. Em suas palavras,

Trata-se, em suma, de conservar ou restituir ao indivíduo a capacidade de interpretar e utilizar o ambiente urbano de maneira diferente das prescrições implícitas no projeto de quem a determinou; enfim, de dar-lhe a possibilidade de não assimilar, mas de reagir ativamente ao ambiente.

Entretanto, ao falar sobre a possibilidade de interferir na cidade, o autor dá maior ênfase ao trabalho do urbanista, e discutimos aqui essa capacidade de reação a partir do que Certeau (1998) chama de “habitantes ordinários da cidade”, ou seja, nós transeuntes, que andamos pela cidade à pé e não simplesmente à olhamos de cima.

Assim, podemos dizer que uma forma de reagir ativamente ao espaço urbano pode ser invertendo a lógica do muro criado para dividir e usá-lo como tela, como uma lousa usada para contar histórias, para demarcar protestos e para explicitar desejos. Segundo Campos (2010), a cidade é um campo comunicacional e os muros um espaço interessante para que sua história seja contada, mas podemos dizer que os seus outros elementos também podem ser vistos como dispositivos de comunicação.

Entendemos a relação de Fortaleza com o tempo pelas demolições de suas fechadas e pela derrubada de suas árvores para a construção de viadutos; percebemos o conflito entre *graffiti* e pixação no viaduto da Av. Aguanambi, onde o espaço de um penetra o do outro; e compreendemos a relação dos políticos com a arte urbana quando apagam painéis para dar lugar aos seus números e siglas. Ou seja, nas palavras de Argan (2014, p.235), "a cidade deixa de ser lugar de abrigo, proteção, refúgio e torna-se aparato de comunicação; comunicação no sentido de deslocamento e de relação, mas também no sentido de transmissão de determinados conteúdos urbanos".

A cidade é vista, assim, como campo comunicacional e, por meio de seus muros, podemos ler e contar histórias diversas. Desenhar e escrever nos muros foram formas que os sujeitos desta pesquisa encontraram de deixar rastros, de imprimir suas histórias na pele da cidade para fazer parte dela e, assim, construir uma nova Fortaleza, que escapa das definições preestabelecidas, que muda sempre e que provoca mudanças em nós pelas formas como dialogamos e nos afetamos com ela. Canevacci (2004, p. 22) também nos apresenta reflexão semelhante:

Uma cidade se constitui também pelo conjunto de recordações que dela emergem assim que o nosso relacionamento com ela é estabelecido. O que faz com que a cidade se anime com as nossas recordações. E que ela seja também agida por nós, que não somos unicamente espectadores urbanos, mas sim também atores que continuamente dialogamos com os seus muros, com suas calçadas de mosaicos ondulados, com uma seringueira que sobreviveu com majestade monumental no meio de uma rua, com uma perspectiva especial, um ângulo oblíquo, um romance que acabamos de ler.

Pensando em como sou afetada pela cidade, paro esta escrita, olho o pôr-do-sol da janela de meu apartamento no bairro Luciano Cavalcante, e vejo times de futebol jogando no único campo de várzea remanescente da região. Observo que hoje as muitas árvores e palmeiras que vejo quase não balançam, mostrando que o dia é de poucos ventos. Ao fundo, escuto forró e pessoas cantando numa festa não tão longe de mim e imagino como minha escrita é composta também desse cenário e desses sons. Imagino agora você lendo e também parando para observar o entorno. Será que os sons das ruas dão o compasso de sua leitura? Será que a próxima vez em que observar uma inscrição num muro lembrará de nossa conversa e inventará algo novo?

Durante toda pesquisa fui tomada por esse olhar de primeira vez, via nos muros as experiências dos artistas urbanos que estava entrevistando. Comecei a observar marcas do tempo, as rachaduras pelas quais crescia um verde insistente e fui transformada por essa

relação. Conheci uma cidade diferente em cada entrevista, uma história nova em cada muro com os *graffitis* dos artistas urbanos participantes da pesquisa, cidades que se cruzam, que se repelem, que se mesclam e que formam essa cidade que é polifônica, mesmo que nem sempre essa polifonia seja acolhida por ela.

Entendo, assim, os muros como campos comunicacionais, como espaços/telas que compõem e transformam a cidade, por este motivo nomeei este ponto, quando apresento os sujeitos da pesquisa e as histórias que escrevem no espaço urbano de "Muros". Início com a apresentação de cada sujeito. Na sequência, faço a análise de suas entrevistas, primeiro a partir da palavra que avaliei como chave em cada narrativa, depois por meio da metodologia de análise da "compreensão cênica" (MARINAS, 2007). É a partir das análises que faço um trabalho de teorização, sendo o campo, as entrevistas e o meu trabalho de interpretação delas que demandaram o diálogo com os autores.

Depois desta introdução ao ponto "Muros", é possível escolher a sequência de leitura que você desejar. Certamente a escolha lhe levará à leituras diferentes, que fogem do meu controle, mas eu já não o tinha, você vai ler com suas experiências e eu escrevo com as minhas e da leitura que fiz das falas dos sujeitos que entrelaçam toda a análise<sup>18</sup>. A proposta de mistura dos subpontos de "Muros" passa por um desejo de que você, assim como eu, possa perder-se entre as narrativas dos artistas urbanos, pense em múltiplas articulações, muitas das quais não fiz, mas que de certa forma estarão presentes no texto ao serem feitas por você, no momento de sua leitura. Também este é um momento em que me desapego de sua companhia, não vou lhe guiar pelas próximas páginas, sairei agora para olhar a lua que já deve ter chegado enquanto você escolhe por qual narrativa começar.

---

<sup>18</sup> As falas dos entrevistados foram retiradas de suas entrevistas narrativas (ver apêndice). Quando as falas tiverem menos de três linhas serão aspeadas e ficarão no corpo do texto, quando tiverem mais de três linhas aparecerão sempre em itálico, em fonte 12, sem recuo, após uma pausa no meu texto. Assim, destaco e privilegio suas narrativas, reconhecendo a centralidade de suas elaborações para a construção da tese.

## 2.1. Leandro - "O cara pipoca a cabeça dele, mas vai sair um bocado de coisa colorida"

*Sou potência universal nº 1.  
Tanto material quanto espiritualmente.  
Se um dia alguém der-me  
um tiro na testa,  
a bala voltará  
e matará o atirador.  
Se a bala penetrar no crânio,  
será dissolvido o Globo Terrestre,  
porque meu cérebro  
é a Bomba Atômica.*

Mário Gomes

Figura 4: Ação do projeto *O Ser Fotográfico*, realizada em maio de 2014.



Fonte: <http://filtrodepapel.tumblr.com/>. Acesso em: 14 de agosto de 2016.

Leandro Alves é uma inquietude que precisa explodir em imagens de violência e leveza, de decepção e fé e de desconstrução e criação. Viveu os seus 31 anos de vida no bairro Moura Brasil, conhecido como Oitão Preto, como ele mesmo explica. Ainda na adolescência, conheceu a mulher com quem vive até hoje e com quem tem uma filha que já deseja colorir os muros com tinta.

Gostava de rabiscar e cobrir desenhos no colégio, o que o levou a ser cobiçado pelos colegas para fazer capas bonitas para os trabalhos e pela escola para fazer os cartazes de datas comemorativas, mas a relação o fazia sentir mais explorado do que valorizado. Passou os anos de escola sentindo que era só um número e que o passavam de ano, mesmo sem ter construído os conhecimentos necessários, para atingir as metas da instituição. Mas foi na escola, na aula do professor de matemática que tanto achava carrasco, que o seu percurso como artista começou. No final de uma aula em que tinha novamente ficado no



fundo da sala desenhando, foi chamado pelo professor para conversar, no lugar de ser repreendido, o professor disse ter notado sua aptidão para o desenho e o propôs pagar os materiais e a primeira parcela de um curso de ilustração promovido pelo Senac (Serviço Nacional de Aprendizagem Comercial). Proposta aceita e novos traços começam a ser incorporados em sua trajetória.

Depois do primeiro curso, o caminho era procurar mais formação técnica, foi quando, no início dos anos 2000, fez um teste de aptidão e foi aceito como educando do Instituto Crescer com Arte. Lá conheceu a vida e a obra de Van Vogh e o escolheu como referência, mas não queria ter o mesmo fim do artista, sonhava em viver de arte, mas viver bem, ter o seu trabalho reconhecido em vida. Nesse mesmo período, trabalhava com o seu pai na construção civil, o trabalho pesado e as mãos maltratadas não entravam em sintonia com o trabalho artístico. Chegou um dia no Instituto com as mãos sangrando, foi quando o educador do local chamou sua atenção dizendo que ele não podia fazer isto com as suas mãos, pois “você é um artista”, disse veementemente. A afirmação fez surgir um Leandro novo, que escolheu a arte como “estilo de vida e como ofício”, como ele mesmo gosta de falar.

Decidiu, assim, que um dia iria assinar a lista de frequência como educador daquela instituição. Tornou-se primeiro monitor, depois auxiliar técnico e, então, educador. Lá aprendeu a mexer com serigrafia, com aerografia e pintura com tinta látex entre outras técnicas. O *graffiti* começa a aparecer como expressão artística para ele por volta de 2005, quando resolveu fazer algumas experimentações na rua com outros educandos e educadores do Instituto. A experiência aconteceu de noite, e era uma mistura da necessidade de experimentar a rua com a diversão de estar em grupo, fazendo algo que viam como perigoso. As saídas chegaram aos ouvidos dos coordenadores do Crescer com Arte, que provocaram Leandro a formar um grupo, fazer *graffiti* de dia, experimentar a relação com o transeunte e, sobretudo, sem correr os mesmos riscos que correriam no turno da noite.

A provocação resultou na formação do *Coletivo Graffiticidade*. Em 2008, o coletivo foi contemplado com um edital do Centro Cultural Banco do Nordeste para montar uma exposição que intitularam de *Graphein na Cidade*. A exposição trouxe visibilidade ao grupo, mas os seus encontros aconteciam de forma improvisada e os membros estavam em momentos diferentes, o que levou Leandro a sair e, logo depois, o coletivo foi dissolvido.

Leandro ainda desenvolveu outro projeto com alguns integrantes do *Graffiticidade*, mas ansiava por fazer algo novo, da sua forma. Entretanto, a necessidade de uma maior liberdade, que o levou antes a sair do Crescer com Arte e depois dos outros projetos, exigia um preço. Sua situação financeira estava precária quando, na cozinha, fazendo café com sua companheira, tiveram a ideia de um novo projeto, chamado *Filtro de Papel*.

*Filtro de Papel* foi um nome escolhido ao acaso, mas tem uma forte relação com as linguagens usadas por Leandro que estão sempre transitando entre o *graffiti*, sobretudo a técnica do *stencil*<sup>19</sup>, e a fotografia, mas ele gosta de dizer que sua principal linguagem é a metamorfose e que usa materiais da cidade, que estavam no lixo, como um ferro oxidado e um pedaço de madeira, para trabalhar uma característica sua marcante que é a construção a partir da desconstrução.

O nome do projeto vira sua assinatura e o seu trabalho ganha uma densidade de quem percebe tanto seu contexto, quanto o do outro, como podemos ver na escolha dos três elementos mais recorrentes em suas produções: os pássaros, as mulheres e as crianças. Os elementos ajudam a dar força e leveza ao seu trabalho que faz, entre outras coisas, uma crítica à exclusão social, à violência urbana e à questão das drogas.

A escolha dos locais de pouca circulação, das casas em demolição e dos galpões abandonados, onde transitam pessoas em situação de rua e usuários de drogas, coloca luz em pessoas invisibilizadas, mas a consequência geralmente é retirar as pessoas do local e fechar a entrada, reclama Leandro da força do capital econômico e de instituições como o Estado e a Prefeitura. O espírito anarquista o faz resistir à organização do sistema, tornando difícil a sua adequação para a participação em editais de incentivo à cultura, por exemplo. Mas continua a produzir, acredita que sua função é problematizar, desconstruir para que seja possível criar algo novo e, quem sabe, melhor. “Aprendi a ter fé”, diz ao falar do seu sonho de uma mudança social macro que começa pela mudança na forma de pensar.

Alguns de seus trabalhos, feitos em pequenas dimensões, em lugares escondidos, também dialogam com a rotina da cidade. Fugindo dos *graffiti*s feitos em superfícies grandes, em lugares de muita visibilidade, é preciso olhar para o chão para encontrar uma forma de incorporar o ladrilho quebrado, é preciso parar e olhar de perto para ver o menino indo trabalhar de bicicleta ou duas mulheres, de tempos distantes, conversando tranquilas em meio ao burburinho do Centro da cidade.

---

<sup>19</sup> Técnica de pintura a partir de um molde.

Leandro, porém, anda afastado da rua, fala que o trabalho comercial que está fazendo para a sua subsistência o distanciou dos trabalhos autorais, do que chama de *graffiti underground*, mas diz que precisa da cidade, que é alimentado pelas suas texturas, pelos seus sons e pelas suas desconstruções. Afirma que quer voltar a fazer mais trabalhos na rua, mas que sua proposta não é ser mais um elemento a contribuir para a poluição visual, como a publicidade, diz que seu trabalho é uma camada de cidade, como uma pele, e que deseja “o direito legítimo, digno, que eu não precise comprar, nem alugar um espaço público. Eu me aproprio dele porque ele faz parte de mim e eu faço parte dele”.

Figura 5: Intervenções urbanas produzidas entre junho de 2015 e agosto de 2016.



Fonte: <https://www.behance.net/filtrodepapell>. Acesso em: 14 de agosto de 2016.

Figura 6: Nuvem de gafanhotos de escrituras, Leandro Alves.



Fonte: acervo pessoal.

### 2.1.1. Nuvem de gafanhotos

Palavras, formas e cores deixam os livros e correm pelas ruas, subindo as paredes, os *outdoors* e os painéis eletrônicos; envelopam ônibus e carros para nos perseguir onde quer que estejamos e imprimem uma nova leitura vertical, fragmentada e multicolorida. São "nuvens de gafanhotos de escritura, que hoje obscurecem o céu do pretense espírito dos habitantes das grandes cidades", dizia Benjamin (2012b, p.27), em *Guarda-livros juramentado* ao ver a paisagem urbana invadida por letreiros, informações e propagandas dispostas verticalmente.

Essa nuvem tem uma potência destruidora, devora muros, fachadas e viadutos, criando uma nova pele para a cidade que "contamina-se por essa imagem que ao mesmo tempo em que é por ela produzida e ela mesma produz" (ARAÚJO; MARTINS FILHO, 2015a, p.06). A profusão de imagens que assustou Benjamin no início do século XX vem formando o novo cenário citadino e faz do excesso sua marca, o que gerou um debate público acerca do uso publicitário do espaço urbano<sup>20</sup>. São tantas imagens, tantas informações, que acabamos não nos afetando, no sentido trabalhado por Lazzarotto e Carvalho (2015) da afetação como uma abertura para ser transformado pelo que se passa, pelo o que nos acontece.

No século XXI, com o advento da comunicação móvel, as informações nos acompanham, integram os nossos corpos, como observa McGuire (2011, p.204) ao falar que "numa era na qual a mídia se tornou móvel, ubíqua e personalizada, tecnologia e pessoa se fundiram". Para o autor, somos "corpos mídia" que circulam pelas cidades e que as tornam, ainda mais, lugares de fluxo, de instabilidade, de excesso de imagens e onde o tempo e espaço têm novos sentidos. A cidade passa a ser tipificada, além de suas construções verticais, pelas redes digitais invisíveis de fluxo informacional contínuo, ampliando a nossa exposição às imagens e informações e nos transformando em pontos de conexão, conectados a inúmeros outros.

Uma nova nuvem de escrituras sobrevoa as cidades, agora uma nuvem invisível, ainda mais porosa, mas que não substitui a anterior, elas coexistem, interferem uma na outra. Para Larrosa (2002), esta profusão de informações da qual estamos falando é inimiga da experiência, pois podemos ver muitas coisas, ter acesso a um número crescente de informações, mas, ao mesmo tempo, podemos dizer que nada nos aconteceu, nada nos

---

<sup>20</sup> Sobre este assunto, ver Bressan (2014).

tocou. Passamos por muitas coisas, todos os dias, vemos muitas pessoas, ouvimos e lemos muitas histórias, ampliamos nossa bagagem informacional, difundimos inúmeros conteúdos, mas ficamos mais pobres de experiências, dizia Benjamin (2012a) em *Experiência e Pobreza*.

As nuvens de gafanhotos de escrituras, além de suas densidades físicas e virtuais e do seu poder destruidor, também são velozes, circulam tão rápido que não temos tempo de construir uma memória, cada informação é subitamente substituída por outra, sem que a anterior deixe vestígios. Essa rapidez destruidora é sentida em outras esferas como na pressa que temos de abreviar tudo, até mesmo as narrativas como dizia Benjamin (2012a), e provavelmente reafirmaria ao ver o *microblog Twitter*, onde cada postagem não pode ultrapassar 140 caracteres.

Rapidez destruidora que também pode ser vista nas próprias construções urbanas. A firmeza do concreto e do aço das grandes cidades vira areia movediça, suas estruturas são derrubadas na madrugada e quando acordamos só vemos o rastro da destruição. No lugar dos prédios antigos, novas caixas de concreto, aço e vidro são colocadas, apagando os nossos rastros e nos colocando sempre em movimento e, enquanto permanecemos em movimento frenético, como diz Larrosa (2002), nada nos acontece, pelo menos em profundidade de modo a nos transformar.

Mas, desse rastro de destruição também pode surgir uma abertura, também podem germinar criações, o excesso e a destruição pode ser um elemento que interpela, que incomoda e, ao nos incomodarmos, podemos criar alternativas, rotas de fuga que nos permitam criar novos sentidos para os espaços e para nós mesmos, é o que faz Leandro como podemos observar ao dizer que “hoje o meu trabalho não existe sem o espaço público e por mais que ele seja degradado a minha produção se alimenta muito da desconstrução”.

Ele fala que passa pela rua e vê um pedaço de madeira, um ferro oxidado, um ladrilho solto e imagina como esses elementos podem compor suas produções e, ao trazer novos usos para esses objetos, está deixando sua marca e compondo uma narrativa visual que tem uma potência de nos deslocar do fluxo contínuo em que estamos submersos e nos fazer perceber o sem sentido das coisas. Essa percepção aparece na fala de Leandro que repete durante sua entrevista expressões como “não aceito”, “é difícil” e “é foda”.

A nuvem de escrituras do Leandro, que abre este subponto de análise, tem uma potência destruidora, fala de “sofrimento”, “decepção”, “dificuldade” e “morte”, mas

também fala da criação de algo novo, elaborado a partir da desconstrução e que fez emergir palavras como “vida”, “passarinho”, “rua”, “imagem”, “*graffiti*” e “artista urbano”.

Mas para que esta nuvem de gafanhotos de escrituras físicas e virtuais, no lugar de inebriar, possa alumiar, é necessário que o sujeito pare, observe, escute, pense e sinta. É necessário que espere sua retina se acostumar com o excesso de luz, para que possa perceber pequenos pontos que emitem uma luz própria, muitas vezes ofuscados pelos holofotes citadinos que iluminam tudo, tornando difícil a tarefa de enxergar e ainda mais a de ser um pequeno ponto de luz a iluminar o sem sentido das coisas. Nas palavras de Larrosa (2002, p.19),

O sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos, (...) o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos.

Leandro tem essa percepção de que a cidade acontece nele, de que seu corpo está implicado pela experiência cidadina, percebe a pressa, o excesso de imagens e a anestesia das pessoas diante de coisas que o incomoda tanto. Repetiu expressões como “eu sofro”, e palavras como “cidade”, “espaço urbano”, “rua” e “imagem” em toda sua entrevista, mostrando como a cidade acontece nele, como seu trabalho está relacionado com sua história na construção civil, com o olhar de quem conhece as veias de aço das construções, de quem viveu cada minuto de uma obra que para muitos de nós foi erguida sem que percebêssemos. Leandro não passa pela cidade, ele a vê, ele a sente e ele a transforma, como podemos ver na passagem a seguir.

*Eu vejo a cidade como muito agressiva, através dessa minha prática, dentro do meio urbano, eu consigo perceber que a cidade é agressiva, ela é hipócrita, ela é veloz e ela tortura em todos os aspectos. Eu nem sei se eu posso dizer que somos bombardeados por uma poluição visual, porque eu vou trabalhar isso, meu trabalho é visual, eu posso me contradizer se eu disser isso, mas eu quero ter o mesmo direito que a publicidade tem, mas eu quero o direito legítimo, digno, que eu não precise comprar, nem alugar um espaço público, eu me aproprio dele porque ele faz parte de mim e eu faço parte dele e isso me traz uma consciência, me gera uma consciência, que eu tenho que cuidar dele, que eu tenho que saber me relacionar com ele.*

A “nuvem de palavras” que criei a partir dos pontos citados por ele durante a entrevista mostra como Leandro é um sujeito que sofre, que se deixa afetar pelo seu bairro, por seu contexto, pelas questões do outro como no caso dos usuários de drogas e moradores de rua, mas também o quanto é difícil colocar-se em risco, o quanto ser afetado o levou a não aceitar, a não se adaptar. Leandro narra, ao longo da entrevista, experiências em que sentiu dificuldade de seguir o ordenamento imposto pelo que chama de “sistema”, palavra que usa ao fazer referência a instituições como a escola e o estado.

A expressão mais repetida em sua fala foi “experiência” ou “experimentação”, vamos, assim, trabalhar o conceito fazendo uma articulação com autores como Larrosa (2003), Varela, Thompson e Rosch (2012) e Delory-Momberger (2012a e 2012b). Depois vamos discutir a experiência da desconstrução, por avaliar esta como marcante em sua fala.

Durante sua entrevista, Leandro fala do seu trabalho como uma forma de criar a si mesmo e a cidade, o que nos leva a uma articulação com Larrosa (2003, p.05) ao dizer que o conceito de experiência está relacionado com o de criação, como podemos ver na citação a seguir:

La experiencia sería el modo de habitar el mundo de un ser que existe, de un ser que no tiene otro se, otra esencia, que su propia existencia: corporal, finita, encarnada, en el tiempo y en el espacio, con otros. Y la existencia, como la vida, no se puede conceptualizar porque siempre escapa a cualquier determinación, porque es en ella misma un exceso, un desbordamiento, porque es en ella misma posibilidad, creación, invención, acontecimiento.

Nesse sentido, Leandro não reflete o espaço urbano em seus trabalhos, ele o transforma e é transformado nesta relação. Ao falar sobre cognição, Varela, Thompson e Rosch (2012) defendem que o ato de conhecer está ligado à experiência. Para eles, é por meio de um "acoplamento estrutural", ou seja, da relação de coengendramento entre os seres e o ambiente, que podemos criar o mundo. Assim, não existe um mundo a priori que entendemos e representamos, nem um mundo particular que apenas projetamos, mas o que eles vão chamar de uma "via intermediária", que seria a ideia, como explica Kastrup (2015a, p. 85), de que "sujeito e objeto são efeitos, e não pólos prévios à atividade cognitiva". Ainda segundo a autora,

Agindo no sentido de enaturar, o sistema cognitivo configura um mundo, ao mesmo tempo em que se autoproduz, sempre num movimento de coengendramento. Neste sentido, o conhecimento passa a ser entendido como um processo de invenção de si e mundo (p.85).



O verbo “enaturar” vem de “enação”, neologismo criado por Varela, Thompson e Rosch (2012) para descrever o processo de cognição como uma interligação entre o sujeito e o meio. Para eles, conhecemos o mundo por meio de uma "ação corporalizada". Nossos corpos são como filtros que atravessam e são atravessados pelo mundo, e, neste processo, os dois são transformados.

O nome escolhido por Leandro, *Filtro de Papel*, tem, para ele, relação com as camadas de papel, de tinta, da técnica de *graffiti* que usa e também com a fotografia, que usa como técnica, tema e registro. Mas também podemos fazer relação com o próprio Leandro que é composto de múltiplas camadas que são atravessadas pelo seu bairro, pela rua, pela cidade, por sua relação com o outro e por suas experiências.

A relação de imbricação entre Leandro e seu mundo aparece em seu trabalho como na obra em que um sujeito dispara uma bala na própria cabeça. A obra, ele diz, conta a sua trajetória no bairro Moura Brasil, onde aprendeu, desde a infância, a reconhecer o calibre da arma pelo som do disparo, é uma narrativa de lugar que mostra a necessidade de uma reconstrução, sem esconder a dureza da experiência, como podemos ver em sua fala: “mas essa obra, na verdade, o lance que tem toda essa poesia, mas o final é super pesado, não tem como fugir da realidade, por mais que eu tente relaxar, acaba com o sangue escorrendo no final”.

A experiência de desconstrução volta a aparecer aqui. Sonhos, projetos, memórias e todos elementos que estavam estruturados em sua cabeça são desconstruídos, viram pedaços coloridos, soltos ao vento, é preciso juntar as partes, fazer novos arranjos, inventar outro de si para continuar. A imagem de Leandro está intimamente relacionada com sua experiência no seu bairro, com a sua família e com a forma como consegue reconstruir suas partes.

Para Varela, Thompson e Rosch (2012), então, o conhecer não pode ser apartado da experiência, não poderíamos conhecer Fortaleza, por exemplo, sem experimentar suas ruas, sem deixar nossos rastros, sem nos deixar afetar por suas desigualdades, por suas belezas e por suas demolições. Relacionando essa reflexão com a abordagem da pesquisa (auto)biográfica, encontro forte sintonia do pensamento desenvolvido pelos autores acerca da cognição com o conceito de "experiência formadora", desenvolvido por Josso (2004). Segundo a autora, a experiência formadora é decorrente do trabalho reflexivo que fazemos das nossas vivências que foram fundamentais para que nos tornássemos quem somos.

Para Josso (2004, p.48), é por meio da narrativa que podemos desenvolver um trabalho reflexivo que nos levará às nossas experiências formadoras, esse trabalho reflexivo levaria a “uma articulação conscientemente elaborada entre atividade, sensibilidade, afetividade e ideação”, ou seja, é no momento da narrativa, para a autora, que criamos uma compreensão do que nos aconteceu e essa compreensão pode nos levar a um processo de formação de si.

Esse trabalho reflexivo que o sujeito faz de suas experiências tem, para Delory-Momberger (2012b), um caráter performativo, no sentido de ser uma compreensão e invenção de si e do seu mundo. Sobre o potencial da reflexão, Varela, Thompson e Rosch (2012, p.54) acrescentam:

O que sugerimos é uma transformação da natureza da reflexão de uma actividade abstrata e descorporalizada para uma reflexão corporalizada (atenta) ilimitada. Por corporalizada entendemos uma reflexão na qual o corpo e a mente são postos juntos. O que esta formulação pretende transmitir é que a reflexão não se exerce só *sobre* a experiência, mas que reflexão *é* ela própria uma forma de experiência.

Nessa perspectiva, ao fazer um trabalho reflexivo sobre o que lhe aconteceu, seja a própria obra que descrevemos ou uma narrativa de si por meio da entrevista narrativa, Leandro não está apenas representando suas experiências, está vivenciando uma experiência que tem uma potência transformadora.

Como vimos, em sua narrativa de vida, Leandro fala como transforma as vivências que teve em seu bairro, observando e sentindo as desigualdades sociais, em suas produções. Suas obras são, assim, “biografizações” no sentido trabalhado por Delory-Momberger (2012a) de um trabalho de interpretação, organização e articulação de suas experiências por meio de uma configuração narrativa. Assim, a narrativa não aparece aqui apenas na sua dimensão oral e escrita, mas também por meio de desenhos, *graffitis*, esculturas, intervenções, fotografias e qualquer forma de expressão que possibilite essa corporificação das experiências. Vejamos como Leandro elabora ao falar sobre o seu processo de criação:

*Eu consigo perceber que toda essa vivência, toda essa relação que eu tive com meu espaço, na comunidade e a minha situação social, é o que reflete mesmo. Então, hoje, talvez, se eu for considerar a técnica, a cidade é a técnica que utilizo para fazer a minha produção. Porque sem o espaço público não existe o meu trabalho, não vai existir porque ele surge a partir do espaço público. Então, quando eu estou aqui, no meu percurso de vir,*

*eu pego um pedaço de madeira (...) a cidade ela colabora com estrutura, com textura, com materiais que as pessoas dão, como o lixo, que eu vejo isso de outra forma e tal, eu passo a reutilizar. Então, resumindo, a experimentação visual, mas a partir do que eu consigo pensar, construir, a partir dessa experimentação do universo, a gente pode agregar os valores como, por exemplo, eu posso levantar questões ambientais, a partir da ideia de se reutilizar as coisas que estão na rua. Será que o que é jogado realmente é lixo, será que não dá pra ser utilizado com outra coisa? Então, eu transformo isso em arte, acaba sendo um suporte, a rua é o principal suporte da minha produção, mas técnica mesmo acho que é graffiti com spray. Também a minha técnica de pintura convencional, de trabalhar com latex, que eu trabalhei com meu pai, a minha vivência com marcenaria, também nessas experiências, stencil, fotografia e, principalmente, a metamorfose.*

Leandro discute sobre como a cidade interfere em seu trabalho e como ele cria uma nova cidade a partir de sua produção que é um trabalho reflexivo que corporifica suas experiências. Sua narrativa urbana visual poderá ser uma experiência de formação de si e também poderá constituir a própria cidade, já que como seres corporificados que somos não apenas estamos no espaço, somos "espaço no espaço", como diz Delory-Momberger (2012a). A cidade, vista aqui como parte desse mundo que nos afeta e que criamos, também não existe a priori, ela é feita, desfeita e refeita por nós, assim como também somos por ela.

Nesse processo de transformações contínuas, eu e você que está lendo este texto, também podemos nos transformar pela nossa relação com os nossos espaços, precisamos antes parar um pouco, nos deixar tocar e também tatear os espaços, deixando sua poeira nos sujar. Antes de seguir para as cenas de Leandro escuto as buzinas, já é noite, sinto que ainda existe um mundo lá fora, estava tão imersa em Leandro que esqueci de mim. Eu volto já.

### **2.1.2. Construções e desconstruções de Leandro**

Cena 1: Na esquina do Porto Iracema

“Podemos nos encontrar no Dragão do Mar, vou guardar minha *bike* no Porto Iracema, se preferir pode ser por lá..”, combina Leandro comigo nossa entrevista. Cheguei ao Porto Iracema, escola de artes que fica no entorno do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, sentei numa das mesas do café que fica no espaço interno da escola e peguei meu

bloco de anotações onde registrei os sentimentos que emergiram, as minhas impressões do espaço e os pontos que precisava explicar para Leandro antes de nossa entrevista.

O vi chegar, guardar sua bicicleta e ir ao meu encontro, combinamos que a entrevista seria do lado de fora, ele indicou a esquina da Rua José Avelino com a Av. Almirante Tamandaré, sentamos na calçada, encostados no muro do Porto Iracema, era fim de tarde e escolhemos o lado da sombra.

Uma das poucas árvores da rua estava na nossa frente, se prestássemos atenção poderíamos até ouvir o canto de alguns pássaros que a escolheram como refúgio. O som dos carros cantava mais alto, entretanto, e na gravação é o único som do ambiente que conseguimos ouvir. Começamos nossa conversa e tive uma preocupação para não ficar dispersa com o movimento da rua, a “escuta atenta” da qual nos fala Marinas (2007) é fundamental para a entrevista, sobre esse ponto, Abrahão (2014, p.60) afirma que "sem escuta de qualidade, portanto, a narrativa torna-se vazia, monológica, ou, no limite, simplesmente não existe". Naquele momento era fundamental que eu mostrasse que estava atenta para ouvi-lo, para deslocar o meu olhar em busca do seu e também para me deixar tocar por sua fala.

A partir da reflexão de Ferrarotti (1988, p.29), compreendo que o narrador “modifica continuamente seu comportamento em função do comportamento do observador”, ou seja, existe uma forte relação entre a escuta do interlocutor com a “palavra dada” que, segundo Marinas (2007), é uma articulação entre as vivências de quem está narrando e o tempo do outro. Quando contamos uma história, contamos porque alguém escuta e o fazemos "para conmové, para pedir ayuda, para poner en orden el propio puzzle o en propio laberinto" (MARINAS, 2014, p.40).

A acomodação que tivemos no local e a explicação inicial de que a proposta da entrevista narrativa era a de que ele falasse livremente, que o tom seria de conversa e de que ele receberia sua narrativa transcrita para fazer as alterações que quisesse conferiu um clima inicial de confiança fundamental para toda a entrevista.

Perguntei se podia gravar o áudio, ele disse que sim e começamos uma conversa de cerca de duas horas, sendo uma hora e vinte minutos de gravação, em determinado momento ele fala “ali, olha um passarinho escutando a conversa”, e puxa o tema para a sua fala afirmando que se sente interpelado pelo pássaro naquele momento, como se ele dissesse “cara, não se afasta disso não, que isso é necessário”. Ele se refere ao trabalho autoral, que faz na rua, o qual anda afastado por conta dos trabalhos encomendados. O

passarinho o endagando pode aqui ser compreendido como um resultado do trabalho reflexivo proporcionado pela narrativa, já que é um momento de articulação de experiências que pode levar a um “balanço do vivido”, conforme explica Josso (2004), e também a uma reformulação do seu projeto de futuro.

Além disso, a fala de Leandro mostra como sua narrativa é permeada pelo espaço, como faz uma articulação com os elementos presentes no contexto da entrevista e também em mim, que era sua interlocutora. Mesmo sem o perguntar o “porquê” de ter se distanciado dos trabalhos autorais, ele explica: “eu tenho o comercial e o meu *graffiti underground*, mas eu acredito que preciso mesmo é ter contato com o que tá na rua”.

Na sentados na esquina, ouvi sua fala que parecia sem pressa de concluir, eram muitos detalhes e as conexões eram feitas na hora, tanto que se deu conta, algumas vezes, que existiam outras tessituras para fazer, deixando a narrativa o levar para uma experiência que era, ao mesmo tempo, de articulação do vivido e projeto de futuro.

De repente falava “eu me lembrei de uma coisa agora” e desenrolava outro fio de sua narrativa, que podia encontrar ramificações na infância como quando lembrou da sua avó, em algo que viu no caminho ou mesmo em desejos de futuro. Terminou a entrevista dizendo que continua “sendo lapidado”, talvez sobretudo depois de fazer um balanço de sua história que, como ele mesmo percebe, é transformada pela cidade, por suas produções, pela sua relação com o outro e pela corporificação de suas experiências por meio da narrativa que acabou de fazer.

## Cena 2: Rizoma

Na segunda cena, articulo imagens do cotidiano do Leandro que envolvem seu passado, presente e futuro. Passamos a usar aqui o termo "história de vida" por entender, a partir de Pineau (2006), que o termo deve ser usado quando desenvolvemos um trabalho conjunto de interpretação em que o narrador exercita sua capacidade de criação de si e do mundo por meio da narrativa e o pesquisador faz uma articulação entre a fala do sujeito e a base teórica da pesquisa, gerando uma reinterpretação. Esse processo resulta na criação de uma “história de vida”, que não preexiste à narrativa porque precisa passar por uma reflexividade crítica e uma elaboração teórica, como afirmam Santamarina e Marinas (1994, p258):

Las historias de vida no preexisten a este proceso, se producen en el, aunque las formas des contexto oral (la historia oral) vegan refiriendo (o silenciando) aspectos, sagas y relatos que luego se articulan em las historias que recogemos.

Se van haciendo a medida que la investigación avanza según sus objetivos, sus hallazgos y sus límites.

Dessa forma, remonto as cenas do cotidiano do Leandro a partir de uma articulação entre os pontos. Como num rizoma em que temos múltiplas entradas, também era possível iniciar este momento da análise a partir de várias cenas, escolhi, entretanto, uma citada entre outras, que num primeiro momento pareceu deslocada, mas que ganha uma intensidade ao olharmos a narrativa pronta. Ela é ponto de conexão e ruptura como podemos ver:

*Eu me lembrei de uma coisa agora, eu lembrei de quando minha vó era viva, quando ela fazia um bolo ela tirava uns pedaços e falava “vou deixar pro vizinho”. Isso que hoje é uma utopia, isso não é uma realidade. Se a gente for fazer isso, o cara mete o pau na gente.*

A lembrança remete à infância e à relação afetiva com sua avó que aparece como acolhedora e como referência de família. Depois de citar a cena, ele diz “pronto”, “voltei”, como se necessitasse abrir esse parêntese e logo depois romper como num rizoma que "pode ser rompido, quebrado em um lugar qualquer, e também retorna segundo uma ou outra de suas linhas e segundo outras linhas", como explicam Deleuze e Guattari (2011, p.25). Foi o que aconteceu em outro momento da entrevista, quando Leandro faz referência a outro momento de sua infância, como podemos ver a seguir:

*Eu lembro quando era moleque, lá no meu bairro, ainda crescia feijão e abóbora, eu não sei nem como é que aquilo era fértil, aquela terra, porque as pessoas poluem de uma forma tão agressiva. Mas enfim, e assim passei a minha infância todinha, foi a pegar o lixo da galera em troca de um trocado e no, final da tarde, comprar um pão assado pra comer com cajuína. Eita, era massa.*

A rápida passagem mostra uma experiência de forte dificuldade social em meio a uma saudade da experiência revivida. Dureza e leveza em uma mesma cena que pode ser conectada com a obra do Leandro e com ele mesmo que avalio como sendo esse chão fértil, por onde nascem e crescem desejos de um mundo melhor materializados em suas obras. Na próxima passagem, podemos ver que ele tem essa percepção de que sua ação tem uma potência transformadora.

*Então, essa relação com espaço público ela me coloca numa relação que me faz perceber o que é uma sociedade e qual é o meu papel dentro dessa sociedade e eu me decepiono muito. Por mais que eu fraqueje, fiquei balançado, as estruturas ficam bambas, mas aprendi a ter fé, a ter fé não só na ideia do que se criou, mas que você pode fazer uma mudança macro.*

Leandro diz que agimos no sentido de criar nosso próprio mundo, diz que aprendeu a ter fé numa mudança que pode ser macro, que começa dentro dele, como diz adiante, ou dentro de cada um de nós, mas que pode ganhar corpo e gerar um outro mundo. Sobre essa capacidade de autocriação e criação do mundo retomamos o conceito trabalhado por Varela (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2012) de “enação”. Segundo Barros (2010, p. 51),

O conceito de enação (...) tem dois aspectos, inseparáveis um do outro: por um lado, há o surgimento de sujeito e mundo; ambos não subsistem independentemente, mas co-emergem a partir de algo que Varela identifica com um “fazer”, uma atividade. Este processo de fazer emergir si mesmo e mundo é o aspecto performativo da enação, sua capacidade de “decretar” a existência de algo.

Ou seja, as obras de Leandro têm uma função, explicitada por ele, de criar algo e não de representar simplesmente seu contexto. Ele explica que é na relação com suas vivências do passado, com o seu bairro, onde vive até hoje que "filtra" e cria suas produções, mas o faz a partir das demolições, do lixo, da dureza de sua vida. Sua obra, assim, não é um reflexo, é um desejo materializado de protestar e gerar transformações, conectando um passado recomposto com desejos de futuro.

O próprio nome do seu projeto, que virou sua assinatura, vem de um momento de dificuldade financeira, mostrando a potência de criar a si mesmo. Fazendo um trabalho reflexivo sobre a sua “história de vida” e avaliando o nome que escolheu, podemos dizer que Filtro de Papel é este corpo que cria a partir das desconstruções da cidade, que é afetado pela dureza do concreto, mas que consegue criar rotas de fuga que desestabilizam estruturas e possibilitam momentos de criação. Uma cena do presente mostra como seu trabalho é afetado pelo seu contexto e como suas criações também podem afetar o espaço:

*A gente conseguiu fazer algumas intervenções na perspectiva de fazer uma relação do usuário com o espaço, como é a relação entre esses dois pontos, a figura humana e o*

*espaço físico, qual a relação disso nesse universo, no ato de estar consumindo craque e tal. Na verdade, a gente queria mostrar que o espaço reflete o usuário e o usuário reflete o espaço e fizemos algumas intervenções, algumas foram bastante satisfatórias porque ali no bairro que eu moro é por trás da estação ferroviária e tinha um galpão, eu me lembro da minha infância sinto muita saudade, e lá começou a se degradar o espaço. O poder público, como sempre, vira as costas pra essas coisas e eu sempre passava pelos galpões e via a porta aberta, olhava lá pra dentro e via alguns usuários entrando e tal, "meu irmão, eu tenho que fazer um trabalho aqui" e, por pura coincidência, quando eu entro e faço esta intervenção, as portas são fechadas.*

Leandro nota que o seu trabalho interfere no espaço, gera mudanças, mesmo que não seja a esperada por ele que reclama que a questão não foi tratada, que os usuários apenas foram expulsos e local foi fechado, sua intervenção levou uma visibilidade ao local e fechá-lo foi visto por ele como uma tentativa de silenciamento.

Ao final, escolho uma passagem da entrevista em que Leandro descreve uma intervenção que fez em que usava como elemento um pássaro morto. Ele conta que teve que matar um pardal, remonta cenas da infância para falar do episódio, usa o pássaro como símbolo de uma convivência com a rua, que, para ele, pode estar morrendo como os passarinhos.

*Então, eu matei um passarinho, porra eu tive que matar um passarinho, mas eu matei, tem um pardal, até a escolha do passarinho ela é estratégica nessa construção de uma ideia de uma intervenção, porque o pardal, hoje eu consigo ver outros tipos de passarinhos, outras espécies, mas lá no meu bairro, na minha infância, o único passarinho que existia era o pardal, brother. Então, é algo que representa a rua pra mim, então eu tive que matar um pássaro, por mais que seja figurativa a parada, mas é foda, isso é triste. Então, matei um passarinho para dizer daquela área que está sendo morta. As pessoas estão matando uma parte da nossa cidade.*

Para Leandro, ao fazer um *graffiti* de um pardal morto ele estava materializando a morte de uma cidade que ele inventou em suas lembranças do passado e projetou em seus desejos de futuro. As imagens que produz são, assim, narrativas de sua vida, são trabalhos reflexivos sobre suas experiências corporificadas, são também "palavras dadas" no sentido



trabalhado por Marinas (2007) de uma palavra, neste caso de uma imagem, que foi dada pelo sujeito e já não é mais dele e já não retorna a ele sem o vínculo que agora possui com o outro e com a cidade. Essa cidade modificada pela corporalização das experiências de Leandro o interpela de volta, num processo de troca e construção de si e do mundo.

### Cena 3: Pequenos pontos de luz

Didi-Huberman (2014, p.46) explica que é na escuridão que podemos ver mais nitidamente os vagalumes com sua luz "pulsante, verdadeira e fraca". O autor usa a metáfora dos vagalumes para falar da necessidade de percebermos esses pequenos pontos de luz que podem ser discerníveis melhor na escuridão, pequenos pontos que podem estar a brilhar no espaço urbano, que podem nos deslocar do ordenamento das grandes cidades e nos fazer perceber o sem sentido das coisas, mas como discuti em outra publicação,

luzes e trevas dialogam, assim, formando contornos discerníveis por olhares atentos, mas nem sempre temos as sombras, por vezes, precisamos aprender a olhar para as luzes sem ficar ofuscados, precisamos encontrar os vagalumes entre os excessos de luminosidade (ARAÚJO; MARTINS FILHO, 2016, p.06).

Avalio que o trabalho do Leandro atua como um pequeno ponto de luz no espaço urbano, a trazer uma inconformidade, uma inadequação e uma intensidade violenta muitas vezes gravada em pequenas dimensões. A escolha por lugares de pouca visibilidade, como os espaços em demolição, e os *graffitis* feitos em pequenas dimensões mostram como uma potência destruidora pode ser uma pequena luz efêmera.

Em sua entrevista, também são os pontos menos tocados, mencionados como pano de fundo, ou mesmo os ausentes, que possuem uma intensidade transformadora. Destaco três momentos, o primeiro é o período em que trabalhou, durante toda sua adolescência, com o seu pai na construção civil, tema citado de forma passageira em duas passagens da entrevista; o segundo é o momento em que fala que passou a infância catando lixo para comprar pão assado e comer com cajuína, o assunto aparece como pano de fundo, mostra, entretanto, a forte dificuldade financeira de sua infância, mesmo que ele tenha narrando a passagem como se fosse uma brincadeira que fazia entre amigos; o último momento que selecionei foi a ausência de sua mãe, evidenciada pelas vezes em que fala de sua avó com um ar saudoso.

Esses pequenos pontos, escondidos em sua fala ou mesmo ausentes, foram experiências que marcam na narrativa de Leandro, como podemos ver quando afirma que seu trabalho vem das desconstruções, como se necessitasse demolir algumas paredes que

ajudou a construir ou como quem procura histórias que ele mesmo emparedou; quando diz que usa o lixo como material e o transforma em outra coisa, mostrando um olhar, desenvolvido desde a infância, que o permite criar a partir materiais descartados pelos outros; também quando usa a criança, a mulher e os pássaros como os três elementos mais recorrentes em suas produções, a mistura de leveza e dureza que aparece em suas obras, como no *stencil* de um menino de terno e com uma bicicleta de adulto, fazendo referência ao trabalho infantil e nas imagens em que o passarinho aparece fora da casa, sozinho, sendo observado por um gato, imagens que podem nos ajudar a entender sua relação com sua família, com seus pais.

Leandro termina a entrevista dizendo que ainda está sendo lapidado, como se seu corpo também fosse esse material duro da cidade, que no entanto pode mudar, pode transformar-se e, nesse processo, tem a potência de transformar os espaços dele e a mim também. No final desta análise, vejo que minha reinterpretação da “história de vida” de Leandro leva a uma releitura de minha própria vida, mesmo com experiências tão distintas, deixo-me tocar pelas falas e imagens dele como se elas acontecessem comigo. Fico a imaginar as tessituras que você que está lendo esta tese está fazendo neste momento. Crio conversas contigo e guardo uma curiosidade em saber como a história de vida do Leandro pode ter acontecido contigo também.

## 2.2. Rafael – “ Uma das coisas que eu mais escutei na viagem foi que eu era louco”

*A menina louca, maltrapilha e suja,  
Parou em frente à vitrine da Casa Parente,  
E estática olhava para um manequim feminino.  
Olhou... olhou... pensou... pensou...  
Dado momento perguntou:  
“ta com fome, égua?”  
Esta pergunta causou-me  
Certa impressão, o poeta,  
Que também já conversou com os manequins.  
Eu dissera: “se fosse realmente mulher  
Como és de gesso,  
Te daria um prato de comida.”  
Será que essa louca é  
A personificação da poesia?*

Mário Gomes

Figura 7 : *O Gordo*, figura usada na multi-intervenção do seu projeto de conclusão de curso, no IFCE, e reproduzida para o projeto CarRUAgem Atelier Itinerante, no Minimuseu Firmeza, em junho de 2016.



Fonte: <https://www.facebook.com/rafael.limaverde/>. Acesso em: 30 de setembro de 2016.

Rafael Limaverde é um ser que voa, suas asas foram traçadas com tinta preta, talhadas na madeira e esculpidas pelas suas experiências de viajante. Os seus pais são do Cariri, da cidade do Crato, mas começaram a namorar em São Paulo e, nessas idas e vindas da vida, fixaram morada em Belém do Pará, onde Rafael nasceu, em 1976, e viveu os seus primeiros seis anos de vida entre árvores que tocam as nuvens e pessoas de vidas e corações com muita fartura para dividir.

Não foi em vão que estranhou a aridez do Ceará, mas foi justamente numa Fortaleza de poucas árvores que cresceu e tornou-se artista. O apreço pelo desenho, entretanto, apareceu desde a primeira infância, ainda em Belém do Pará. Anos depois, podemos ver a mistura de naturezas tão diversas nos seres que criou para sua coleção intitulada *Nau de Loucos*. As figuras híbridas, sem forma conhecida, nascem dele mesmo, diz Rafael, mas, ao ganharem contornos, já são maiores que ele, já são livres, talvez por isso insista em criar asas que podem erguer mesmo os seres mais pesados como a Baleia Jubarte que ilustrou durante a viagem que fez de bicicleta pela América Latina. Em livro em que publicou seu diário de viagem, descreveu seu encontro com as baleias, já no final do percurso, na Praia do Forte/Bahia, como podemos ver a seguir: "pra mim, as Jubartes sonham em ser passarinhos. Delírio? Prefiro chamar de poesia" (LIMAVERDE, 2012, p.298).

Rafael é um ser de percurso, lembra, com um sorriso no rosto, de quando era criança e saía com sua mãe e observava atento os poucos desenhos dos muros. Diz que começava a reconhecer o caminho e ficava ansioso ao se aproximar do muro das Casas de Cultura, na Av. Treze de Maio, onde um dos primeiros murais de Fortaleza já estampavam suas cores e criavam o desejo ser artista no menino-transeunte.

Na adolescência, no ano de 1994, com 18 anos, terminou o ensino médio e tentou o vestibular para Medicina Veterinária e Ciências Biológicas e não passou em nenhum, na época "não tinha faculdade nenhuma aqui", reclama da ausência principalmente de cursos de artes. No mesmo período, a aptidão para o desenho o levou a trabalhar como cartunista no Jornal O Povo, onde passou dois anos como estagiário e mais seis como profissional contratado. A experiência o proporcionou aprender novas técnicas e o levou a ter contato com outros artistas, ampliando seu campo de atuação.

Em paralelo com o trabalho no Jornal O Povo, fez os primeiros trabalhos como ilustrador de livro infantil. Mas a rotina da redação o impossibilitava de se dedicar à outros projetos, principalmente ao sonho de viajar pela América Latina de bicicleta. Conta que leu um livro de um brasileiro que fez uma volta ao mundo de bicicleta e decidiu: "é desse jeito que eu quero viajar". Passou, então, a estudar o percurso que pretendia fazer e a organizar os recursos necessários para uma viagem que durou dois anos.

Começou de Fortaleza à Belém do Pará, num trajeto de volta para casa, e seguiu pela Venezuela, Cuba e os outros países da América Central. Depois voltou para a América do Sul, passando por países como Chile e Bolívia, até chegar à Argentina e ao Uruguai. De

lá, voltou ao Brasil pelo Chuí, seguindo por algumas cidades de litoral, mas fazendo um desvio ao chegar ao Ceará, para passar pelo Crato, terra de seus pais e, de certa forma, sua também.

Ao ler o livro em que publicou o seu diário de viagem (LIMAVERDE, 2012), vemos que foi uma jornada para si. Logo no início, nos avisa que uma viagem como essa necessita "de tempo, de silêncio, de lentidão, de solidão e de pessoas e lugares especiais" (p.09), e acrescenta que nem sempre, ou quase nunca os melhores lugares são os pontos turísticos, mas que geralmente são as pessoas que fazem e são os espaços que conheceu e construiu ao longo de dois anos de autoconhecimento. "Aprendi a ler poesia na estrada" (p.09), diz ainda nos lembrando que a saudade, o calor, o frio ou a fome não tornaram os seus dias tristes, pois ele ainda tinha a poesia para respirar.

Poesia de um louco, como o chamavam durante toda a viagem e mesmo antes, como ele comenta:

*eu tenho uma coleção de gravuras que se chama Guardiões da Loucura, que tem tudo a ver com a viagem, que uma das coisas que eu mais escutei na viagem foi que eu era louco. Que quando você sai numa viagem dessas de bicicleta ou você é corno, ou você matou alguém, ou você é louco. Ninguém entende que a viagem, ela mesma, pode se bastar.*

Voltou com uma ideia fixa na cabeça "o que é loucura?", desconfiava que existia uma potência criativa no tema, que talvez a loucura pudesse ser um desapego à forma, uma liberdade criativa que o possibilita dar vida a seres que existiam dentro dele e outros que eram inventados durante o próprio processo criativo, já que diz que, mesmo que tenha planejado cada traço, a imagem vai ganhando contornos, por vezes inesperados, como se tivesse vida própria, como se criasse o artista no lugar de ser criada por ele.

Nesse período de volta, "pela saudade, ou por reconhecer mesmo que existem lugares piores e melhores, que têm cidades que são muito mais áridas do que Fortaleza", passou a olhar com mais carinho para a cidade, com a intenção de percorrê-la e de estudar o porquê dela continuar reproduzindo certas coisas como a aridez das ruas e pessoas sem árvores para se abrigar do calor.

Entrou, então, no ano de 2004, para o antigo Centro Federal de Educação Tecnológica, CEFET, hoje Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, IFCE, onde estudou artes visuais por cinco anos. Em seu trabalho de conclusão de curso,

resolveu voltar ao tema da loucura e, por orientação de um professor, optou por fazer uma multi-intervenção. Criou, assim, uma figura chamada *O Gordo*, da série Guardiões da Loucura, com a intenção de espalhá-la em toda a cidade e por meio dos mais variados suportes como camisetas, adesivos e *stencil*. Conta que também conseguiu colocar a imagem em *outdoor* e no jornal, por meio dos contatos que tinha feito no período que trabalhou no jornal O Povo.

*O Gordo* causou uma grande curiosidade entre os transeuntes de Fortaleza, “Ah é um elefante? É um porco? O que é isso?”, Rafael diz que as pessoas perguntavam. Lembro de ver algumas vezes a imagem e criar histórias para a sua origem, como fizeram muitas pessoas, “eu soube, um tempo, que eu comecei a colocar nas fotos sensores (...) e eu lembro de um retorno que eu recebi de um cara dizendo que aquilo, na verdade, era um código de traficantes, que se eu contasse três, o terceiro era a boca de fumo”, comenta rindo as criações das pessoas que tinham uma necessidade de encontrar uma explicação para tudo.

As experiências com a arte urbana o levaram a conhecer pessoas também interessadas em pensar a cidade como suporte e vórtice de criação artística. Foi assim que entrou em contato com Robézio, do *Coletivo Acidum* e entrou no grupo. No período de cinco anos que passou no *Acidum*, desenvolveu vários projetos como ele descreve: “a gente chegou a fazer algumas coisas na Funarte, em São Paulo e no Rio. Fizemos uma exposição bem bacana no Dragão do Mar”.

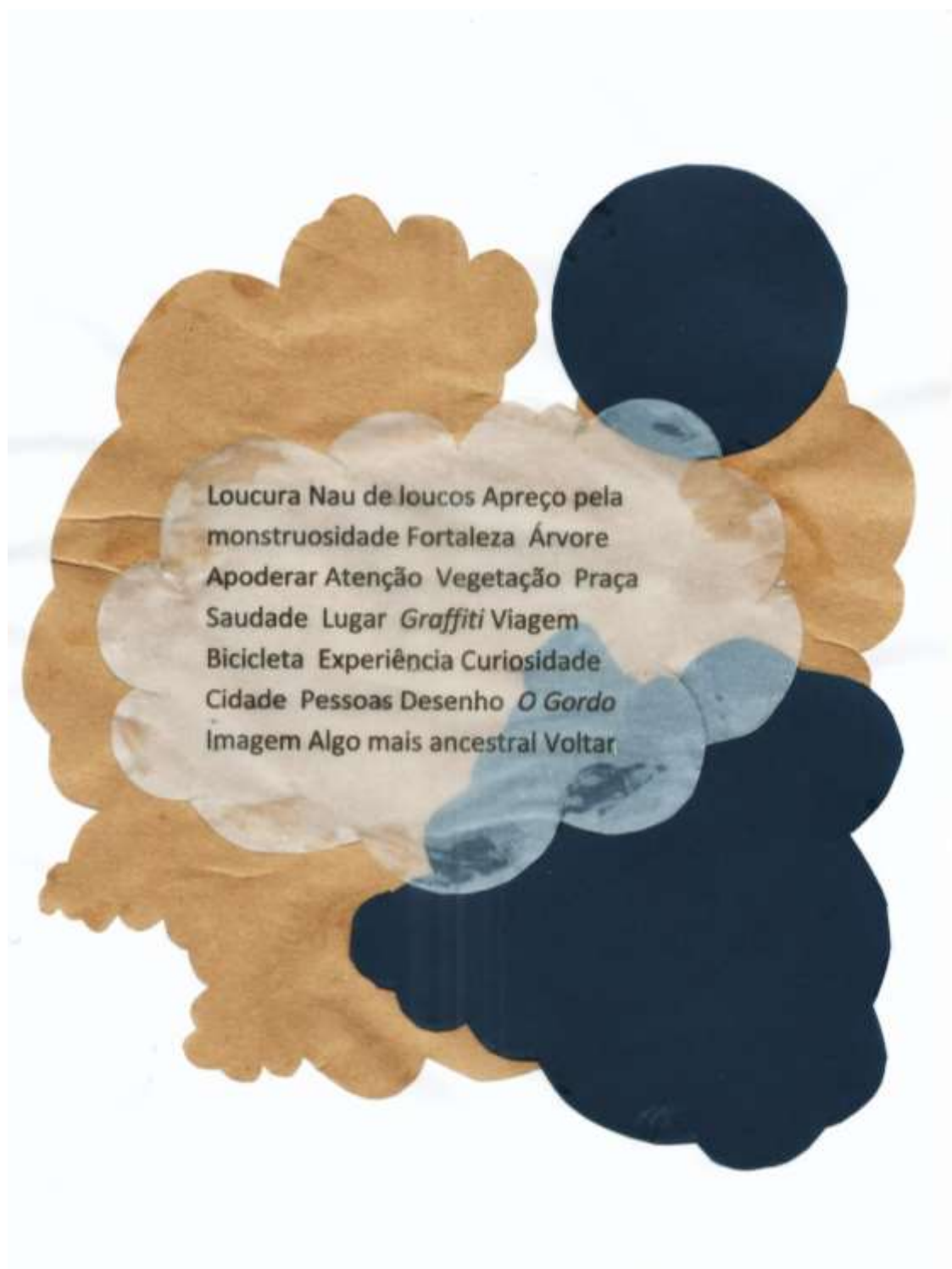
Rafael fala que o período foi bem produtivo, mas que hoje desenvolve mais trabalhos de arte urbana sozinho ou em parceria com Narcélio Grud, que também é um dos sujeitos desta pesquisa. Parece que os espaços abandonados, repletos de uma história que permanece emparedada nas ruínas, o chamam para conversar. Tanto que uma de suas intervenções que mais chamou atenção da cidade e ganhou grande repercussão nas redes sociais foi o seu *graffiti* no Farol do Mucuripe, na primeira edição do *Festival Concreto*, em 2013. A intervenção gerou um forte debate acerca do patrimônio público e do direito de intervir em suas superfícies. Rafael lembra que muitas pessoas falaram que não podiam “sujar” um patrimônio público, enquanto, para ele o que acontece é que “as pessoas não entendem que o *graffiti*, na verdade, ele não agride, ele é mais uma camada de tinta, de proteção”.

Figura 8: Intervenções feitas em lugares históricos e ruínas, na sequência o Farol do Mucuripe, as ruínas de Jaguaribara e um casarão abandonado em Guaiúba.



Fonte: <https://www.facebook.com/rafael.limaverde/>. Acesso em: 30 de setembro de 2016.

Figura 9: Nuvem da nau flutuante de loucos, Rafael Limaverde.





### 2.2.1. Nau flutuante de loucos

Olho para a nuvem do Rafael e vejo animais fantásticos, mistura de formas, monstros com asas que germinaram e transbordaram dele. Como uma nau de seres loucos que se metamorfoseiam sem cessar, sua nuvem goteja pela cidade, escorre pelos muros, levando um pouco dessa insanidade boa, como ele mesmo define, para desestabilizar as certezas que temos.

*Eu já tenho um trabalho, desde muito tempo, com figuras fantásticas, com monstros, com o bizarro, com o grotesco. É um cenário que eu gosto de trabalhar e de estar. Então, eu juntei dessas duas coisas e fiz "Os Guardiões da loucura", que são figuras fantásticas, meio homem, meio animal, eles dialogam também com essa parte da gente, com o irracional, como isso faz parte da gente também, essa necessidade da gente não negar essa parte instintiva, sexual, animal, e, como isso, misturado com o racional, faz essa combinação doida que é o ser humano.*

O que são suas figuras? Como definir os seres que habitam o imaginário do Rafael e voam pelos muros da cidade? Seus corpos pesados e com asas, suas formas conhecidas e ao mesmo tempo estranhas me transportam para um tempo anterior ao nosso, como se essas imagens já tivessem existido, tivessem sido esquecidas e voltaram novas, outras. Samain (2012) fala que ao criarmos uma imagem estamos revisitando algo conhecido, partes, fragmentos de uma memória que é de cada um e também é coletiva. Como se ela estivesse de passagem, viajando como nuvens e tomando formas diferentes ao atravessar as pessoas, a imagem possui, nas palavras do autor "essa condição ordinária de errante, ávida, à procura de um destino sem fim, numa peregrinação incansável" (SAMAIN, 2012, p.34).

Ainda menino, Rafael ouvia das histórias dos seres mágicos que habitavam a Floresta Amazônica. Quando de férias, no Cariri, também ouvia as histórias sobre os seres que viviam pelo sertão, os via talhados em madeira e impressos nas páginas dos cordéis. Rafael passou, então, a inventar formas para esses seres, como as crianças que nunca tinham visto nenhum tipo de animal no vilarejo descrito por Amós Oz (2007), elas inventavam figuras para ursos e peixes, algumas não acreditavam na existência de bichos, outras viam formas monstruosas em galhos de árvores, na sombra dos arbustos, ouviam sons por trás das pedras. Como nunca tinham visto um bicho sequer, as crianças pegavam

fragmentos de histórias, desenhos da professora, árvores, nuvens, rochas e rio para inventar um mundo repleto de animais fantásticos, sem restrições de tamanho ou cor.

Os animais criados por elas podiam tudo e viviam num outro mundo, assim como os seres mágicos do Rafael, eles são fragmentos de histórias que ouviu, de imagens que viu, mas suas formas ganham novos contornos, são invenções dele. Tudo é possível na nau de loucos do artista, seus seres não têm uma única forma - mistura de gente, bicho, dragão, sereia, santo e planta - são cambiantes, são nuvens que se transformam em tudo, são errantes.

Rafael fala que suas imagens são desse mundo em que esquecemos ou escondemos o bicho que habita em nós, dessa mistura de irracionalidade e racionalidade da qual somos feitos, e também de suas lembranças de menino que, assim, como as crianças do vilarejo de Amós Oz (2007), já inventava imagens nos primeiros desenhos que fez, ainda em Belém do Pará.

Diz que os monstros, o bizarro e o grotesco formam um cenário em que gosta de estar e inventar desde muito tempo, nem sabe quando, e, nesse misto de lembrança e esquecimento, cria suas imagens e abre espaço para novas ligações e experiências, como nos diz Samain (2012, p.33 e 34):

O que ela nos mostram nunca será um pensamento único e definitivo, nem uma memória acabada. Eis que o cérebro (...) é a tela da imagem. É com esse cérebro - suas lembranças, suas memórias e os esquecimentos nele contidos - que toda imagem se choca, arrebatando uma espiral de novas e outras operações sensoriais, cognitivas e afetivas.

A imagem é vista, assim, como uma invenção que reúne lembranças e esquecimentos, mas nunca será a representação de algo já existente, não é o retorno de uma imagem de outro tempo, mas é uma invenção a partir das partes. Sendo assim, ela é construída por uma rede complexa de experiências e está inserida em um contexto social e histórico que fala dela, mas que também não a deixa fixar-se, visto que ela, por si, já muda a configuração do espaço, e o espaço, sendo outro, ela o é também.

Ou seja, ao pintar *O Gordo* nos semáforos de Fortaleza, vários deslocamentos aconteceram, para citar alguns que são visíveis agora para mim, posso falar de como os fotossensores, antes praticamente invisíveis no espaço urbano, acabaram virando campos comunicacionais, “nem a Beatriz que traz a pessoa amada não colava nada no fotossensor”, diz Rafael fazendo menção a um cartaz publicitário amplamente fixado em postes e fotossensores da cidade.

Outro ponto foi a especulação que foi criada em torno do desenho, muitas histórias foram inventadas sobre o seu sentido, levando algumas pessoas a contar as vezes em que via a imagem. A figura antes estranha para muitos transeuntes, passa a ser conhecida e criamos relações nossas com o desenho e, com a frase "amai-vos uns aos loucos", a imagem entra em nosso campo experiencial e já a transformamos em outra, pois relacionamos com nossas próprias experiências.

A questão da mudança, das figuras que se transformam e da vontade de partir e de voltar são pontos que aparecem fortemente na fala do Rafael, principalmente no início da entrevista narrativa. Durante a transcrição, vi o quanto palavras como “viagem”, “saudade”, “lugar”, “bicicleta”, “experiência”, “curiosidade” e “atenção”, foram citadas e também podem ser vistas em nas imagens que produz em que a metamorfose aparece como um elemento marcante.

Em conversas posteriores, falamos mais sobre seu interesse pelo grotesco, pelas figuras estranhas, pela loucura, também conversamos sobre o Cariri, sobre as referências que possui e o quanto elas estão contidas nos desenhos que inventa e o quanto tem algo de Nordeste, algo de Pará, de América Latina em suas criações.

Compreendendo que meu trabalho de análise da entrevista narrativa é interpretativo e que passa pela forma como fui afetada pela sua narrativa, posso dizer que apesar de não ter sido a questão que mais apareceu em sua fala, a sua viagem de dois anos pela América Latina foi o que mais me marcou, talvez por este ser um desejo meu também, talvez pela intensidade com que falou ou pela viagem ter aparecido em sua fala como um “momento charneira”, visto por Josso (2004) como um divisor de águas, um momento dobradiça, em que rompemos com uma situação anterior e construímos um novo projeto. Rafael conta que planejou a viagem também por uma insatisfação com sua rotina e que, ao retornar, mudou seus rumos, resolveu voltar a estudar e criar outras possibilidades de atuação como artista.

Assim, vejo a nuvem de seres monstruosos de Rafael à beira de uma estrada, durante um dia em que respiro os bons ares de uma partida ou quando sinto na pele o calor acolhedor que me fala que já estou de volta.

Para falar sobre viagem, recorro à Deleuze (2013) que nos coloca algumas questões para refletir. A primeira é a de que o viajante busca uma ruptura que nunca será efetivada em sua totalidade, como se a viagem nos proporcionasse mergulhar em nossa cidade no lugar de nos afastarmos dela, somos perseguidos pelos nossos lugares porque eles estão em

nós, nos constituem. Podemos ver isto quando Rafael fala sobre o desejo que tinha de partir, diz que saiu “meio enjoado da cidade”, que queria distanciar-se, mas percebeu que não era possível já que o problema não estava na cidade, pois era interno. Esse movimento de partida, assim, passa a ser de encontro também, pois longe conseguiu perceber Fortaleza em todos os lugares que ia, já que a levava consigo como podemos perceber em sua fala:

*Quando eu voltei, pela saudade, ou por reconhecer mesmo que existem lugares piores e melhores, que têm cidades que são muito mais áridas do que Fortaleza e por você legitimar mesmo as coisas que têm e querer transformar o que você acha que não deve existir. E esse olhar mesmo, lançar um olhar diferente pra cidade, essa necessidade às vezes da gente se deslocar, ter que se deslocar pra um outro lugar pra que a gente se veja de uma maneira mais sincera e com o olhar mais atento. E isso aconteceu, é muito babaca. Eu comecei a olhar Fortaleza de uma maneira muito mais carinhosa.*

A sua referência, como ele mesmo diz durante a entrevista, é Fortaleza e, a partir dela, consegue perceber que existem lugares melhores e piores, como Marco Polo, no livro de Calvino (1990), que viaja por todas as cidades do Império Mongol e em seus relatos descreve cada lugar novo que conhece a partir de Veneza. "Toda vez que descrevo uma cidade digo algo de Veneza" (p.82), explica Marco Polo ao imperador Kublai Khan quando este o pergunta o porquê de nunca mencionar sua cidade. Polo explica que só consegue perceber as qualidades de uma cidade a partir da sua cidade implícita, da qual, mesmo sendo um viajante, não conseguirá uma ruptura total. Rafael é esse viajante que nasceu no Pará, é filho do sertão e da sua aridez, mas reconhece que “Fortaleza é muito mais a minha referência porque aqui eu passei a minha infância, adolescência, fase adulta, então, foi toda aqui” e que desde os seis anos de idade nunca deixou de morar em Fortaleza, mas também sempre está de partida.

Em outro texto, Deleuze e Guattari (1997, p.166 e 167) explicam que “o que distingue as viagens não é a qualidade objetiva dos lugares, nem a quantidade mensurável do movimento — nem algo que estaria unicamente no espírito — mas o modo de espacialização, a maneira de estar no espaço, de ser no espaço”. Sendo assim, a importância da viagem está mais na maneira como escolhemos nos relacionar com o espaço e em como resolvemos ser na viagem. A escolha de fazer o percurso de bicicleta, de

demorar nos locais e desejar encontrar pessoas mostram a forma como Rafael escolheu ser na viagem e em como estava aberto para ser transformado no processo.

Deleuze (2013) também aponta como característica do viajante o desejo de partir, ele quer verificar as coisas, sentir aquilo que as palavras não dão conta. Buscamos experienciar algo que não pode ser descrito e não pode ser visto de longe, algo que precisamos sentir e que depois não conseguiremos explicar porque o plano das expressões não daria conta e também porque quando transformamos em texto ou mesmo em imagem já estamos construindo outra coisa que contém a experiência vivida e a forma como ela nos atravessou, mas que também já é outra experiência.

Faço aqui uma relação entre o viajante é o pesquisador. Rafael fala, durante a entrevista narrativa, que fez todo um planejamento dos locais que queria ver, das cidades e monumentos que gostaria de visitar, mas quando chegava ao local muitas vezes falavam sobre uma cachoeira que ele precisava conhecer e resolvia mudar de rota, como na pesquisa que é feita em campo, mostrando também uma característica que Deleuze (2013) aponta que é a abertura que o viajante precisa ter para se perder, para mudar de caminho e para inventar novas trilhas.

O viajante que vai apenas "verificar" algo que acredita conhecer perderá a chance de tomar banho em cachoeiras desconhecidas, ouvir as pessoas e seguir novos caminhos, sem medo de ficar perdido.

Em uma conversa que tivemos quando ele estava de partida para uma expedição pelo interior do Ceará, falamos sobre o movimento da partida e do retorno, sobre a possibilidade de uma lentidão e de um olhar atento que a viagem proporcionava. Também do permanente "voltar para casa" do Rafael que iria ao Cariri, terra de seus pais e de alguns dos seres fantásticos que inventa. A viagem seria de duas semanas, bem mais curta do que a de dois anos que fez pela América Latina, mas mostra um artista do movimento, mas de um movimento atento, lento e por caminhos que permitem o perder-se, que permitem a deriva.

Para Jacques (2012) a deriva corresponde a um movimento de errância pela cidade, desenvolvido como uma crítica ao que Debord (1997) chama de "sociedade do espetáculo". A pressa, a publicidade nos muros, os *outdoors* e letreiros eletrônicos, os espaços assépticos dos *shoppings*, as notícias que assistimos de bairros de nossa cidade que nunca veremos e a cidade cenário criada para ser vendida como atração turística, fazem de nosso espaço um lugar desencarnado, sem corpo. Mas isto não quer dizer o fim da experiência,

como nos fala Benjamin (2012a) em *Experiência e Pobreza*, se podemos compreender sua aceção de que ficamos pobres de experiências porque ansiamos nos libertar delas, também percebemos uma necessidade feroz do oposto, do andar no contrafluxo.

A deriva seria, na concepção apresentada por Jacques (2012), essa possibilidade de nos inserirmos na cidade, deixando marcas nela e incorporarmos em nosso corpo essa errância que tem como características fundamentais o desnortamento, ou seja, a disponibilidade de se perder, também a lentidão no sentido de percorrê-la sem pressa, de manter um olhar atento aos detalhes, e a corporalidade que seria a potência que temos de deixar nossos rastros pela cidade que são incorporados por ela e de sermos transformados pela nossa errância, num processo em que também incorporamos a cidade. Em uma passagem da entrevista podemos analisar mais claramente a questão da corporeidade, como podemos ver:

*Tem uma coisa, assim, você ressignifica a cidade, é muito doido você ver, por exemplo, “O Gordo”, hoje muita gente pintou, mas ele tem ainda em poucos lugares e sempre que eu vou eu olho, eu procuro. Então, é como se aquele poste fosse meu, é um poste enorme, de alta tensão, mas ele tá lá, ele tá pintado assim bem clarinho, mas ele tá lá, ele tá pintado, é uma tomada de posse da cidade.*

Ao ver sua imagem num poste, Rafael sente que é parte daquele poste, que seu corpo é a cidade, mas também sente aquele poste como seu, tornando a cidade parte do seu corpo. Ele completa dizendo que não é um desejo egoísta, da cidade ser só sua, mas uma necessidade de criar uma corpografia<sup>21</sup> do espaço, uma necessidade de deixar marcas e também de ser atravessado.

Delory-Momberger (2012a, p.74) fala que nosso corpo é um espaço que ocupa outro espaço e que estamos num constante processo de criação um do outro, como a autora explica:

Vivemos num espaço dobrado, folhado, no sentido em que, entre os lugares da nossa geografia pessoal, não existem apenas relações de continuidade física, mas também relações psíquicas e mentais de copresença, de sobreposição, de projeção, ressonância e construção recíprocas.

---

<sup>21</sup> Jacques (2012) entende por corpografia urbana uma memória urbana inscrita no nosso corpo.

Ao falar sobre ressonância e projeção, a autora se aproxima da ideia de representação, mas trabalho com a concepção de que não existe um mundo a priori a ser projetado, ele se funda nesse processo de coengendramento e construção recíprocas, ou seja, o espaço só existe se praticado, a nossa ação no espaço é uma forma de inventá-lo e, ao fazermos isto, estamos nos inventando também.

Na concepção de Varela, Thompson e Rosch (2012, p.226) desempenhamos uma ação corporalizada, entendendo que a cognição surge a partir das nossas experiências e de nossas habilidades sensoriomotoras que, por sua vez, estão relacionadas com nossa cultura, com nossa historicidade e com os nossos contextos psicológicos e biológicos. Assim, podemos dizer que ao falar em “se apoderar” da cidade, Rafael está atuando num processo de invenção do lugar e de si.

Movimento constante que podemos ver em *O Gordo*, personagem que, como já falamos, Rafael inventou e usou como tema de seu trabalho de conclusão de curso que tinha como objetivo penetrar todos os poros de cidades possíveis com camisas, adesivos, *stencil*, e-mail, jornal impresso e *outdoor*. Diz que espalhou o personagem por Fortaleza, mas também em outras cidades, num misto de busca nômade de fixar suas histórias.

Paro um instante de escrever esta tese e lembro-me das vezes que vi *O Gordo*, mesmo antes de conhecer Rafael, numa dessas, depois de ter feito a entrevista narrativa, o vi perto da casa de minha mãe, no bairro Jardim das Oliveiras, sei que Rafael mora naquele bairro e a tinta fresca do *stencil* mostra que ele continua espalhando o personagem e nos fazendo pensar "o que será esse ser?", e de pronto imagino sua resposta: “porque as pessoas precisam de tantas explicações?”.

### **2.2.2. Partida e retorno de Rafael**

Cena 1: No banco da praça Luiza Távora

Rafael escolheu a praça Luiza Távora, no bairro Aldeota, para a entrevista narrativa, disse que iria a um compromisso de trabalho nas imediações da praça e que seria um bom local para ele. Na primeira vez que marquei a entrevista, troquei as datas e, ao confirmar um dia antes, percebi minha confusão. Acabei precisando remarcar, ele confirmou para o mesmo local e, no dia combinado, cheguei uma hora antes e com um pedido de desculpas pela confusão. Ele falou que não tinha problema, sorrimos,

conversamos sobre a praça e iniciamos a entrevista sentados num banco próximo à Rua Costa Barros.

Um carro de som estacionado ao nosso lado nos fez procurar o outro extremo da praça, mais tranquilo e mais ventilado. As árvores e plantas do local trazem uma calma que diverge do movimento acelerado do bairro. Algumas mulheres praticavam atividade física ao fundo, vendedores ambulantes nos abordavam vez por outra oferecendo água ou algodão doce e alguns jovens andavam de *skate* e usavam as escadas para fazer manobras assim como eu fazia, anos atrás, nessa mesma praça e nessas mesmas escadas.

Rafael pergunta se eu gostei do lugar, digo que sim e falo um pouco sobre minhas histórias no local e a entrevista já inicia com um tom de conversa. Explico como é a entrevista biográfica, que ele pode usar o tempo que quiser para responder e que depois retornarei com as respostas. Ele parece satisfeito com a possibilidade. Pergunto se posso gravar, ele concorda de pronto e faço a primeira pergunta.

Logo na primeira frase fala: “na verdade, eu sou paraense, sou nascido em Belém do Pará, e vim pra cá muito novo”. Depois explica que Fortaleza é a sua cidade de referência, nunca deixou de morar nessa cidade, desde os 6 anos de idade, mas que ainda sente falta das árvores e reclama da aridez que encontrou ao chegar.

Ouvindo novamente o áudio da entrevista para fazer esta análise, escuto o som do vento tocar das folhas das árvores e a escolha do local começa a ganhar novos contornos, não fiz essa relação entre a necessidade que tinha do verde e o local escolhido durante a entrevista, mas agora percebo que as árvores, a floresta, são questões presentes tanto em sua fala quanto na escolha do local. Em outro encontro que tivemos, ele escolheu a Praça da Imprensa e conversamos ao pé de uma árvore desenhada por ele na enorme caixa d'água que fica no local.

Enquanto eu lhe perguntava sobre a busca de visibilidade dos grafiteiros, ele me contava sobre “algo mais ancestral” que era deixar nossas marcas nos muros e nos “apoderarmos” da cidade, citou o movimento que participou contra a derrubada das árvores no Bairro Cocó para a construção de um viaduto, também falou “das pinturas clandestinas de ciclovias” e de como isso pode nos fazer perceber que somos parte da cidade. Eu, mesmo buscando exercer a escuta atenta da qual nos fala Marinas (2014), continuei perguntando da disputa visual do *graffiti*, o que me leva a uma reflexão da pesquisa (auto)biográfica como um processo de formação também para o pesquisador que vai aprender no caminho a perceber os pequenos pontos de luz, também a ficar aberto ao



que o campo vai mostrar, adaptando os procedimentos de pesquisa e compreendendo os sujeitos como participantes do processo e não somente como informantes, como discuto em minha dissertação de mestrado (ARAÚJO, 2008).

Percebo na análise que faço agora as possibilidades de novos diálogos com o Rafael, vejo pontos do rizoma que poderiam gerar ramificações, então percebo que novas conversas gerariam novos pontos de ramificação e teríamos um diálogo sem fim porque a entrevista narrativa é atravessada pela pesquisadora que eu era naquele momento, mas, ao ouvir as experiências do outro, já fui transformada, e também o outro, ao fazer sua narrativa já não é mais o mesmo.

## Cena 2: Caminhos

A escolha da compreensão cênica, de Marinas (2014), como metodologia de análise das entrevistas narrativas se deu pela percepção do autor de que cada relato é composto de muitas maneiras e que existe uma pluralidade de cenas que circulam na narrativa, sendo o papel do pesquisador articular lugares e tempos, percebendo que existe uma encenação na narrativa que a compõe e não que deve excluída, ou seja, a ficção que inventamos de nossas experiências é parte integrante e fundamental de nossa “história de vida”.

Dessa forma, na segunda cena do Rafael, crio uma relação entre o seu presente, passado e futuro, faço uma articulação das cenas do seu cotidiano e analiso algumas questões já citadas na análise da “nuvem de palavras”, mas agora, a partir da compreensão de como essas experiências formam sua “história de vida”, compõem uma trama em que relaciono as experiências narradas à abordagem da pesquisa (auto)biográfica, gerando conforme explica Pineau (2006), um trabalho reflexivo e uma elaboração teórica.

Início esta análise, assim, com uma articulação entre o início e o fim da entrevista narrativa de Rafael. Ele começa e termina falando de sua chegada à Fortaleza, sua história narra um percurso, como nos fala Certeau (1998) ao refletir sobre os lugares praticados, sua história é um relato de percurso até chegar a um local e fala de um constante movimento de chegada e partida, como ele mesmo nos conta:

*Falando um pouco da origem, os meus pais são do Cariri, são primos, ambos nasceram no Crato e, nessa loucura da vida, foram morar em São Paulo, separados. Se reencontraram lá e casaram. Então, o meu pai foi transferido para Belém do Pará e eu nasci lá. Ele tentou a transferência de novo pra cá, pra Fortaleza, porque queria ficar perto dos pais*

*dele. Eu vim pra cá com 6 anos, e, desde esse período, eu nunca deixei de morar aqui, eu fiz uma viagem longa de bicicleta, mas sempre aqui foi muito da minha referência de muita coisa.*

Ao final, ele constrói o desfecho de sua narrativa mandando um recado para quem deseja ser artista urbano e volta para a sua infância, para o relato do percurso que fazia com sua mãe, de como ia reconhecendo a paisagem e ficava ansioso ao se aproximar do painel da Avenida 13 de maio, como nos diz:

*(...) eu volto ao começo da minha história aqui em Fortaleza, de como eu gostava de quando eu sabia que ia passar por aquela rua, colava o rosto no vidro e ficava olhando para ver o que tinham pintado, o que é que tinham pintado de novo, eu já me interessava por desenho.*

Rafael continuou sua fala dizendo que a grande questão da arte urbana é que ela é acessível. Em outra passagem, diz que não sabe se seu trabalho gera uma grande mudança na cidade, parece preferir os pequenos deslocamentos, um sorriso de um estranho, um comentário de uma mulher no ônibus, a possibilidade de ser motivo para uma conversa entre desconhecidos. Mas sabe que esses pequenos pontos de luz podem gerar o que ele chama de uma “ressignificação da cidade”, como quando fala da sua multi-intenção *O Gordo* e de como ainda o procura pela cidade como quem busca um pedaço seu.

Rafael queria que *O Gordo* fosse espalhado no maior número de locais, mas sem uma explicação, a busca era por uma saturação da imagem, de tanto ver, podia ser que os transeuntes enxergassem e criassem histórias para ele, como diz que fizeram. É interessante relacionarmos o experimento de Rafael com uma das primeiras inscrições em muros com tinta *spray* que temos documentada no Brasil que aconteceu nos anos 1970, em São Paulo, quando um criador de cães escreveu “cão fila km 26” por toda a cidade para divulgar a raça, mas as pessoas inicialmente não sabiam a motivação.

A ação ganhou muita repercussão em São Paulo, pois existia uma grande quantidade de intervenções feitas em muros geograficamente distantes, atingindo boa parte da cidade. Knauss (2001) explica que inicialmente, não se sabia que se tratava da divulgação de uma raça e o mistério da mensagem levou a outros jovens o interesse em

escrever os seus nomes ou mensagens nas paredes como aconteceu com os postes e fotossensores que passaram a ser usados por outros artistas e mesmo para mensagens publicitárias após o *stencil* do Rafael.

A inscrição “cão fila km 26” mostra como uma alteração no espaço urbano pode fomentar invenções, pode gerar desejos que levam outros corpos a interferir também na cidade ou mesmo criar uma nova relação com a rua. A partir do momento em que a inscrição percorre a cidade, a intencionalidade de seu autor ganha novas dimensões.

Rafael também falou sobre a pulverização de uma imagem por meio da *internet*, diz que anda interessado em lugares abandonados e que fotografar e postar suas intervenções pode gerar um retorno rápido e ampliado como aconteceu no caso da pintura que fez no Farol do Mucuripe, monumento da cidade pintado durante a primeira edição do *Festival Concreto*, em 2013. O embate entre pessoas favoráveis e contrárias ao *graffiti* gerou, como nos conta Rafael, uma visibilidade para o monumento e o seu entorno.

*Então, as pessoas ainda se incomodam com a arte urbana, com o graffiti, quanto mais num espaço que é um ícone de Fortaleza, que tá na bandeira do Ceará, do Estado do Ceará, mas é muito complexo, muita gente não sabia nem que existia o Farol. Então, essa ação lançou um olhar muito bacana para esse monumento e não só pra ele, mas para o estado dele, e eu acho que é isso, eu acho que o graffiti também tem essa função, essa experiência do olhar.*

A metáfora do Farol, que é um ponto de luz para os navegantes em busca de um porto seguro para atracar, é oportuna principalmente por dois motivos. Primeiro, foi a experiência de pintar o Farol que levou Rafael a criar outros projetos de arte urbana e estreitar sua parceria com Narcélio Grud, organizador do *Festival Concreto*, fazendo da intervenção um guia para novos caminhos que o nosso viajante resolveu trilhar. Assim, a construção criada para ser um ponto de luz que orienta a chegada e uma esperança de encontrar o caminho de volta, continua cumprindo o seu papel e orientando o nosso viajante que está sempre num movimento de chegada e partida. O outro motivo é a questão apontada por Rafael do *graffiti* proporcionar a experiência do olhar para um espaço que era invisível para muitos moradores da cidade e que foi criado justamente para ser um ponto de luz, que deveria permanecer visível até à linha do horizonte.

A experiência o levou a procurar esses locais abandonados, que, como ele fala, “recebem pessoas abandonadas também”. São locais que descreve como quase inexistentes, posto que foram esquecidos por boa parte dos moradores da cidade, mas que resistem ainda. Sobre esse seu projeto Rafael nos fala:

*Eu estou com um projeto que nasceu a partir do Farol, que se chama “Arte, Cidade e Abandono”. Eu procuro alguns lugares, eu já fui naquele Casarão de Redenção, eu grafitei lá, eu fiz um graffiti no Mara Hope, no Farol e numa outra casa abandonada - o Casarão não é em Redação, é em Guaiúba - e o outro casarão abandonado na estrada de Redenção. Eu tenho um projeto que ainda está aí nas burocracias do governo, mas para grafitar o antigo IPPS, que vai ser demolido, e é dentro disso, esse pensamento a partir desse não lugar da cidade, que não existe mais, não existe no imaginário das pessoas, não existe na memória das pessoas, está abandonado, ele existe enquanto lugar, mas ninguém vai, ele tá abandonado, ou quem vai são justamente os abandonados.*

Rafael passa, então, a visitar locais abandonados, grafitar suas figuras fantásticas em um casarão esquecido na beira da estrada da cidade de Redenção, lugares escondidos e distantes passam a ser pintados por ele, mas também outros em espaços amplamente visitados, mas que guardam suas invisibilidades. Assim como o Farol passa a ser conhecido ou lembrado por muitos a partir de seu *graffiti*, também aquele velho navio encalhado na Beira Mar passa a ser conhecido pelo nome depois que foi colorido por ele e outros artistas. Olho para o navio e agora sei que seu nome é Mara Hope e sinto profundo uma esperança que vem do mar.

### Cena 3: Quando a realidade cansa

Marinas (2014) sugere que a terceira cena de análise seja criada a partir dos pontos esquecidos, que ficaram implícitos ou foram pouco tratados, mas que possuem uma densidade importante na narrativa e, na entrevista do Rafael, talvez o ponto que compreendo nesta análise como um dos mais relevantes foi também um dos menos explorados, estou falando sobre a questão da loucura.

Suas figuras fantásticas, o espaço que habitam, o universo pictórico de sua obra, suas experiências entre a floresta e o sertão, seu desejo de ser veterinário e artista, a viagem de dois anos que fez e todas as vezes que ouviu o termo "loucura" quando fala de suas

experiências são como um fio invisível que liga as histórias sem precisar que façam sentido entre si.

Ele fala rapidamente sobre sua *Nau de Loucos*, diz que criou uma série de figuras e escolheu uma para “jogar” na rua, conta que elas são de um mundo em que não negamos essa parte instintiva, animal, sexual e que aparecem algumas vezes com frases como “amai-vos uns aos loucos”.

Rafael conta que em seu trabalho de conclusão de curso queria muito falar sobre a questão da loucura, que voltou da viagem com a ideia na cabeça, mas que seu professor o orientou a não entrar em tema tão complexo, foi quando ele resolveu continuar falando sobre a questão, mas por meio de uma figura que tinha desenhado. Na pergunta seguinte, aprofundo a discussão sobre a figura, mas não voltamos a falar sobre loucura, uma ausência que senti mesmo antes de compor esta cena.

Meses depois da entrevista narrativa, nos encontramos e conversamos por uma hora ao pé de um grande *graffiti* feito por ele na caixa d'água da Praça da Imprensa. Na ocasião, conversamos sobre seu interesse pela loucura, ele me fala que a realidade cansa, que gosta de criar outros mundos possíveis, diz que não sabe ao certo, mas talvez esse seu interesse pelo grotesco, pelas figuras monstruosas, venha do seu apreço pelos bichos que o fazia estudar as mais diversas espécies ou tenha vindo também das histórias que ouviu entre Belém do Pará e o Cariri.

Conversamos sobre uma viagem de quinze dias que faria em busca de artistas que também nutrem um apreço pela monstruosidade, uma expedição que chamou de *Oco do Mundo*. Falou que passaria por quatro estados e que conhecer o universo em que as obras eram criadas era tão importante quando as obras.

O pergunto, então, sobre o seu universo e ele responde que “tem um lugar onde essas figuras vivem e às vezes eu vou lá buscar”, mantendo o mistério, mas dá pistas em uma outra narrativa que fez, em seu livro de viagem (LIMAVERDE, 2012), quando diz que sonha com o dia em que as baleias Jubarte irão sair das águas e voar com suas enormes barbatanas. Em outra passagem do livro, fala sobre loucura, se pergunta se seria um louco, como muitos diziam, por ter partido ou se loucos seriam os que ficam e completa dizendo que a insanidade é o tempero da vida.

Recorro aqui ao meu guia louco, Mário Gomes, que ramifica com sua insanidade os caminhos de meu texto, e penso em quantas vezes nos chamaram de loucos por trabalharmos com a pesquisa (auto)biográfica e entendermos que pesquisar é colocar-se em

risco, o quanto continuam nos chamando de loucos os que não nos aceitam por fazermos pesquisas e escrevermos em primeira pessoa, por mergulharmos no campo e construirmos os procedimentos de pesquisa a partir dele.

Penso em o quanto minha escrita e o formato de pesquisa que escolhi é um risco para um mundo em que as quantidades ainda são apresentadas como o que há de mais importante. Então, noto que não conseguiria fazer diferente e que, quando entendemos o campo como o lugar onde a pesquisa acontece e a escrita como uma invenção corporalizada de nossas experiências, não conseguiremos fazer pesquisa com indiferença. Se isso é ser louca, lhe convido a ser comigo.

### 2.3 Narcélio Grud - “Quando eu vejo algo que está se repetindo muito eu procuro fugir”

*Beije a boca da noite  
E engoli milhões de estrelas.  
Fiquei iluminado.*

Mário Gomes

Figura 10: Intervenção intitulada pelo artista de *Tropical Hungry* em que fez uso de frutas desperdiçadas numa feira de Fortaleza para criar múltiplas tonalidades e desenhar uma boca.



Fonte: <http://antropologizzando.blogspot.com.br/2013/06/a-arte-antropofagica-de-narcelio-grud.html>. Acesso em 20 de março de 2017.

Narcélio Grud é invenção. Trabalha com restos, com fragmentos, engole tudo e cospe algo novo que transforma a cidade e ele também. Talvez tenha vindo do seu avô o gosto por transformar coisas em outras coisas, ou da sua mãe que pegava pano e transformava em rosas e formigas. Ele, desde cedo, anda pelo mundo engolindo orelhões e inventando fones de ouvido e microfones, “era mais a coisa mesmo da bagunça, sempre ligada ao vandalismo ou de pegar alguma coisa pra fazer outra coisa”, explica Grud como,

aos 12 anos, saía pela cidade pegando restos de orelhões e pixando o “A” de anarquia e deixando claro que sua intenção era a de gerar problemas, que seu compromisso nunca foi com as soluções. Tanto que podemos ver suas obras pela cidade levando ao Centro uma bicicleta que era também banheiro, deixando todos cheios de dúvidas, ou bancos fixados em pedras na Praia de Iracema, como um convite para inverter o uso do espaço e a lógica da pressa citadina.

Diz que ainda está construindo o seu estilo, que consegue ver elementos pictóricos que se repetem como formas orgânicas, mais arredondadas, mas sempre que nota que está se repetindo foge. “Eu tenho uma certa dificuldade com a repetição, a repetição é uma barreira pra mim” explica e completa falando o quanto é afetado pelo que vê, pelos materiais, pela cidade e por suas experiências de tal forma que é comum para ele encontrar essas influências em seu trabalho depois de pronto, mas já não são as mesmas, foram engolidas, ruminadas, digeridas e cuspidas, inventando outros seres.

Narcélio foi pixador numa época em que não se diferenciava *graffiti* de pixação, participou do grupo *Fera dos grafiteiros*, FG, entre o final dos anos 1980 e começo de 1990, quando também o *skate* e o *punk* despontavam no Ceará. Ele era o mais novo no seu grupo e também entre os seus irmãos que lhe apresentaram bandas como Legião Urbana e Plebe Rude, mas foi andando de *skate* que conheceu o *punk* e resolveu que não só iria ouvir a música como também adotar o espírito questionador e sair “vandalizando as ruas”, como ele mesmo explica.

O *skate* entra em sua vida entre a infância e a adolescência e é muito presente em suas lembranças de menino de quando chegava da escola, almoçava e já corria para a rua para soltar raia, jogar bila e andar de *skate*, “sou de uma época em que brincar na rua era possível” comenta Narcélio talvez pensando em sua segunda filha que nasceu há pouco, em 2014, e em como o mundo é outro e ele também, “a gente vai amadurecendo o pensamento, vai tentando trabalhar com outras coisas, e isso vai absorvendo, principalmente se seu trabalho é algo que está ali se expondo de alguma forma, então isso faz parte”, diz ao explicar que andava bem mais na rua quando era criança, mas que ainda é alimentado por ela, inclusive pelos seus conflitos, para desenvolver o seu trabalho.

Um trabalho que não gosta de explicar, prefere que as pessoas vejam o que quiseram. Os seres que cria não têm formas definidas, são maleáveis, parecem estar em constante movimento e fusão, as cores também variam entre todas as possíveis, por vezes



achamos que sua paleta de cores deriva do amarelo, então vemos um *graffiti* lilás, ou mesmo sem *spray*, feito com a tinta das frutas descartadas de uma feira de Fortaleza.

Já lhe perguntaram se uma imagem que criou era o diabo e ele respondeu que sim, outro perguntou de a mesma imagem era uma vaca e ele concordou, outro se era um anjo e ele também disse que era. Suas imagens podem ser tudo, mas não podem ser explicadas, são invenções, mas não surgem do nada, contam uma história, a história dele, de quando deixou de pixar o “A” de anarquia e passou a se interessar pelo aerógrafo e de como a dificuldade de controlar um jato de tinta contínuo resultou em figuras em que não identificamos o seu começo e o seu fim.

Assim como suas imagens, também não era possível contar sua história por uma ordem cronológica, são tantas possíveis entradas que fica difícil achar um começo. Nessas idas e vindas da história de Narcélio, ele passou um tempo na rua<sup>22</sup>, dormiu em cima dos abrigos de ônibus e sentiu a dureza do concreto na carne, talvez por isso fale da rua como um lugar acolhedor somente durante sua infância, depois ela aparece como um espaço de conflito, cheio de riscos, um labirinto, mas conhecido e repleto de atalhos que ele gosta de criar.

Antes desse período, foi levado pelos pais para morar em Pacajús, distante 53 km de Fortaleza, mas não ficou quieto como ansiavam, acabou fazendo um festival de bandas de *punk rock* e trazendo pessoas de Fortaleza e cidades vizinhas para o local, gerando um alvoroço na cidade. Também em Pacajús pixou a viatura da polícia e logo foi identificado, preso e depois solto pelo seu pai.

Se em Fortaleza quando pixava um muro só os outros pixadores e sua mãe reconheciam sua letra, em Pacajús ele era identificado em qualquer traço e se isto gerou problemas, também gerou oportunidade de trabalhar com a aerografia, já que passou a ser convidado para fazer alguns trabalhos de desenho em fachadas de lojas.

Em paralelo ao trabalho comercial, também começou a desenvolver o "homem caranguejo", inspirado no movimento *manguebeat*<sup>23</sup>. Antes disso, em Fortaleza, também

---

<sup>22</sup> O período que Narcélio passou na rua não foi relatado por ele durante a entrevista, mas sim em um debate em que participamos juntos, em data posterior. O debate aconteceu no Departamento de Arquitetura e Urbanismo da UFC, no dia 19 de janeiro de 2017, e foi gravado e transmitido pelo facebook com o consentimento dos debatedores, possibilitando que eu usasse o conteúdo da fala do Narcélio como material de pesquisa.

<sup>23</sup> Movimento musical e cultural que despontou nos anos 1990 em Pernambuco e com forte penetração no nordeste e Brasil.

criou dois personagens, o Bob e o Kit Catarro, inspirados no personagem Bob Cuspe, que era um *punk* criado pelo chargista Arnaldo Angeli.

Entre os trabalhos comerciais e autorais com aerografia, Narcélio também passa a experimentar outras texturas quando começa a trabalhar com cenografia. Aprende a soldar, a mexer com madeira, a fazer objetos em grandes dimensões e a pensar em suportes e numa relação entre a estrutura dos espaços e os objetos que criava. Seu principal trabalho com cenografia era a decoração de Natal de *shoppings* que sempre pagava pouco para o resultado que esperavam, levando Narcélio a estudar os materiais e a pensar em outras formas de produção. Trabalhar com cenografia, então, foi interessante pois, como ele explica, “deu pra mim várias frentes de trabalho, para poder trabalhar com fibra, com ferro, madeira, enfim, a desenvolver outras linguagens artísticas que isso, de certa forma, me possibilitou a trabalhar com outras linguagens na *street art*”.

Nacélio, então, diversifica e investe em seu trabalho autoral, para isso, monta uma loja para importar tinta *spay* específica para a arte urbana, proporcionando uma variedade de cores novas aos grafiteiros da cidade. O uso do *spray*, inclusive, modifica a forma de trabalho já que pede que seja feito de forma mais intuitiva, regulando a distância entre o muro e a lata e gerando muitas vezes um resultado diferente do que era sua intenção. Narcélio, entretanto, diz gostar de mudanças. Acredito, na verdade, que ele anseia por elas.

Passamos a ver pela cidade, assim, principalmente a partir de 2011, quando abriu a loja, seres criados por Grud habitando o nosso espaço urbano. As imagens causaram estranhamento, elas eram diferentes dos traços conhecidos do *graffiti* inspirado em Nova Iorque. Eram rebeldes, não seguiam linhas conhecidas e chamavam a atenção de outros artistas urbanos, inclusive de outros países, que passaram a convidar Narcélio para festivais pelo mundo. Depois de participar de alguns, voltou com a ideia de montar em Fortaleza o *Festival Concreto*, que aconteceu pela primeira vez em 2013 e reuniu artistas locais e de outros estados e países para fazer intervenções por Fortaleza. O evento gerou grande repercussão ao pintar monumentos históricos e grandes painéis pela cidade.

A segunda edição do *Concreto* aconteceu em 2015, e outras expressões artísticas ganharam destaque como esculturas e intervenções, questão que foi repetida e ampliada na terceira edição do *Festival*, que aconteceu em novembro de 2016.

Grud passa a ser conhecido na cidade como um importante produtor cultural, como alguém que contribui para uma mudança na cidade, não só no incremento de cores, na

cobertura do cinza, mas como alguém que gosta de colocar tijolos para voar, que gosta de inventar postes que emitem música e esculturas de vento.

Figura 11: Birutas Marinhas – Esculturas de tecido acionadas pelo vento realizadas dentro do *Projeto Para Ver o Mar* – Fortaleza/2015



Fonte: Disponível em <http://www.narceliogrud.com/portfolio/escultura-de-vento/> Acesso em 06 de fevereiro de 2017

Figura 12: Nuvem de leveza, Narcélio Gurd.



Fonte: Acervo pessoal.

### 2.3.1. O que há de mais leve

Movida pela brisa que ainda chega à praça do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, as *Mattress*, esculturas criadas por Narcélio, habitam os postes e conferem leveza aos colchões abandonados no lixo, são como catalizadoras e criam uma energia colorida. As Birutas Marinhas são grandes mãos de tecido que ganham forma pelo vento e apontam para o pôr do sol à beira mar, onde também podemos ver um espectro de cores pintado num navio encalhado que só depois da intervenção descobri que se chamava Mara Hope. É só dar um pouco de corda que caixinhas de música fixadas em postes tocam uma canção, de repente nos pegamos rindo e achando que a vida não é tão dura.

As obras de Narcélio imprimem, como explica Calvino ao falar sobre suas propostas para o nosso milênio (2003, p.41), "a busca de leveza como reação ao peso de viver". Podemos encontrar nas obras que descrevi uma "densidade sem peso", elas flutuam, voam entre o concreto e aço de Fortaleza, podem envolver nossos corpos, esfriar nossa espinha e nos atravessar como uma nuvem que, mesmo leve, não passa sem deixar gotas de orvalho em nossa pele, que penetram e nos tocam profundo.

Narcélio trabalha com alguns materiais e temas pesados, como a dureza das pessoas e do concreto e uma certa cegueira coletiva que nos impede de enxergar o mar, mas sua obra não carrega esse peso, ela, muitas vezes, parece voar pela cidade, os temas também são tratados com delicadeza, levando a uma sensação de que ainda é possível deslocar o olhar e perceber o outro, a cidade, a rua, o mar, o sol e as nuvens. Foi relacionando a obra do Grug com a proposta da leveza, apresentada por Calvino (2003), que resolvi iniciar a análise da nuvem de palavras de Narcélio, mas antes, é importante compreender como o autor trabalha com a leveza.

Para desenvolver a ideia de leveza, Calvino (2003) descreve a história de Perseu, que se sustentava pelas nuvens e pelo vento, e foi o único capaz de derrotar Medusa que transformava todos que a olhassem diretamente em pedra. Perseu consegue, então, cortar a cabeça de Medusa olhando-a pelo reflexo de seu escudo e fica com sua cabeça, ainda capaz de transformar qualquer um em pedra, apenas para usar em situações extremas.

A história descrita por Calvino fundamenta sua visão de que a leveza pode surgir do seu contrário. O autor completa a história falando de como, a partir do sangue de Medusa, surgiu um cavalo alado, mostrando como ela pode surgir exatamente da adversidade. A leveza não seria, assim, uma negação do fardo, mas uma capacidade, como explica Peixoto (2004, p.28) "de – sem deixar de dar concreção e espessura as coisas –

subtrair peso do mundo". Essa subtração nos daria a capacidade de olhar para o mundo sem sermos petrificados, uma capacidade de resistência.

Resistência aqui pensada como pequenas rachaduras no concreto por onde a natureza insiste em crescer, como uma possibilidade de divergir das grandes certezas, dos caminhos predefinidos, dos destinos, como uma possibilidade de ser autor da sua própria história, de ser parte da cidade. Quando vemos monumentos no espaço urbano, eles contam uma história, geralmente das elites de um certo período que se perpetuam como se fossem o único passado possível. Ao intervirmos nesses monumentos, estamos questionando essa certeza, colocando um ponto de divergência nesse passado visto como imutável. Da mesma forma quando criamos outros usos para os espaços, quando ocupamos o centro de uma rotatória e a utilizamos como praça, ou quando saímos de casa de bicicleta para fazer nossos percursos diários mesmo com todos falando que é perigoso.

São pequenos pontos de resistência, muitas vezes localizados, mas que podem gerar uma desterritorialização do espaço, fazendo com que os seus usos e sentidos possam ser alterados, reinventados, colocando na resistência uma possibilidade de invenção. A arte urbana, nesse sentido, pode ser entendida como uma prática de resistência que opera a partir da leveza.

Trabalho a leveza nesta tese, em síntese, como uma possibilidade de pensar a arte urbana como um escudo translúcido, por onde podemos ver os fardos de nossa cidade e resistir a eles, gerando pequenos rasgos em sua superfície, que vão esvaziando o seu peso. Reside na arte urbana, então, a possibilidade de ser precisa e determinada, de ter forte valor emblemático e de ficar gravada na história da cidade, mesmo que efêmera, passageira como uma nuvem.

A ideia de nuvem, que desenvolvo para falar sobre as palavras que avalio como mais relevantes da fala de Narcélio durante sua entrevista, tem uma forte relação com a leveza. As falas de Narcélio sobre sua família, sobre a infância, o seu avô inventor e a sua mãe que gostava de artesanato, me remetem a uma densidade sem peso. O *skate*, o *punk* e o "A" de anarquia que pixava nos muros de Fortaleza durante sua adolescência "só para causar desordem", remetem a uma resistência ainda ingênua, mas que já gerava um ponto de questionamento, já demonstrava um espírito libertário, como ele gosta de se descrever.

Vejo a nuvem de Narcélio como uma densidade sem peso, que flutua por entre o céu de Fortaleza e mais além de onde podemos ver. Em sua fala, vemos como as formas orgânicas e contínuas dos seus personagens, que parecem planar nos muros, foram criadas



em meio à dificuldade em usar uma pistola para pintar carros como instrumento de trabalho.

*Eu comecei mesmo com essa pistola de pintar carro, essa pistola grande, de pressão, e ela tem um bico de retoque, que escreve um pouco mais fino. Mas, em compensação, ela é uma pistola que não para de sair ar, então, é um instrumento um pouco impreciso. Isso foi legal, porque eu tive que me virar com essa pistola e isso me deu muito molejo, a coisa da prática, me deu uma certa fluidez na técnica.*

Figura 13: Painel pintado por Narcélio Grud em 2013 em Briston, no Reino Unido.



Fonte: Disponível em: <http://www.narceliogrud.com/>. Acesso em: 16 de abril de 2017.

Como a pistola que usava não parava de soltar ar, precisava usar linhas contínuas sempre que possível, criando uma técnica mais apurada e potencializando o uso que fez depois da aerografia. Numa das várias conversas que tive com Narcélio ao longo da pesquisa, ele reflete comigo que não tinha parado para pensar em como essa dificuldade inicial está presente em seu trabalho hoje, nos seus personagens com corpos longos e arredondados, que se ligam uns aos outros por linhas sem fim.

Em outro momento da entrevista, conta como aprendeu a soldar, trabalhar com madeira e costurar quando trabalhava com cenografia e não encontrava ajudantes ou mesmo por um desejo em aprender a usar os materiais. “Materiais/instrumentos” inclusive foi uma das palavras mais repetidas por Narcélio, demonstrando a importância que possui em seu trabalho.

Logo no início, ao falar sobre o período em que foi pixador, relata como gostava de quebrar orelhões telefônicos e usar o material para transformar em microfones e fones de ouvido. A ideia da transformação dos materiais, da invenção, também é marcante em sua narrativa.

Ao escrever sobre o verbo inventar, Kastrup (2015b, p.141), fala sobre a invenção como uma forma de experimentação, como "um trabalho com os restos, uma preparação que ocorre no avesso do plano das formas visíveis". Podemos dizer que Narcélio trabalha com a junção de fragmentos de seu passado, presente e projeções de futuro, e dá uma forma material para as suas experiências. Usa uma bicicleta velha, um tijolo esquecido em seu atelier e colchões abandonados no lixo, para trabalhar também com coisas que estavam ruminando dentro dele, que foram pensadas e transformadas em projeto e, quando materializadas, viraram algo diferente, como se o processo também desse vida aos objetos, deixando o resultado imprevisível, como ele mesmo conta:

*Eu acho muito legal quando eu penso num projeto e começo a desenvolver, em como o processo ele ganha outro caminho. O que você acha que funciona, na prática, a gente vê que não é bem daquele jeito. Mas, de repente, a gente acha um jeito melhor do que tinha pensado no início. Por exemplo, esse trabalho mais recente do banheiro, ele era um trabalho que eu não ia fazer na bicicleta. Eu ia fazer num carrinho puxando com a mão e, de repente, eu tinha aqui uma bicicleta que usei pra um artista no Festival Concreto e estava se acabando, porque não ia ter mais uso e eu - meu irmão - em vez de puxar, eu vou colocar a bicicleta e o objeto ganhou outro caráter, ganhou o caráter de um triciclo.*



Essa abertura para o novo e, principalmente, o medo da repetição são aspectos muito presentes em sua narrativa. Quando o pergunto sobre seu estilo, ele diz ainda estar procurando um, mas completa falando de outros artistas que acabam fazendo as mesmas coisas sempre por terem tido uma boa aceitação, mostrando que na verdade a repetição não é algo que busca, mas que foge.

Explica que tem um universo pictórico, que algumas formas acabam sendo recorrentes em seu trabalho, mas que está sempre à procura de conferir novos usos aos materiais conhecidos. Fala também que a variedade de materiais e a possibilidade de pesquisar a obra de artistas urbanos na *internet* fez surgir o que ele chama de “zumbi”, “que é quando a galera pega o nariz de um, a textura de outro, a roupa de outro e aí ele monta o dele, mas, para quem conhece, a gente vê que ali tem um pouco de vários e ele pega e monta o dele”, esclarece.

Quando Kastrup (2015b) fala da invenção como trabalhar com fragmentos, deixa claro que o objetivo não é recompor um todo original. Acrescento que também não se trata de usar fragmentos apenas, mas de ser atravessado por eles, o uso aleatório de coisas já vistas não falam do artista, como Grud observa, é necessário deixar que esses fragmentos exmanentes conversem com os imanentes para que se possa inventar um objeto que vai ser também uma invenção de si, uma “enação”, no sentido trabalhado por Varela (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2012) ao trabalhar o sistema cognitivo como uma forma de produzir o mundo e de se autoproduzir.

A pesquisa (auto)biográfica fala sobre a narrativa como uma invenção de si, Delory-Momberger (2008, p.37) afirma que "não fazemos a narrativa de nossa vida porque temos uma história; temos uma história porque fazemos a narrativa de nossa vida". Nesse sentido, inventamos nossa história ao contá-la, antes elas eram fragmentos de mim, e na narrativa criam uma unidade que nunca é uma representação do vivido, é uma invenção.

Apesar de que alguns autores filiados à pesquisa (auto)biográfica trabalham com a questão da “representação” de nossas histórias de vida por meio da narrativa, encontro vários momentos na obra de Delory-Momberger (2006, 2008, 2012a e 2012b) e de Josso (2004 e 2007) em que a narrativa de si aparece como invenção, como podemos ver quando Josso (2007, p.437) fala do trabalho biográfico como uma interpretação do vivido, mas, ao mesmo tempo, como uma potência inventiva, se não vejamos: "a invenção de si, individual e coletiva, se impõe como um dos benefícios potenciais de um trabalho

hermenêutico criativo, ou seja, de uma práxis biográfica formadora e, por isso mesmo, transformadora".

Delory-Momberger (2008) discute que a narrativa de vida sempre é uma versão possível de nossas experiências e que, apesar de constituir uma unidade, não segue uma ordem cronológica, nem é uma representação de um todo vivido, mas uma criação que se faz no processo de narrar, ou, no caso que estudo na tese, no processo de construção dos objetos e desenhos dos artistas.

Trabalho aqui com a concepção de que as obras produzidas pelos artistas são invenções de si, são criações germinadas a partir de suas experiências, dos materiais que possuem, das pessoas e grupos em que fazem parte e dos espaços em que instalam suas obras, sendo, assim, suas produções são invenções que fazem de si e do mundo.

Para Varela (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2012), quando conhecemos o mundo não estamos fazendo uma leitura de algo pré-existente, estamos criando uma versão para o mundo a partir de nossa leitura dele e estamos também nos autoproduzindo num processo de coengendramento entre os sujeitos e o mundo. Ao desenvolver seus produtos, Narcélio faria, assim, um trabalho reflexivo de sua experiência no mundo e, nesse processo, cria seu mundo e se autoproduz.

Esse processo, no entanto, não se esgota com a materialização de uma obra sua, visto que seus *graffitis*, por exemplo, voltam ao mundo e geram novos problemas, novos questionamentos. Segundo Kastrup (2015b, p.142), a invenção "envolve a experiência de problematização", por isso não poderia ser explicada, o objetivo é que a obra volte aos sujeitos problematizada, como Narcélio faz com seus interlocutores:

*Bem, existe uma coisa que é as pessoas quererem entender o que é e querem isso da forma mais mão beijada possível e, apesar de eu estar colocando na rua, é uma coisa muito minha. E, dentro do que eu faço, eu procuro não fazer uma coisa tão escancarada, com uma mensagem tão descarada. Eu tento fazer algo com uma mensagem subliminar, que tenha algo por traz. (...) É comum chegar uma pessoa e perguntar "o que isso quer dizer?", e eu fico meio naquela de falar o que é. As vezes, eu aproveito essa oportunidade para entender o olhar do outro e eu devolvo essa pergunta com "o que é que você está vendo?". E o que a pessoa disser que está vendo eu digo que é, seja uma coisa positiva ou não "ah, eu estou vendo um diabo", "pois é um diabo"; "ah, eu estou vendo uma vaca", "acertou, é uma vaca".*

Nesta passagem, Narcélio comenta como a obra é muito sua, como fala sobre sua vida e que, apesar de estar na rua, ainda é uma parte sua que agora faz parte da cidade, mas também percebe que, ao mesmo tempo, ela deixa de ser sua, pois vamos percebê-la a partir de nossas questões, de nossas experiências. Ao falar sobre o que vemos nos seus desenhos estamos fazendo uma heterobiografia, estamos contando nossa história a partir da história do outro, é isso também que Grud faz ao ouvir os relatos dos outros sobre o seu trabalho, as histórias são entrelaçadas como uma trama que tece a cidade.

Delory-Momberger (2008, p. 60) explica a heterobiografia como “a forma de escrita de si que praticamos quando nos confrontamos com a narrativa de outrem”. Em vários momentos fiz uma narrativa imaginária ao ouvir Narcélio, durante a entrevista. Ele viveu no meu bairro, Jardim das Oliveiras, que mesmo não morando mais lá continua sendo o lugar de onde falo, de onde parto, andamos de *skate* numa mesma Fortaleza da virada do milênio, temos alguns amigos de infância em comum e ouvíamos as mesmas músicas de *punk rock*. Sua fala povoou minha memória, possibilitou ligações que antes não tinha feito entre a escolha do meu tema de pesquisa e minhas próprias experiências e gerou novas problematizações.

Falo aqui tanto da entrevista narrativa, quanto da própria obra de Grud como narrativas de si, entendo narrativa como uma escrita também feita por meio dos objetos, dos desenhos, das fotografias e do corpo e também discuto a narrativa como um processo inventivo interpelado por uma visão problematizadora que temos de nós mesmos e do mundo que, no lugar de respostas, nos levam a novas perguntas, como fala Freire (2014, p.39): "Ao instalar-se na quase, senão trágica descoberta do seu pouco saber de si, se fazem problema a eles mesmos. Indagam. Respondem, e suas respostas os levam a novas perguntas".

Esse processo de invenção de si não se extinguiria, mas traria, na verdade, uma compreensão de nossa incompletude, de nosso inacabamento e, incompleto que somos, precisamos continuar nossa jornada em busca de "ser mais", que, para Freire (2014), é uma busca ontológica de superação do que ele chama de uma “situação limite”, para o autor, “não há utopia verdadeira fora da tensão entre a denúncia de um presente tornando-se cada vez mais intolerável e o anúncio de um futuro a ser criado” (FREIRE, 1992, p.91). Em síntese, a “situação limite” é vista como uma barreira que precisa ser ultrapassada e a busca por “ser mais” como uma necessidade de ir além da barreira e criar um futuro melhor.

Podemos ver como em algumas das palavras mais usadas por ele durante a entrevista fica clara essa busca por uma superação de uma “situação limite” como quando fala sobre “*spray*”, “aerografia”, “ferramenta/instrumento” e “trabalho”.

Ao falar sobre esses temas, várias vezes relata como buscou alternativas por conta da escassez de tintas adequadas, chegou a abrir uma loja para importar *spray* mais barato e ainda possibilitar o uso de um material de melhor qualidade para outros grafiteiros de Fortaleza e conta também que conseguiu seu primeiro aerógrafo trocando por uma mobilete. Provavelmente, Narcélio ainda não tinha claro o caminho que sua vida iria tomar, talvez ainda não fosse possível perceber a dimensão que a arte urbana iria ganhar em sua vida, mas ele se colocou em busca do que Freire (1992) chama de "inédito viável", que seria essa capacidade de abertura e busca por um futuro que ainda não conhecemos, mas que acreditamos que será melhor, é um desejo e ao mesmo um se colocar no caminho, uma abertura para a experiência, como desenvolve Larrosa (2002, p.28):

Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objeto previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar, nem “pre-ver” nem “pre-dizer”.

Sem saber ao certo o resultado, mas acreditando que um futuro melhor era viável, Grud se colocou em busca, tanto que “trabalho” e “artista” estão entre suas palavras mais repetidas. Ele mostra uma preocupação em viver de arte, também em fazer os trabalhos que deseja e não mais os encomendados pelos *shoppings* e lojas. Resolveu criar o primeiro festival de arte urbana de Fortaleza, o *Concreto*, e contribuiu para uma mudança não só no cenário de sua vida, mas no da cidade que começa a incorporar a arte urbana em seus contornos e cores.

Palavras como “*street art*”, “*internet*”, “engajamento” e “poética” também são recorrentes em sua narrativa, mostrando uma intencionalidade de provocar mudanças na cidade, de usar recursos para ampliar a visibilidade de sua prática e de levar a uma produção de questionamentos, mas sem que ele ofereça respostas. Podemos notar que suas obras podem fazer surgir pequenas fissuras no ordenamento citadino, podem ser pontos de resistência, no sentido proposto por Zanella e Furtado (2015, p.208) que falam que resistir "se objetiva em rupturas sutis, pequenas fissuras a provocar deslizamentos de sentidos e a produção de novos”.

A trajetória de Narcélio pela cidade potencializa essa fissura, pois deixa rastros, mesmo que invisíveis para muitos. Mas alguns transeuntes poderão passar pela praia, olhar

para o mar e ver o Mara Hope pela primeira vez e, a partir desse encontro, poderão passar a olhar para outras coisas com o mesmo olhar de primeira vez e poderão passar a inventar relações e criar uma história para essa nova cidade. Nesse processo, quem sabe, resolvem deixar as suas marcas também.

### **2.3.2. O visível e o invisível em Narcélio**

Cena 1: No atelier, na sala de reunião

“Onde você quer fazer a entrevista?”, pergunta Narcélio quando nos encontramos em uma palestra e eu aproveitei para lhe fazer o convite para a entrevista. Respondi que ele poderia escolher e falou de pronto: “no meu atelier, então”. Na verdade, já o tinha convidado para fazer parte da pesquisa muito antes, conversamos algumas vezes sobre o processo e participamos de algumas rodas de conversa juntos, mas agora tinha chegado o momento da entrevista narrativa, que tinha uma intenção de fazer um trabalho biográfico mais profundo.

No dia marcado, cheguei em seu atelier e o encontrei no galpão que fica no quintal pintando uma escultura que iria levar para uma exposição em São Paulo. Disse que não precisava se apressar, que eu esperaria, mas ele soltou alguns jatos de tinta e disse que tinha acabado sorridente. Fomos para uma sala com computador, que parecia um espaço para reuniões, sentamos e, enquanto eu me preparava, ele perguntou como estava a tese, falei da dificuldade em conciliar os estudos com o trabalho, mas que as conversas com os artistas estavam sendo a fase mais rica da pesquisa.

Expliquei novamente como era a entrevista narrativa, que ele poderia falar à vontade, que o objetivo era uma conversa e perguntei se poderia gravar. Ele respondeu que sim, mas antes de iniciarmos a campanha tocou e ele falou com um amigo que foi para o galpão. Iniciamos, então, a entrevista e depois de responder a primeira pergunta Narcélio fica na dúvida, “não sei se respondi”, falo que é uma conversa e tento puxar o fio da sua narrativa sem soltar uma nova pergunta, mas ainda não tínhamos entrado num ritmo de conversa. Abrahão (2014) fala da importância de uma escuta atenta e da necessidade do entrevistador criar uma ambiência favorável para que possa acontecer um trabalho reflexivo por parte do entrevistado.

Avaliei, então, que me deslocar do papel de entrevistadora e também falar algo de mim para que ele percebesse que podemos criar pontes de comunicação seria importante

tanto para ele, que poderia estar desconfortável na posição de entrevistado, quanto para mim que estava muito ansiosa com a entrevista, por ser em seu atelier e também pelo receio de que precisasse concluir o trabalho ou de que alguém estivesse esperando por ele. Pergunto como ele está de tempo e ele responde que separou a tarde toda para isso, fico mais tranquila e aproveito para falar que moramos no mesmo bairro, conversamos um pouco sobre o assunto com o gravador desligado e voltamos à entrevista com o mesmo tom de descontração.

A entrevista passa a fluir com mais tranquilidade e alongamos a conversa por boa parte da tarde. Quando outro amigo de Narcélio interrompeu a entrevista, conversamos brevemente com ele sem desligar o gravador e depois voltamos naturalmente como quando conversamos com alguém na rua e um conhecido nos interrompe para nos cumprimentar.

Ao final, desliguei o gravador e continuamos conversando por alguns minutos. Ele me mostrou algumas de suas invenções, falou de projetos futuros, da viagem que fará em breve, contou algumas histórias engraçadas da intervenção que fez com uma bicicleta transformada em banheiro móvel, disse que algumas pessoas usaram realmente como banheiro, mas que era essa a intenção. Falou também de um empresário que queria fazer uma encomenda em larga escala, rimos juntos. Ele relata, então, como explicou que era uma intervenção artística, que era para problematizar a questão dos banheiros públicos, a intenção não era comercializar.

Narcélio termina dizendo que, depois de prontas, muitas pessoas passam a ver coisas em suas produções que ele mesmo não tinha notado. Nesse caso da bicicleta, diz que falaram para ele sobre a relação com a questão da mobilidade urbana e da sustentabilidade da invenção, coisas que ele diz que passou a ver pelo olhar do outro, modificando a forma como ele mesmo percebia a sua invenção.

## Cena 2: Entrelaçamento

Marinas (2014), ao propor a compreensão cênica como método de análise, fala da importância de colocarmos o contexto, os sentimentos que surgiram ao longo da entrevista, as interrupções e o que foi conversado antes de depois da entrevista como elementos importantes de análise. Para ele, esses elementos constroem cenas, como passagens de uma peça que o pesquisador irá montar a partir da narrativa. As falas possuem uma ordem dispersa e cabe ao pesquisador juntar os fragmentos e montar uma "história de vida". Ressalto, que, a partir da compreensão de Pineau (2006), o termo é entendido como um

trabalho biográfico que envolve o narrador e uma articulação feita por parte do pesquisador.

Sendo assim, na primeira cena descrevi o contexto da entrevista, quais foram os recursos que utilizei para criar uma ambiência e como percebi Narcélio durante sua narrativa. Nesta cena, faço uma relação entre o relato que ele faz sobre seu passado, presente e futuro, que aparecem fragmentados em sua fala e irei fazer uma articulação entre esses tempos não com o objetivo de criar uma cronologia linear para sua “história de vida”, mas para mostrar como existe um entrelaçamento entre eles.

Começo, então, pelas falas sobre a rua, quando o pergunto como relaciona sua “história de vida” com a arte urbana. Narcélio, então, começa a falar sobre sua relação com a rua durante a infância e já faz um trabalho reflexivo sobre sua relação hoje:

*Eu acho que essa questão da infância é o que se mantém comigo em relação à rua, a estar na rua. Eu acho que quando era criança eu ocupava mais do que ocupo hoje, eu vivia mais na rua do que hoje. Durante muito tempo eu fico na minha casa mesmo, eu acho que eu estou mais no interior do que na rua, mas na rua é onde eu experimento, onde eu levo as coisas. Mas na minha infância eu vivia mais na rua do que vivo hoje.*

A oposição entre a infância e a adolescência mais livres, sem preocupações, momentos em que podia fazer “bagunça, coisa de vandalismo”, em relação à fase adulta quando ele vai “amadurecendo” e fica mais preocupado com o “trabalho”, com a “elaboração estética” de suas produções é evidente ao longo da entrevista.

O trabalho da narrativa o leva a elaborar uma relação entre suas memórias de infância e os caminhos que resolveu seguir, como se ao narrar criasse os porquês e construísse uma nova história, interpelada por quem é hoje, tornando o passado algo maleável, como nos explica Delory-Momberger (2006, p.362): “a narrativa de vida é uma matéria instável, transitória, *viva*, que se recompõe sem cessar no presente momento em que ela se anuncia”.

Assim, Narcélio recria suas memórias do passado como a do avô que sempre tinha uma invenção para lhe mostrar, a da mãe que gostava de artesanato e dos tios que trabalhavam com mecânica e fala “acho que isso tinha de ficar mexendo”, mostrando como a narrativa pode levar a um trabalho reflexivo e a tecer novas relações entre as suas experiências.

Ao falar sobre o surgimento do *graffiti* em Fortaleza e do seu incômodo, questão que discutiremos na próxima cena, de um *graffiti* que seria o "verdadeiro", vai novamente à infância para falar de um mural que viu pintarem enquanto andava de *skate* pela sua rua. A passagem o levou ao questionamento se a maior influência que tivemos na cidade foi realmente do *graffiti* nova-iorquino, como podemos ver no trecho a seguir:

*O hip hop foi um movimento que foi criado que englobou o graffiti. O graffiti não nasceu do hip hop, mas o hip hop foi responsável pelos primeiros grafiteiros de Fortaleza. Assim, a chegada do graffiti em Fortaleza tem um pouco disso. O graffiti que a gente tem hoje, porque já existiam muralistas. Quando eu andava de skate eu lembro de um grupo de muralistas que foi pintar um mural lá no São João do Tauape, que era o bairro em que eu morava (...). Então, eu conheci alguns dos caras que estavam na época que hoje eu sei que na época eu não conhecia, mas depois, eu conversando com o Hélio Rola (...), a gente conversando uma vez e o cara fala "pode crer, eu tava, foi eu quem fiz aquele desenho". Eram artistas que ainda hoje atuam e, na época, trabalhavam como muralistas, que é exatamente essa questão que tem, essa coisa do graffiti, que vem de Nova Iorque, quando, na verdade, o muralismo que influenciou isso, que vem da América Latina, do México, do Chile, das brigadas que tinham de muralistas, bem mais forte e bem antes do graffiti.*

Ao falar sobre sua infância e sobre como o mural o impactou, Narcélio não só apresenta as suas referências pessoais, mas também cria uma nova versão para o *graffiti* em Fortaleza, mostrando a relevância de sua "história de vida" enquanto conhecimento científico, como propõe os fundamentos da pesquisa (auto)biográfica. Aqui também aparece uma articulação com o Narcélio adulto, que estudou muralismo na graduação, que visitou alguns países da América Latina e conheceu a cena do *graffiti* nesses locais, mostrando como o passado é vivo e pode ganhar outros contornos tanto quando vivenciamos algo novo, quanto quando fazemos um trabalho reflexivo de contar nossas histórias.

Esse trabalho reflexivo decorrente da entrevista narrativa também faz um entrelaçamento entre o passado recomposto, que nunca é o mesmo e muda em cada nova narrativa. O presente, que está em permanente construção, é um "inédito viável", ou seja, um futuro que, por mais que seja planejado, por mais que sejamos autores de nossas vidas,



permanece incerto, mas que se espera melhor, como podemos ver na forma como Narcélio termina a entrevista:

*Eu tenho o pensamento, sim, de me aprofundar nos estudos e os estudos que eu venho encontrando e que me ataçam, que me dão gana, estão fora e não aqui. O que é massa, porque eu venho querendo aprender melhor uma língua, então, eu venho vendo e conversando com minha esposa para daqui a uns anos a gente, quando nossa bebezinha tiver maior, aí vamos nessa, vamos estudar fora para melhorar o nosso campo de conhecimentos e de possibilidades para o futuro.*

Ao falar sobre seu projeto de futuro, Narcélio procura um fechamento para sua narrativa, que começou na sua infância. Procuramos uma coerência temporal ao narramos uma história, criando um começo, meio e fim. Entretanto, a narrativa escapa à ordem, tece pontos que pareciam soltos e continuam a trama mesmo depois do seu fim.

### Cena 3: O sopro das nuvens

Como na discussão que Peixoto (2004) faz ao falar sobre a necessidade do invisível para a paisagem urbana, também nesta última cena volto o olhar para os não ditos, os desvios, o que não foi evidenciado na narrativa do Narcélio, mas que compõe sua fala como o invisível sopro das nuvens que dá forma às *Birutas Marinhas* preenchidas por uma matéria invisível e que torna possível sua dança em direção ao pôr do sol.

Farei aqui, então, inspirada em Peixoto (2004, p.28) e seus interlocutores, "uma narrativa direcionada sempre para um ponto onde algo ainda não foi dito, embora tenha sido obscuramente pressentido, que se desenvolve na borda extrema do visível". A intenção, entretanto, não é mostrar o que o entrevistado não quis mostrar, mas analisar como sua narrativa ganha forma pelos que não foi dito, perceber que existe um rio profundo que dá forma à margem onde estamos, sem a intenção de mergulhar profundo no que esconde a narrativa.

Nesse caminho da margem, encontrei tanto algo invisível pelo excesso, quanto desvios e mesmo pontos não ditos, mas que consigo sentir suas presenças. O primeiro, o dos excessos, está a pixação, palavra mais repetida em sua fala. Foram 31 menções ao termo, Narcélio falou desde o seu começo como pixador, até a diferença estética que encontra em comparação com o *graffiti* e, apesar de falar que “não estou dizendo que é

melhor ou pior”, completa falando que “acho que o pixo é uma coisa mais infantil no sentido de estar escrevendo o meu nome, de estar afirmando meu nome”.

Em outra passagem, fala da estética “suja” da pixação e fala do *graffiti* como uma “válvula de escape” a isso. Relaciona ainda um outro momento da pixação, quando se tinha uma caligrafia mais “rica”, mais “elaborada”, algo que mudou muito, em sua visão. Aqui começo a criar as imagens da disputa entre grafiteiros e pixadores no espaço urbano, vejo os contornos das tensões entre os grupos, penso nos grandes painéis de *graffiti* espalhados pela cidade e em quantas pixações foram cobertas por conta dessas produções.

O *graffiti*, visto por Narcélio como uma válvula de escape para a população, é apresentado como um alívio das tensões que a pixação pode proporcionar. A função de "apaziguador", de "embelezamento" que *graffiti* teria e que muitos usam para defendê-lo, gera em mim uma sensação de incômodo por discutir a necessidade de desestabilizarmos os ordenamentos citadinos para que possamos perceber as suas fissuras.

Teço uma relação entre o embelezar e o sujar e puxo uma ramificação neste rizoma da entrevista do Narcélio que é desdobrado em outros caminhos, que me levam ao *graffiti* também como uma forma de esconder o sujo, o que é considerado feio, o que não entendemos, mostrando que, se por um lado ele pode tirar o peso das coisas sem perder a densidade, também pode ser usado para esconder as tensões, violências e desigualdades por meio de cores, como uma falsa leveza que não conhece o peso.

Para Calvino (2003, p.29), "um mundo construído sem peso nos impressiona é porque temos experiência do peso das coisas; assim como não podemos admirar a leveza da linguagem se não soubermos admirar igualmente a linguagem dotada de peso", ou seja, a leveza não é a negação do peso, ela usa exatamente os fragmentos pesados para inventar algo leve.

A relação do *graffiti* com órgãos públicos, com empresas e a criação de projetos de painéis para atender editais de incentivo à cultura, podem subtrair sua potência de ser linha de fuga e transformá-lo em mais um elemento a contribuir com a manutenção dos ordenamentos citadinos.

Narcélio enfatiza que quase não faz *graffiti* comercial, que hoje pode fazer o que gosta, mas, logo no começo da entrevista, fala da relação que precisa ter com empresas e setor público, como podemos ver na passagem a seguir:

*Então, a casca que eu ganhei em anos de cenografia e aerografia já me dá um jogo de cintura e por outras questões burocráticas que eu tive que me adaptar. Eu tive que abrir uma empresa, tive de ter todo um esquema para que as coisas aconteçam, de estar participando de edital, de estar ligado nas coisas para poder estar sempre aproveitando as oportunidades.*

A passagem leva a outra tensão que, mesmo não visível em sua entrevista, podemos tatear sobre o uso comercial do *graffiti*, se poderíamos chamar de *graffiti* e mesmo o que pode ser considerado *graffiti*, tema abordado e desviado por Narcélio quando ele critica o que alguns chamam de o "verdadeiro *graffiti*". Ele comenta que alguns defendem que "verdadeiro" seria apenas o *graffiti* ligado ao movimento *hip hop*, já ele argumenta que é anterior, fala da influência do muralismo latino americano em Fortaleza, mas desvia da questão ao falar que eu vou encontrar vários começos para o *graffiti* na cidade e termina de responder a pergunta citando os primeiros grafiteiros que conheceu ligados ao movimento *hip hop*.

No assunto desviado pude sentir uma tensão entre os próprios grafiteiros, que disputam quem seriam os primeiros, quem poderia ser chamado de grafiteiro e até uma divergência entre eles das origens e influências do *graffiti*.

Para terminar a cena das coisas invisíveis que consegui tatear na entrevista de Narcélio, falo sobre um não dito que se evidenciou numa roda de conversa que participei com ele depois da entrevista.

Logo na primeira pergunta que o faço sobre como relaciona sua vida com a arte urbana, Narcélio fala da sua relação com a rua, conta como a via como um espaço de brincadeiras quando era criança e depois que hoje fica mais em seu atelier e que usa a rua como um espaço de experimentação. Por várias vezes, ele fala sobre a rua em sua narrativa, algumas como um espaço lúdico, outras como um lugar em que estamos expostos, mas que ele conhece os seus riscos. Entretanto, em nenhuma passagem ele fala sobre o período em que passou na rua.

Quando fazemos nossa narrativa contamos uma versão de nós mesmos que é possível naquele momento e a partir da relação que criamos o nosso interlocutor. Nesse sentido, o não dito pode ser uma forma de Narcélio inventar uma versão dele que ele gostaria que eu conhecesse naquele momento. Mas, como outra força motriz de uma narrativa é a projeção de futuro, talvez a experiência do período em que passou na rua não

faça parte da versão de si inventada pela sua perspectiva de "inédito viável", que, na visão de Paulo Freire (2014), é uma potência de um futuro melhor, mesmo que ainda desconhecido.

Mas agora, escrevendo essa tese e relendo meu diário de itinerâncias, onde anotei as falas do Narcélio na roda de conversa em que participamos juntos e ele falou rapidamente sobre o período em que passou na rua, e também revendo a sua entrevista narrativa, entrelaço as linhas soltas dos dois momentos e crio uma trama que envolve o Narcélio que falou que dormiu na rua, que não foi fácil, mas que aprendeu a sobreviver, com o Narcélio da entrevista narrativa que diz que “eu não quero só sobreviver, eu quero viver disso e ter uma qualidade de vida e poder viajar”.

Vi, assim, o invisível preencher o desejo de futuro dele e também parei para inventar o meu, lembrei, então, que no momento em que escrevo esta tese minha cidade vive um momento de pânico com ônibus sendo incendiados e ruas desertas de medo. Fortaleza sobrevive, ainda, mas até quando? Será que não podemos querer mais, inventar mais? Percebo, ao fim, que a história de vida de Narcélio é repleta de futuro, assim como a minha própria história e a que invento para a cidade. Paro um instante para imaginar o seu movimento heterobiográfico e em como a história de Narcélio conta a sua também. Será que você cria comigo um projeto de futuro enquanto conversamos?

## 2.4. Emerson Tubarão - "o meu trabalho conta um pouco dessas histórias, a minha, mas é uma minha que é parecida com a de muitos"

*Sou o universo.  
Sou também um gigante descomunal.  
Meu espírito é o sol.  
A quantidade de estrelas  
é a contagem de minha existência.*

Mário Gomes

Figura 14: Todos os integrantes (Tubarão, Mils, Ane, Vivi, Edi(MA), e Baga (BA) da VTS Crew na Bahia, em março de 2015.



Fonte: disponível em <https://www.facebook.com/tubarao.vts>. Acesso em 15 de março de 2017.

Emerson Tubarão é muita gente. Sabe que os seus traços contam a história dos negros e imigrantes latinos que usavam a tinta, a dança e a música para protestar em Nova Iorque; sabe, também, que contam a história de tantos outros grupos excluídos, como os que vivem em bairros como o Planalto Ayrton Senna e José Walter, em Fortaleza, região onde cresceu e vive até hoje.

Ele diz que o seu *graffiti* é sobre "uma trajetória de um jovem da periferia que contrariou a estatística", um jovem como tantos outros negros, descendentes de indígenas, nordestinos, moradores da periferia, mas que resolveu escrever sua própria história. "O

destino não está escrito, é você quem escreve", fala Tubarão que resolveu escrever a sua história com tinta *spray*, mas o *graffiti* é para ele mais do que uma forma de expressão, é um modo de vida, é o seu lazer e o seu legado. Criar uma “cena” do *graffiti* no Ceará foi o seu objetivo primeiro depois de montar, com o grafiteiro Mils, sua *crew*, em 2005.

Tubarão explica que o primeiro contato que teve com a cultura *hip hop* foi por meio do MH2O, que em 1999 era o movimento organizado da cultura *hip hop* no Ceará. O elemento mais difundido era a dança, o *break*<sup>24</sup>, e os praticantes participavam de concursos em outros estados e voltavam com algumas novidades sobre os outros elementos. Mas Tubarão explica que a informação era tão escassa que os primeiros grafiteiros precisaram montar seu próprio “estilo”. Foi o que fez entre os anos de 1999 e 2003, mas foram “passos lentos”, diz.

Antes disso, entre 1997 e 1999, ficou envolvido no universo da pixação, mas se encantou mesmo foi pelas letras estilizadas e os desenhos que assistia nos filmes americanos. Achava que eram realidades tão distantes, mas também sentia que existia algo de seu nos *graffitis* nova-iorquinos, tanto que faz questão de grafar o termo em inglês, explicitando que existe uma história anterior a ele que deve ser reconhecida e respeitada pelo sujeito antes dele ser chamado de grafiteiro.

A busca pela tradição e pela demarcação dos primeiros grafiteiros do estado deu origem aos termos “velha escola” e “nova escola”. Ele explica que a “velha escola” é formada pelos primeiros grafiteiros e, como ele diz, “nesse *rall*, digamos assim, está eu, o Pingo, o Uz, o Flip, o Uel, o El, Def José, o Selo, o Fly e o Bobby, não necessariamente nessa ordem”. Ele lista estas pessoas como os pioneiros do estado, que já estão no *graffiti* há pelo menos 15 anos.

A “nova escola” seria formada pelos grafiteiros que iniciaram há cerca de 5 anos e os “*toys*” os que ainda precisam provar ao grupo que podem ser chamados de grafiteiros. Tubarão explica que este é um processo que deve ser natural,

*você começa a fazer graffiti, você vai fazendo, e vai interagindo num movimento que já existe, buscando o reconhecimento dentro desse movimento, e você vai mostrando que você não tá por moda, que você não tá por outros interesses, que você tá mesmo pela*

---

<sup>24</sup> “*Break* (que significa quebra) - é a dança do *hip hop*. é a expressão física que tem como característica marcante gestos quebrados. É uma dança praticada em roda, onde os dançarinos (*b.boys* e *b.girls*) mostram uma variedade de passos” (SOUZA; FIALHO; ARALDI. 2005, p.14)

*cultura. E aí, vem gente de outras realidades, e não é que a gente meio que classifique quem é do hip hop e quem não é, mas ou você é grafiteiro ou você não é.*

Tubarão fala das dificuldades dos primeiros anos, relata que sofreu muito preconceito, que o *graffiti* não era aceito na cidade e que só depois do interesse de jovens de outras classes sociais e ligados à “academia” pelo *graffiti* é que parece que a expressão surgiu na cidade, como se sua história não existisse ou fosse invisibilizada. Talvez venha daí a necessidade de usar o termo em inglês, de demarcar a existência de uma “velha escola” e da divisão que ele mesmo faz e critica entre grafiteiros e artistas. “Uma coisa que a gente faz muito, mas eu acho que a gente tem consciência disso é falar assim ‘a gente é grafiteiro e tem os artistas’, só que nós também somos artistas”, mas a divisão é importante, acredita, pois ela é também de etnia, de classe social, de bairro, de território.

A região em que cresceu, também conhecida como Ipaumirin foi onde começou a grafitar, iniciando em sua rua, depois ampliando como um redemoinho sua área de atuação até chegar em toda a cidade, em outros estados e países, mas o olho do redemoinho continua sendo o seu lugar de origem. Tubarão é um ser territorializado, fala a partir de onde veio, conta a história das pessoas do local e luta para que ninguém fale em seu nome, ele quer ser autor.

Gosta de lembrar que organizou o primeiro evento de *graffiti* de Fortaleza, em 2007, no Centro, onde fizeram um *graffiti* coletivo no antigo muro do Beco da Poeira, que era um importante espaço de comércio popular da cidade. O evento aconteceu por 5 anos e, para Tubarão, contribuiu para a criação de novos grupos e para colocar Fortaleza na cena nacional do *graffiti*, diz que o objetivo sempre foi o de incentivar a criação de novas *crews*, e esse foi um período importante em que começamos a ver mais pinturas nas ruas.

Depois que sentiu que o *graffiti* já tinha conseguido uma expansão, fala que resolveu investir em sua própria *crew* que hoje, além de seu parceiro Mils, também é formada por duas mulheres, a Vivi e a Ane (que é sua companheira), além do Edi, do Maranhão, e do Baga, da Bahia. Além da pintura, resolveu trabalhar com cursos, seminários e palestras, procurando “desmistificar essa marginalização que tem”, explica.

Sobre os *graffitis* que produzem, Tubarão fala que a base são as letras, que são as raízes do *graffiti* nova-iorquino, demonstrando que também nos traços buscam uma certa autoridade que o tradicionalismo traria, mas também procuram usar personagens e cenários por vezes inspirados no “realismo” e outras no “abstracionismo”, diz.

Ele comenta que também vem desenvolvendo um trabalho de estúdio, explicando que prefere usar esse termo porque os artistas visuais usam muito o termo “atelier”. Mas diz que faz esse trabalho “bem no sapatinho”, pois entende esse universo das galerias como muito elitista e também afirma ter um cuidado de não perder a “essência”, que acredita que só a rua pode trazer.

Nos seus desenhos, o elemento pictórico do tubarão se repete, talvez para fixar na memória, para deixar uma marca mais permanente, para conquistar uma visibilidade nem que seja de uma forma feroz, predatória, para se manter vivo, para manter viva a história do *graffiti* ligada ao movimento *hip hop* e de todos que a cidade prefere deixar à margem, mas que lutam e resistem para também perfilar o centro.

Figura 15: *Graffiti* produzido por Tubarão, Mils e WBS, conexão Fortaleza - São Luis, em setembro de 2015, na sequência Tubarão em janeiro de 2016.



Fonte: disponível em <https://www.facebook.com/tubarao.vts>. Acesso em 05 de abril de 2017.



Figura 16: Por trás das nuvens cinzas, Emerson Tubarão.



Fonte: Acervo pessoal.

### 2.4.1. Por trás das nuvens cinzas

Uma esperança escondida por trás de nuvens cinzas que encobrem a periferia da cidade, a nuvem do Tubarão é povoada, tem chuva e tormenta, mas também tem um sol imanente, como no rap *That's my way*, de Edi Rock:

Esse é meu caminho e nele eu vou!  
 Eu gosto de pensar que a luz do sol  
 vai iluminar o meu amanhecer  
 Mas se na manhã o sol não surgir  
 Por trás das nuvens cinzas tudo vai mudar  
 A chuva passará e o tempo vai abrir  
 A luz de um novo dia sempre vai estar  
 Pra clarear você  
 Pra iluminar você  
 Pra proteger  
 Pra inspirar  
 E alimentar você

O rap embala minha análise, enquanto releio a entrevista narrativa do Tubarão e vejo palavras e expressões utilizadas por ele como “dificuldade”, “virar estatística”, “periferia”, “discriminação”, “barreiras da sociedade”. Entre os primeiros versos da música, ouvimos “a gente atira no escuro, não escuta ninguém”, é um canto de solidão, de abandono, mas também de uma história que é de muita gente, tanto que Edi Rock, em sua música, e Tubarão, em sua narrativa, sempre falam “a gente” e quase nunca se referem a eles mesmos como “eu”, mostrando uma clara compreensão de que estão contando uma história que não é só deles. A expressão “a gente” traz uma ideia congruência, como se falassem de muitas pessoas que formam, na verdade, um grupo que conta uma história que começou bem antes da deles, como podemos ver no trecho da entrevista em que Tubarão fala da necessidade do grafiteiro provar para o grupo que faz parte dessa história:

*No meu conceito é ele provar que tá no graffiti de verdade e não é só pintar, é conhecer o graffiti, é entender conceitualmente, saber sua história, saber que aquilo ali não começou com você, e que história é essa que você está carregando porque, querendo ou não, você carrega essa história.*

A concepção de que cada pessoa “carrega” uma história, que é “a síntese individualizada e ativa de uma sociedade”, é trabalhada por Ferrarotti (1988, p.26) ao desenvolver o conceito de “universal singular”, já que cada um de nós, em sua concepção, é transformado pela relação que temos com os grupos aos quais pertencemos. Assim,

somos transformados constantemente nesse processo de mediação entre as nossas experiências, os lugares a partir dos quais falamos e os grupos aos quais pertencemos.

Para Ferrarotti (1988, p.32), “a pessoa vive e conhece mais ou menos claramente sua condição, através dos grupos a que pertence”, ou seja, existe uma dimensão coletiva nos relatos individuais. Posso dizer que a narrativa do Tubarão foi a que mais claramente percebi a relevância do grupo, sua fala reivindicava um título dos pioneiros do *graffiti* em Fortaleza e apresentava uma indignação pelo uso do termo para qualquer expressão artística que usasse *spray*.

A participação e exclusão são marcantes em sua fala. A nomenclatura *graffiti*, com grafia em inglês, foi uma correção sugerida por ele quando enviei sua entrevista para que fizesse modificações ou acréscimos. A correção era para me dizer que o *graffiti* do qual ele fala vem da periferia nova-iorquina, dos bairros Bronx e Blooklyn, criada num momento de forte exclusão social de negros e imigrantes, entre os anos 1970 e 1980.

Segundo Rose (1997), principalmente nos anos 1980, os meios de comunicação viam os moradores desses bairros como “problema social”, o poder público não levava benefícios para a região e os espaços de lazer eram praticamente inexistentes. Sobre isto, Rose (1997, p.202) afirma: “enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenaram literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e sua vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos responderam à altura”.

O *hip hop* é criado, assim, num contexto de forte exclusão social e passou a usar elementos como a dança, a música e a tinta para falar sobre os problemas cotidianos que os jovens enfrentavam e também para reivindicar, protestar e mostrar uma face colorida e vibrante da periferia. O *graffiti* era o elemento de maior visibilidade, já que eram pintados em vagões de metrô que percorriam boa parte da cidade, levando as cores e palavras, muitas vezes incompreensíveis, para os locais em que os moradores da periferia não frequentavam. Mas eram nos seus locais, nos bairros, em que a cultura *hip hop* foi desenvolvida, as ruas eram usadas como espaços para festas, disputas de rimas e o *break* aconteciam nas calçadas, fazendo do movimento uma expressão da periferia nova-iorquina e, depois, de várias outras pelo mundo, inclusive a de Fortaleza.

Tubarão explica a origem do *hip hop* no Ceará, fala dos filmes que assistia nos anos 1990, de como ficou interessado e, ao mesmo tempo, achou que era algo muito distante até conhecer o movimento MH2O, que é apresentado por ele como o primeiro movimento organizado da cultura *hip hop* no Ceará, como nos explica:

*O MH2O, em 90, ele agrega todos os elementos e dá meio que o surgimento do hip hop, mas o graffiti ele não entra nessa época, porque não tinha quem praticasse. Tinha os B-boy, os raps, os DJ's, mas não tinha o graffiti ainda e aí, em 92, o Flip, que era B-boy, começa a fazer graffiti e dá início a partir daí.*

Esse movimento de estruturação do grupo, como nos fala Latour (2012), precisa ser constante para o seu processo de manutenção, ou seja, os grupos não existem a priori, eles são criações e necessitam de um trabalho dos seus atores para que possa continuar existindo. Esse empenho em criar e manter o grupo aparece em vários momentos da entrevista, como quando diz que tinha como objetivo “criar uma cena” no Estado e para isto fez um trabalho de reunir pessoas, incentivar a formação de *crews* e organizou cinco edições do primeiro evento voltado para o *graffiti* em Fortaleza.

A necessidade de afirmar e fortalecer o grupo acontece pois é constituído por uma rede de relações mutáveis e repleta de contradições internas, fazendo com que seja necessário, nas palavras de Latour (2012, p.50), "recrutar" participantes que possam dar visibilidade ao grupo, diferenciá-lo dos demais, criando fronteiras entre eles, e o territorializando.

Discuto aqui a territorialização do grupo não apenas como geográfica, apesar dessa questão ser marcante para o *hip hop* que se define como um movimento de periferia e tem a relação com os bairros e as ruas onde vivem os seus praticantes como um importante espaço de intervenção, como vemos no exemplo de Demetrius, citado por Knauss (2001), que se tratava de um jovem de origem grega que, em 1971, chamou a atenção da imprensa por escrever TAKI 138 em vários muros de Nova Iorque. A inscrição fazia referência ao seu codinome e ao número de sua casa, assim como Frank 207, Chew 127, Junior 161, exemplos citados por Sodré (2008), também tinham uma demarcação territorial em suas inscrições.

Na entrevista com Tubarão, o pergunto sobre a relação que tem com o seu bairro e ele conta que tudo parte dele, que começou em sua rua, depois passou a pintar o bairro e só depois outros bairros, pois, em suas palavras, “querendo ou não, o *graffiti* também é uma demarcação de território, ele é como um redemoinho, ele está parado num canto e vai circulando e vai se espalhando”. Nesse momento da entrevista, ele também explica que o

MH2O criou núcleos pela cidade que chamava de “posses”, também evidenciando a demarcação geográfica do grupo e requisitando alguns espaços como seus.

Mas destaco que a demarcação também é da ordem do discurso. Ele reivindica em sua entrevista uma separação entre os grafiteiros e os artistas urbanos, fala de uma divisão que é também de classe, reclama de uma exclusão social e da visibilidade da arte urbana ficar dissociada das questões da periferia. Tubarão fala da “velha escola”, que seria formada pelos primeiros grafiteiros de Fortaleza ligados ao movimento *hip hop*, eles atuam como os agregadores do grupo e como os reguladores no sentido de definir as regras para a entrada e permanência de novos membros, sendo este também um processo de afirmação do grupo que age no objetivo de sua manutenção. Assim, quando outros sujeitos que não estão inseridos nesse processo passam a usar o termo "*graffiti*", podem ser vistos como uma ameaça para a permanência do grupo, pois não possuem compromisso com as suas regras internas e podem atuar na sua desterritorialização.

Latour (2012, p.56) fala que "para cada grupo a ser definido, aparece logo uma lista de “antigrupos”. Isso é muito vantajoso para quem observa, pois significa que os atores estão sempre mapeando o contexto social em que estão inseridos", ou seja, seguir os passos do grupo, suas articulações e conflitos, é uma forma interessante de perceber o contexto social em constante mutação. A proposta do autor é perceber a sociedade por suas associações e não como algo pré-existente em que os indivíduos se "encaixam", e rastrear o movimento de conflito, afirmação e reinvenção dos grupos é fundamental para percebermos a sociedade.

A exclusão dos “antigrupos”, a afirmação de que existe um grupo "verdadeiro", que tem a autoridade de afirmar quem participa e quem está fora é, então, fundamental para a manutenção do próprio grupo. Podemos perceber essa demarcação da nomenclatura em vários momentos da entrevista, desde quando Tubarão devolve a transcrição com a grafia do termo corrigida para o inglês, pois não quer dissociar a expressão do movimento *hip hop*, até o uso do termo “estúdio”, para substituir “atelier”, pois o último termo já é usado pelos artistas urbanos, fazendo também uma diferenciação entre “artistas” e “grafiteiros”, apesar de refletir, no próprio momento da fala, que também são artistas, mostrando que as definições do grupo são cambiáveis e repletas de tensões.

O grupo necessita, assim, de uma afirmação constante, pois está tensionado tanto externo, quanto internamente. As heterogeneidades precisam ser controladas ao mesmo tempo em que as mudanças são necessárias. Analiso a presença dessa tensão entre controle

e necessidade de transformação quando Tubarão fala do seu intuito de “criar uma cena”, de convidar novas pessoas, de criar um estilo próprio para o *graffiti* produzido no Ceará, mas, ao mesmo tempo, lembra que existe uma tradição que precisa ser mantida, um grupo de pioneiros que deve ser reconhecido e uma necessidade de compreender que o *graffiti* é uma escrita que fala da juventude negra da periferia e que, sendo assim, fala que é necessário o reconhecimento de que a história começou antes e que o grafiteiro precisaria compreender a missão que tem de “carregar essa história”.

Ao fazer um processo de reflexão sobre o porquê da relevância do grupo ser tão marcante na fala do Tubarão e não na dos outros entrevistados, volto à minha dissertação de mestrado (ARAÚJO, 2008), quando estudei jovens que tinham passado pelo trabalho infantil e escolhiam as amizades como elemento mais relevante em suas vidas, acima de família e escola. Percebo uma similaridade entre as condições de opressão, como a moradia em bairros periféricos e a sensação de exclusão social. Pertencer a um grupo, nos dois casos, dialoga com a necessidade de superação de uma “situação limite”, termo usado por Freire (2014) para designar situações que precisam ser superadas, como podemos ver na fala do Tubarão:

*O meu graffiti, eu acho que ele conta várias histórias. Ele conta uma trajetória de um jovem da periferia que contrariou a estatística, que não virou só um número de estatística para a sociedade, que contrariou esse universo, que conseguiu chegar a espaços antes nem almejados pela periferia, pela juventude, principalmente a juventude negra da periferia. Traz esses traços da cultura negra, da cultura nordestina, e até um pouco de traço da cultura indígena, dessas realidades, dessas vivências, e que você pode transformar, que o destino não está escrito, é você quem escreve, através das suas ações.*

Vemos aqui como pertencer ao movimento *hip hop*, para o entrevistado, contribuiu para o processo de superação de uma “situação limite”, também destaco que esse movimento começa, também como nos diz Freire (2014), a partir do reconhecimento da sua condição de opressão e dos grupos dos quais faz parte - negro, nordestino, da periferia e de origem indígena - e esse reconhecimento leva a uma necessidade de superação, de transformar e de ser autor de sua própria história.

Recorrendo aos autores da pesquisa (auto)biográfica, destaco dois elementos fundamentais para esse processo de construção de um projeto de vida em que se sabe autor

de sua própria história, o primeiro é a percepção aqui trabalhada do *graffiti* como uma escrita de si e o segundo é a compreensão de que cada história é um "singular universal".

Ao falar sobre o desenho como uma "narrativa gráfica" para crianças, Goldberg (2016, p. 2011) esclarece que "o desenho se configura também como um espaço de reflexão sobre o mundo, de registro do fluxo de pensamento, de captura de imagens, objetos, sensações, desejos, impressões". Ao desenhar estamos, assim, fazendo um trabalho reflexivo sobre o que nos aconteceu, inventando uma relação entre formas, cores e experiências, dando congruência ao vivido e criando uma história repleta de nós mesmos e da nossa relação com o mundo.

Essa narrativa gráfica permite ao sujeito uma alteridade que é inventiva no sentido de possibilitar um olhar para si que se volta problematizado. A expressão do *graffiti*, ligada ao movimento *hip hop*, surge como uma possibilidade de narrativa gráfica de grupos excluídos e invisibilizados nos espaços urbanos. As questões desenhadas nos muros e metrô de Nova Iorque eram protestos, denúncias, mas também propostas de um outro mundo possível, com novas cores, misturando o reconhecimento de uma "situação limite" com o que Freire (1992) chama de "inédito viável" que é um futuro ainda desconhecido, mas que se sabe melhor.

Como um arco-íris que anuncia o final da chuva, os *graffitis* colorem a superfície cinza das cidades, suas cores guardam as marcas das nuvens carregadas de protesto, dor, sentimento de exclusão, mas também anunciam um "inédito viável" que não chegará como dádiva, mas como uma construção consciente de um futuro possível para si e para o grupo, compreendendo aqui a narrativa do *graffiti* como singular e plural, ou seja, como uma narrativa de um sujeito e de seu grupo.

Na perspectiva apontada por Ferrarotti (1988, p.26), somos a "síntese individualizada e activa de uma sociedade" e os grupos são os mediadores da nossa relação com a sociedade. Em outras palavras, cada indivíduo se relaciona com o mundo por meio dos grupos dos quais participa, essa relação o transforma e transforma o mundo de tal forma que estão, sujeito e mundo, imbricados num processo de invenção mútua, fazendo com que cada pessoa seja uma síntese singular da história do mundo. Nas palavras do autor, "um homem nunca é um indivíduo; seria melhor chamá-lo um *universo singular*: 'totalizado' e ao mesmo tempo universalizado por sua época, que ele 'retotaliza' ao se reproduzir nela como singularidade" (FERRAROTTI, 2014, p.79).

Preciso fazer uma ressalva que esse processo que o autor chama de "totalização" precisa ser compreendido nesta tese como algo provisório, repleto de contradições e heterogeneidades. Prefiro usar o termo "trama" no sentido de um conjunto de relações que se entrelaçam e também se repelem. Explico: fazendo uma releitura do "universal singular" de Ferrarotti (1988 e 2014), proponho a concepção de que cada narrativa é uma trama formada pelas nossas experiências, pelos nossos lugares, pelos nossos grupos, pelo outro, pelos "antigrupos" e pela forma como atravessamos e somos atravessados por esses elementos. O tecido formado por essa trama é único, é singular, pois é um atravessamento de quem o produziu, mas também é repleto de fios que afetaram o narrador e que continuam o interpelando e o levando a produzir novas tramas.

A narrativa do Tubarão conta uma história que é dele e dos jovens que vivem nas periferias dos centros urbanos, que se sentem discriminados e que buscam no *graffiti* uma forma de virar autores de suas histórias, mas também a narrativa é uma invenção dessa história, atua no processo de fundação e manutenção do grupo que não existia a priori e nem se mantém como em seu surgimento, já que é situado em seu tempo, em seu contexto e é transformado partir das relações dos seus sujeitos.

Os seus *graffitis* estão carregados de experiências suas e dos grupos em que participa, contêm a memória de outros tempos e um desejo de futuro. São plurais, pois trazem uma polifonia e permitem uma heterobiografia que é a criação que fazemos de nossas histórias a partir da história do outro, e são singulares pois são corporalizados, são criações que Tubarão faz a partir do que lhe toca, do que lhe atravessa.

#### **2.4.2. Trama**

Cena 1: Na biblioteca do Cuca Mondubim

Eu ainda estava no primeiro semestre do doutorado quando uma colega falou de uma exposição de um dos primeiros grafiteiros de Fortaleza. Fiquei curiosa, pois seu nome não aparecia em minhas pesquisas iniciais, nos conhecemos naquele dia, o falei que estava iniciando uma pesquisa e que gostaria de falar melhor com ele em outra ocasião, ele ficou interessado, disse que gostaria de participar e me entregou seu cartão.

Nos vimos ainda em alguns eventos e fui percebendo os conflitos internos entre as pessoas que faziam parte do cenário do *graffiti* em Fortaleza, vi que não existia um grupo



coeso e que Tubarão era um ponto de divergência entre os outros artistas que havia escolhido para entrevistar.

Durante a etapa das entrevistas, conversamos algumas vezes também pelas redes sociais e combinamos de nos encontrarmos para fazer a sua entrevista narrativa no Cuca do Mondubim, no sábado pela manhã. Cheguei um pouco antes, eu não conhecia o local e andei pelo espaço, vi um grupo ensaiando passos de *break*, observei alguns *graffitis* nos muros e reconheci a assinatura de Tubarão em um deles.

Fiquei o esperando sentada num banco onde via o movimento de entrada e saída e podia ver caso chegasse, fiz anotações em meu “diário de itinerâncias”, desenhei o espaço, até que ele chegou, nos cumprimentamos e ele perguntou se a entrevista poderia ser na biblioteca, falei que sim, sentamos e o expliquei a metodologia da entrevista narrativa, disse que ele poderia falar livremente, que depois o entregaria a entrevista transcrita para que fizesse cortes ou acréscimos<sup>25</sup> e a explicação contribuiu para iniciarmos uma construção de confiança fundamental para a entrevista.

Conversamos por quase duas horas, fomos interrompidos algumas vezes por amigos que vinham cumprimentá-lo e por uma pessoa da equipe do Cuca para chamá-lo para uma oficina que ele daria após a entrevista.

Num determinado momento da entrevista, um amigo seu sentou perto de nós e acompanhou entusiasmado algumas respostas, rindo e concordando com as afirmações do Tubarão. Sua presença contribuiu para gerar um clima de descontração e continuamos conversando, mesmo depois de desligar o gravador, sobre os pioneiros do *graffiti* no Ceará, sobre a “velha escola” e o seu amigo queria esclarecer o quanto Tubarão é importante no cenário local do *graffiti*.

Ao sair da entrevista, peguei novamente o meu “diário de itinerâncias” e escrevi os sentimentos que emergiram, como fui afetada pela fala do entrevistado. Voltei para as primeiras anotações que fiz sobre Tubarão e vi que cheguei a ter dúvidas se o incluiria na pesquisa por não ter sido citado pelos outros entrevistados e vi a importância de sua fala. Percebi, então, a importância de levar em conta as singularidades, a riqueza de possibilidades de análise que a diferença possibilita e também compreendi o quanto questões que pareciam linhas soltas são, na verdade, densas linhas da trama que estou criando nesta pesquisa.

---

<sup>25</sup> Tubarão foi o primeiro que devolveu a transcrição com sugestões de acréscimos de alguns locais que tinha visitado, com a correção dos nomes dos pioneiros do *graffiti* no Ceará e com a grafia do termo em inglês.

## Cena 2: Redemoinho

Marinas (2014), ao descrever a compreensão cênica, nos diz que o momento de análise é importante para fazermos uma relação entre as cenas do passado, presente e futuro. Aqui, entretanto, analisarei a segunda cena do Tubarão não a partir de uma dimensão temporal, mas geográfica. Em sua fala, nos diz que o sua relação com o *graffiti* começa em sua rua, depois vai para o bairro, depois para a cidade, como um redemoinho que vai ampliando sua área de alcance, mas que mantém sua potência máxima no centro.

Monto nesta cena uma organização geográfica, iniciando pelo bairro Planalto Ayrton Senna, na região chamada de Ipaumirin, onde Tubarão conheceu o movimento MH2O e pintou os primeiros muros em sua própria rua, como ele descreve:

*Começou no bairro. Na época, eu morava ali, onde hoje é o Planalto Ayrton Senna, na época chamava de Pantanal. Eu morava bem na divisa entre o Pantanal e o Zé Walter, numa região que a gente chamava de Ipaumirin. E aí, o MH2O, que era a organização, ele já tinha vários núcleos, que a gente dava o nome de “posses”, espalhados pela cidade (...) Então, eu comecei no meu bairro, na minha rua mais especificamente, aí eu fui pintar o bairro, do bairro pro vizinho e aí pra outro bairro. Depois, passei para a cidade toda, daí fui pros interiores. Depois pra outro Estado e fui fazendo esse percurso.*

O MH2O, como podemos analisar na fala do Tubarão, tinha essa relação entre fortalecer sua atuação nos bairros e, ao mesmo tempo, ampliar sua área de alcance, assim como o entrevistado. Para Certeau (1998), os lugares transformam-se em espaços quando praticados pelos seus transeuntes que deixam rastros e criam uma relação com o espaço que poderá o transformar, muitas vezes, em oposição ao seu projeto inicial. O *graffiti*, quando feito sem autorização, e a pixação atuam numa construção subversiva do espaço, trazendo usos não previstos para a superfície citadina, conferindo novos sentidos aos locais e deixando uma marca sua em seu trajeto, como se fossem "posses".

Mesmo indo para outras regiões, espalhando seus desenhos em outros bairros e mesmo outras cidades, seu principal ponto de atuação continua sendo o seu bairro e o entorno. Ao falar sobre como montou sua *crew*, em 2005, fala que conheceu seu parceiro Mils quando passaram a morar na mesma rua e resolveram pintar juntos. A própria escolha do local da entrevista, no Cuca Mondubim, que fica na mesma região, mostra a localização

como importante na narrativa do Tubarão. É interessante observar que a origem do *graffiti* ligado ao movimento *hip hop* também tem uma forte relação com o bairro, vemos isso tanto em pesquisas acadêmicas quanto nos relatos dos sujeitos que demarcam o surgimento da cultura *hip hop* especificamente nos bairros do Brooklyn e Bronx, em Nova Iorque.

Em outra passagem já comentada da entrevista, Tubarão fala da necessidade que sentiu em “criar uma cena” para o *graffiti* no Ceará e que resolveu fazer o primeiro evento com o foco no *graffiti* e não nos outros elementos da cultura *hip hop*, em 2007. Nesse primeiro evento, eles pintaram um mural coletivo no muro do Beco da Poeira, local de comércio popular que funcionava no Centro de Fortaleza, no período. O evento é um momento de expansão geográfica e também de número de adeptos, mas é importante perceber que continua em espaços de circulação das classes sociais menos favorecidas.

Logo depois, Tubarão também fala que passou a ministrar oficinas e palestras, mas sempre com o foco nas periferias, mostrando que o redemoinho não cobre todos os pontos da cidade. Quando passa a atuar em outros espaços, tem a preocupação de esclarecer que mantém a relação com o seu território de origem, como vemos em sua fala:

*A gente vem desenvolvendo, há alguns anos, esse trabalho mais de estúdio também. A gente chama de estúdio, é um negócio mais atelier, eu não gosto desse termo “atelier”, por isso que a gente chama estúdio, mas é a pintura em tela, trabalhando mais esses outros suportes fora o muro, na perspectiva de exposições e também de vender alguns trabalhos. Então, a gente também tá entrando nessa linha, que é uma linha que a gente tá entrando, mas é bem no sapatinho, como a gente diz, porque é um outro universo, outra realidade, e historicamente é um universo muito elitista, muito acadêmico, voltado para o universo das artes como um todo e a arte de rua sempre ficava às margens desse universo. A gente tá chegando, tá entrando, tá participando, mas sem perder a essência, sem perder a postura do graffiti, sem perder a ideologia.*

O conflito entre participação e exclusão é muito recorrente em Tubarão, também a questão da sua fala partir de seu local, mas que deseja não ficar circunscrito às fronteiras entre periferia e centro, deseja penetrar as linhas da cidade, mas povoando com suas cores e de seu grupo. Também esse desejo pode ser visto no *graffiti* nova-iorquino que usava os vagões de metrô para levar as cores da periferia aos mais variados pontos da cidade.

A repetição do desenho de um tubarão em seus *graffitis* pode ter uma relação com esse desejo de penetrar os espaços, de engolir muros, divisas e exclusões. Também pode ser um desejo de rasgar o concreto citadino para que Ipaumirin possa entrar e ele sentir que sua história e seu bairro realmente fazem parte de Fortaleza.

### Cena 3: Todas as cores do invisível

Analiso, na última cena de cada sujeito, questões pouco exploradas ou mesmo silenciadas durante a entrevista, mas que possuem uma potência que pode dar forma à narrativa, como no caso do Tubarão, em que uma questão pouco explorada foi a relação entre o aumento da visibilidade e aceitação do *graffiti* a partir da participação de jovens de classes sociais mais favorecidas. A questão permeia toda a fala do entrevistado, está presente quando reivindica o pioneirismo e a autoridade de usar o termo *graffiti*, também aparece na exclusão deliberada de termos que considera “acadêmicos”, como “atelier”, de seu vocabulário.

Na passagem a seguir podemos ver como a crítica à questão da visibilidade do *graffiti* a partir da entrada de jovens de outras classes sociais aparece em sua fala:

*(...) é uma arte que vem das ruas, que vem da periferia, que no início, nos Estados Unidos, foi nos bairros do Brooklyn e o do Bronx, mais precisamente, em Nova Iorque, onde os jovens, na sua maioria negros e latinos, que deram início ao movimento do graffiti, pintando os trens nova-iorquinos, passando por uma série de processos. Aí, é difícil você reconhecer uma cultura que vem da periferia, é muito difícil você ter esse reconhecimento da sociedade e academicamente. Então, quando outras classes sociais começam a fazer parte desse universo da rua, da street art, da arte urbana, que o graffiti está envolvido, é muito mais fácil você focar o direcionamento para essa galera do que para a galera que vem da periferia.*

Durante o processo de escrita da tese permaneço, mesmo que de forma não sistematizada, acompanhado os entrevistados nas redes sociais e nos eventos ligados ao *graffiti* em Fortaleza. Recordo agora de uma postagem feita por Tubarão<sup>26</sup>, em nome da VTS, que é sua *crew*, afirmando que não reconhecia o dia 27 de março como o Dia

<sup>26</sup> Disponível em:

<https://www.facebook.com/437015636366472/photos/a.438776212857081.114584.437015636366472/1304652509602776/?type=3&theater> Acesso em: 10 de abril de 2017

Nacional do *graffiti*, por ter sido uma data escolhida como uma homenagem ao artista Alex Vallauri, artista plástico etíope que passou por Nova Iorque nos anos 1970 e depois veio à São Paulo e, juntamente com outros artistas e estudantes de arquitetura, começou a fazer desenhos nos muros de São Paulo com tinta *spray*.

A nota publicada em nome da VTS fala que a data não possui relação com o movimento *hip hop*, que foi um movimento nascido nos guetos e que tem em sua história uma luta social e de quebra de barreiras que são invisibilizadas quando criam porta-vozes para eles e termina sua postagem falando que eles mesmos querem contar suas histórias.

É interessante observar que Alex Vallauri é realmente citado por Ramos (1994), Gitahy (2012), Knauss (2001) e Sodré (2008) como um dos principais precursores do *graffiti* no Brasil e que a ligação do *graffiti* com o movimento *hip hop* é pouco aprofundada pelos autores.

A questão que Tubarão nos coloca é a de que existe uma invisibilização do *graffiti* enquanto expressão da periferia e reivindica essa visibilidade por ela ser necessária à manutenção do grupo. Como discutimos na primeira parte da análise da entrevista narrativa do Tubarão, os grupos não existem a priori, eles precisam de empenho de seus membros para que virem um agregado e para que possam manter uma coesão em meio às heterogeneidades internas e a pressão dos seus “antigrupos”. Nesse sentido, dissociar o *graffiti* da periferia é uma forma de atuar na desmobilização do próprio grupo.

Destacamos também que, enquanto reivindicação de um grupo excluído, o *graffiti* ligado ao movimento *hip hop* trazia cor e formas aos problemas sociais como precariedade na habitação, desigualdade social e preconceitos. Ao tirá-lo desse contexto, o *graffiti* pode passar a atuar no processo de invisibilização dos mesmos problemas, trazendo um embelezamento para a cidade e jogando tinta em suas imperfeições.

Paro um instante para escrever em meu diário de itinerâncias a necessidade de aprofundar essa questão do *graffiti* e fazer uma ligação entre as falas dos entrevistados, penso em como a escrita da tese leva a caminhos e nos faz voltar também. Antes de iniciar esta escrita, planejei fazer um capítulo com uma revisão teórica sobre o *graffiti* e desisti por optar em não escolher as categorias de análise à priori e deixar que elas sejam inventadas na análise das entrevistas.

A proposta de construir neste ponto “Muros” uma escrita em que você possa escolher por qual sujeito vai iniciar sua leitura faz com que me pergunte se você está lendo Emerson Tubarão primeiro e penso em como passar por aqui antes pode mudar o seu

encontro com os outros. Imagino as múltiplas sequências possíveis e que sempre nos perdemos nestes caminhos. Não saber por onde você andou antes de chegar aqui faz com que procure escrever cada subponto pensando em como a narrativa é um “universal singular”, contém algo que é só seu e, ao mesmo tempo, conta a história de todos.

## 2.5 Gleison Luz - “você está aqui com o seu canal aberto e aí você vê muita, muita, muita coisa, você vê essas entidades passando”.

*Com o tempo seremos tudo estrelas do céu,  
quer dizer, tudo luz. Bilhões e bilhões de espíritos  
luminosos em vez de ser tudo trevas como era no começo.*

Mário Gomes

Figura 17: Av. Miguel Dias, em Fortaleza, postada pelo autor em julho de 2015.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008867011740>. Acesso em: 14 de abril de 2017.

Gleison Luz é energia materializada, mas que gerou uma matéria porosa, por onde passa tudo e por tudo é afetada. Como o seu personagem do *graffiti* com o qual abrimos este subponto, Luz também está aberto, rasgado e atravessado pela rua, pela cidade e pelas trevas que encontrou pelo caminho: “desigualdade”, “violência” e “medo”, são muitas as cores da escuridão nas madrugadas de Fortaleza. Diz que é uma esponja, uma antena que vai armazenando tudo, que sente tudo amplificado quando está desenhando, a buzina, o burburinho de pessoas, tudo parece mais alto.

Precisou aprender a não ser mais tão afetado por tudo, explica. Mas isso não quer dizer que parou de sentir, continua tudo amplificado como nos grandes desenhos que faz nos muros, o que aprendeu foi transformar essa energia para iluminar, mesmo que com fios de luz, a madrugada cidadina.

Fala da arte como uma semente e do artista como um passarinho que pode fazer germinar uma nova cidade, como ele mesmo explica: “ao mesmo tempo que ela te dá ela quer tomar de você e o artista urbano, para mim, ele tem esse papel de germinar, como um pássaro pega uma semente de um canto e descola pra outro”.

Muitas sementes de Luz foram distribuídas pela cidade, seu trabalho parece incansável, floresceu em toda extensão da Av. Oliveira Paiva, mas também podemos encontrar nos cantos mais escondidos, nas esquinas pouco movimentadas, nos prédios em demolição, em baixo de viadutos. Seus *graffitis* mais antigos, de quando começou em 2008, ainda podem ser encontrados pelos olhares mais atentos e é possível percebê-los, pois ele passou por um período em que grafitava mais sua *tag*, depois só usava tons de marrom, para depois passar para a mistura de muitas cores, mistura esta que ele diz que ser feita de forma aleatória, que não existe uma paleta fixa com a qual trabalha e que, muitas vezes, escolhe a cor pelo que está sentindo no momento.

O uso do marrom era por uma questão de segurança, fala que já sabia trabalhar com este tom e que "não tinha como errar". A preocupação de Luz com o seu trabalho, com a densidade conceitual e estética dele, pode ser vista em toda sua trajetória que começa, na verdade, no mundo imaginário, só dele, que criou para se transportar para um local bem distante da sala de aula, esse mundo ainda existe, diz Luz, mas demorou muito para que pudéssemos ver, pois só aos 32 anos começou a pintar seu mundo nos muros e deixar suas invenções povoar o nosso.

Antes disso, ainda na adolescência, teve uma rápida experiência como entregador de uma farmácia, mas um acidente que sofreu num percurso e principalmente a reação da equipe da farmácia em que trabalhava que o socorreu e depois cobrou pelo procedimento, o fez decidir que trabalharia por conta própria.

Como já sabia que gostava mesmo era de desenhar, resolveu trabalhar como letrista, recebia os projetos e rapidamente fazia os desenhos e frases nas fachadas de lojas e pontos comerciais, passou 10 anos desenvolvendo esse trabalho, mas sempre com a sensação de que não era suficiente, queria mais, tinha algo que gostaria de mostrar, mas ainda não sabia o que era.



Resolveu, então, se aproximar de artistas como Vando Figueiredo e Cláudio César e sentia que, “mesmo não tendo a bagagem deles”, era um ambiente em que gostava de estar. Assim, a partir de 2003 deixou o trabalho de letrista e passou a pintar quadros, mas continuava achando que suas figuras não tinham densidade, eram como corpos sem alma.

Entre 2006 e 2007 resolveu parar tudo novamente e voltar para a sala de aula. “Nesse tempo e nos anos seguintes eu frequentei o curso de quadrinhos, pintura à óleo, pintura de paisagem, estudei aqui na Unifor, no curso de Belas Artes, onde me abriu, expandiu a minha cabeça e aí eu fui começando com essa fome de buscar”, fala sobre como o período foi importante para aprender algumas técnicas, para que depois viesse a formar o seu estilo e também contribuiu para criar um sentido para o que desejava.

Luz conta que andava perdido, que não acreditava mais na pintura em tela, mas também não sabia qual rumo tomar, mas é justamente quando estamos perdidos que necessitamos passar para um movimento de tipo lento e todas as possibilidades que passavam como um borrão em nossa frente agora ganham nitidez. Foi ao vagar sem rumo, procurando pontos de referência, que Luz encontrou com um grupo que estava pintando um *graffiti* na Avenida do Canal. Luz fala que não participou daquele mural, mas que acompanhou todo o processo e saiu de lá decidido, “vou virar grafiteiro, mãe”, contou ao chegar em casa. Naquela época ainda não se usava o termo “artista urbano” com frequência, explica.

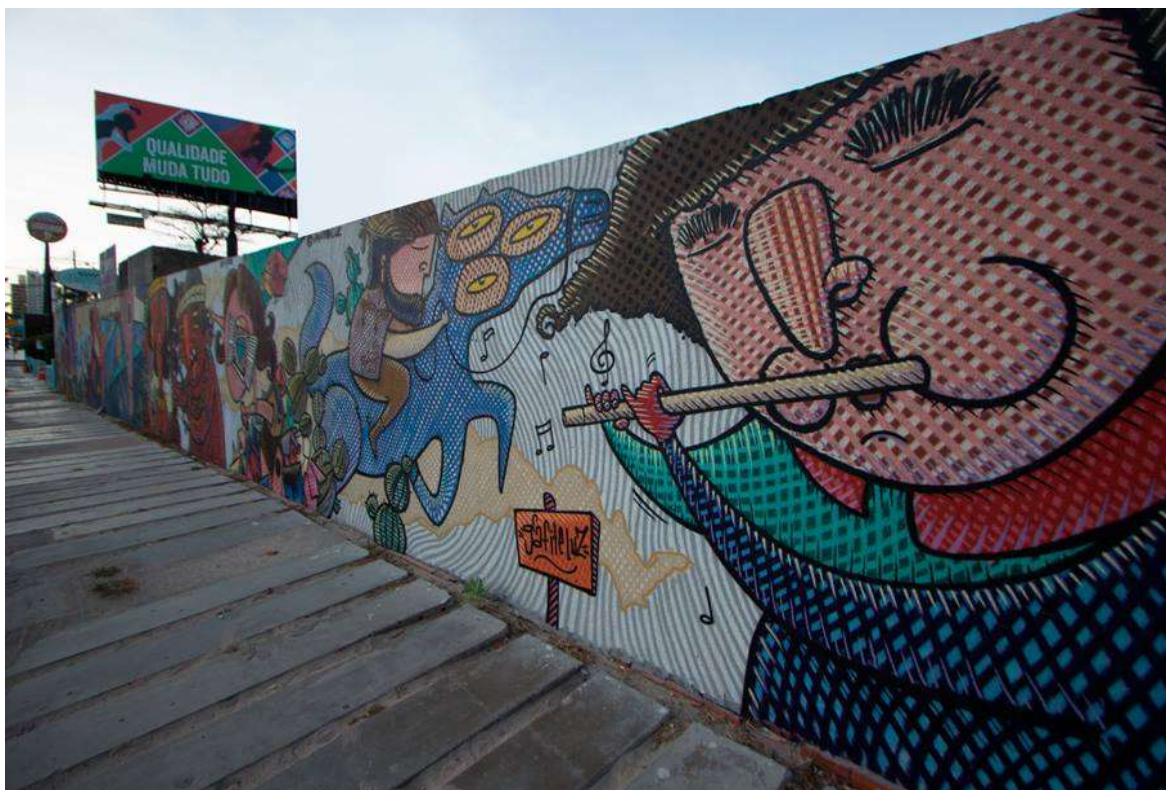
A sua mãe não gostou da ideia, queria um filho pintor de belas paisagens e o *graffiti* estava muito ligado ao ilegal, à pixação, conta Luz. A preocupação era a de uma mãe que ficou sozinha com quatro filhos pequenos e que criou os filhos com um senso de responsabilidade que talvez tenham os impedido de viver algumas possibilidades da adolescência, como explica Luz: “Acho que isso me bloqueou pra determinadas experiências ou determinadas coisas que muito jovem fala 'ah, isso foi bom e tal', eu não tive esse contato, eu só me lembro de que eu tive que trabalhar”.

Então, Gleison, nascido em 1977, aos 32 na época, resolveu começar de novo. Trabalhava durante o dia e usava uma parte do dinheiro para comprar tinta e “praticar” no muro do quintal de sua casa, foram camadas e mais camadas, ele continuava buscando algo. Começou a ir para a rua e entendeu como o tempo que passou trabalhando como letrista o ajudou a andar sem medo, já conhecia alguns dos obstáculos das ruas e já pensou em estratégias para superá-los. Também o tempo como letrista o ajudou a fazer *graffitis* em grandes dimensões.

Luz passou a materializar o seu mundo imaginário da infância, agora interpelado pela dureza citadina e pelos anos de deriva. Seus seres flutuam, vivem outro tempo, escutam e tocam música enquanto os carros gritam, mas não estão afastados, nem imunes à cidade, são parte dela, são formados por suas linhas paralelas. Ele conta que esteve em Salvador e que as ruas não eram paralelas e achou muito "chato" porque sua cabeça funciona como as ruas de Fortaleza foram criadas, com linhas paralelas e transversais que vão preenchendo toda a superfície dos seus desenhos.

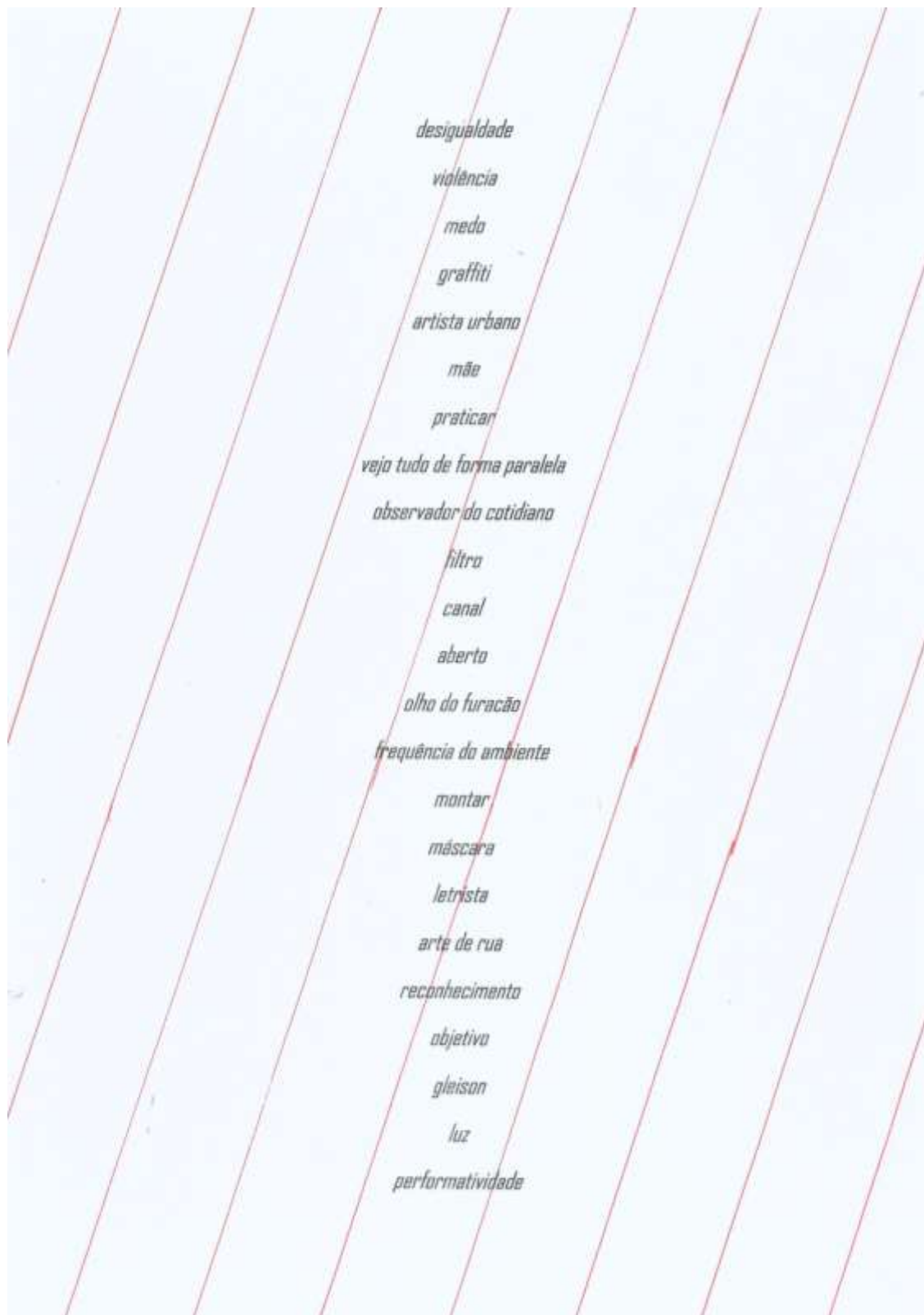
Prefere dizer que é “artista urbano”, fala que existe o *graffiti* ligado à cultura *hip hop*, que influenciou os artistas urbanos, mas que também passou por uma transformação. Reclama que existe muita disputa em Fortaleza, inclusive em torno da nomenclatura "*graffiti*" e de quem pode ser identificado como grafiteiro, fala que não se importa com isso, que prefere manter distância e trabalhar quase sempre sozinho. Diz que tem o mapa desenhado de onde quer chegar e sabe que sozinho pode demorar mais, entretanto, “só pode chegar mais longe”.

Figura 18: Orla de Fortaleza, imagem postada por Luz em janeiro de 2016.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008867011740>. Acesso em: 14 de abril de 2017.

Figura 19: Nuvens que correm em paralelo, Gleison Luz.



Fonte: Acervo pessoal.

### 2.5.1. "Abre-se o céu onde correm as nuvens"

Luz é o céu azul de Fortaleza, sem nuvens, por onde o sol brilha intenso e queima profundo. Pessoas, buzinas, sujeiras e violências atravessam sua pele e viram cores vibrantes, seres que voam e observam as ruas, desenhos de coisas que falam sobre outras coisas, como na cidade Tamara, do livro *Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino (1990). O buraco na parede converte-se num ser de entranhas abertas que nos convida a entrar e o conhecer por dentro. As ruas paralelas e transversais da cidade formam os traços dos seus desenhos, “vejo tudo de forma paralela”, fala, e depois explica que esteve em Salvador e ficou muito incomodado pelas ruas não seguirem esse padrão, diferente de Fortaleza, mostrando como somos seres de espaço, como o corpo citadino nos atravessa e deixa marcas. Os personagens flutuantes que cria vagam pela cidade, tocam violino e saxofone próximos de cruzamentos e semáforos, parecem tranquilos, felizes, até vermos que alguns carregam casas e prédios nas costas e outros que têm janelas nas cabeças de onde saem outros personagens.

Figura 20: Bairro Cidade dos Funcionários, imagem postada por Luz em janeiro de 2016.



Fonte: Disponível em: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100008867011740>. Acesso em: 14 de abril de 2017.

Quando achamos que desvendamos o sentido de suas criações, ele nos diz o contrário, fala que não existe nada a ser revelado, é tudo invenção. Quando o pergunto sobre o uso recorrente que fazia dos tons de marrom, diz que era uma zona de conforto e que a mudança para o multicolorido é mais intuitiva do que algo pré-definido, como nos fala:

*E aí muita gente pergunta “cara, você tem uma paleta massa, uma sintonia de cor” e eu “ai meu Deus do céu”. Na hora, a coisa brota na hora, você sente, você tá pintando e “isso daqui dá certo com esse verde, dá certo com o verde mais claro, com o vermelho...” Eu não tenho uma cartilha pra dizer como eu tenho que pintar, é uma coisa que você sente. Daí, entra essa coisa da vibração do local, de todo aquele entorno, da violência, de você observar e te deixar mais alegre, mais triste, de você ficar com medo e tal. Porque o artista urbano ele é um observador do cotidiano.*

As cores, as intensidades e alguns elementos não previstos vão surgindo como uma reação que teve ao local, mas também levam uma marca sua. Luz faz *graffiti* na cidade para deixar coisas suas, faz seres flutuantes no concreto e aço da cidade e espera dela algo em troca, quer ser visto, reconhecido, tem por Fortaleza uma relação que não é amorosa, nos diz, mas é de quem se entrega, de quem acredita, de quem mergulha apesar de ver com uma intensidade gritante suas rachaduras, apesar de ouvir de forma amplificadas o sussurro das ruas, “nem quero ouvir”, afirma, mas diz que seus canais ficam abertos, ouve tudo, e vai mudando as formas e cores dos seus seres com essa polifonia que o atravessa.

Uma das expressões mais recorrentes em sua entrevista foi a de que era um “observador do cotidiano”, também a de que era um “filtro”, um “canal aberto” durante o seu momento de produção, o que o afetava demasiadamente, tanto que procurava criar o que Simmel (1973) chama de “atitude *blasé*”, que seria uma reação que temos diante do excesso de estímulos presentes em uma cidade. Essa atitude funcionaria como uma certa proteção, pois ficaria difícil suportar viver num espaço onde somos afetados por tudo, essa dificuldade é citada por Luz que diz que “hoje eu consigo abstrair tudo isso”. Entretanto, em outros momentos da entrevista, fala que é uma esponja, que absorve tudo, que mergulha na rua, que se entrega e que não tem medo.

Josso (2004, p.45), também nos fala sobre saturação de estímulos numa cidade. Voltando-se para a questão da experiência, a autora nos explica que várias coisas nos

acontecem ao longo do dia, mas poucas nos tocam, pois somos levados a uma confusão interior da nossa "rádio-interioridade", em suas palavras:

Esta multiplicidade de oportunidades, particularmente nas cidades, cria igualmente um fenômeno de saturação devido aos ruídos e aos discursos que cerceiam o nosso silêncio interior e a nossa vitalidade. Assim, iniciam-se numerosas experiências, mas poucas ou raras são levadas até o fim nesta perturbação intensiva da "rádio-interioridade" (JOSSO, 2004, p.45).

Mas os ruídos, no caso do Luz, são a matéria viva com a qual inventa seus seres, é na confusão das ruas e dos sons que ecoam em sua cabeça, nessa "rádio-interioridade" caótica e algumas vezes até cruel, que cria personagens que parecem leves e que suportam grandes pesos, como o titã Atlas sustentava o mundo na mitologia grega, alguns de seus desenhos carregam uma cidade nas costas ou nas pontas dos dedos.

Escrevendo este texto, reflito sobre minha escolha de pesquisar *graffiti* e penso em o quanto os seres criados por Luz participam desse processo, seus desenhos na extensão da Avenida Oliveira Paiva eram o motivo para eu mudar o meu trajeto entre a universidade e minha casa, queria reencontrá-los, inventava histórias para eles, imaginava uma continuidade inexistente entre as figuras, pensava numa narrativa que sempre escapava à lógica do começo meio e fim, queria continuar a história quando voltasse a fazer o percurso, mas sempre inventava outra. As buzinas, os transeuntes, as mensagens publicitárias e os vários outros estímulos do percurso participavam da história, assim como participavam do processo de criação de Luz.

Os sentidos que criava, provavelmente tão diversos daqueles pensados pelo autor, proporcionavam, ainda assim, um diálogo entre nós, mesmo com todos os excessos de estímulos de uma cidade. Canevacci (2004, p.17) fala sobre essa polifonia urbana como um coro heterogêneo e de forças que ora se atraem outras se repelem, em suas palavras: "a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com uma multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam-se, sobrepõem-se umas às outras, isolam-se ou se contrastam". Dessa forma, a confusão das ruas, os sons, os estímulos e as pessoas com as quais cruzamos, formam um conjunto disforme, que ganha potência pela multiplicidade e singularidade de vozes.

São as falas dissonantes que proporcionam momentos de desterritorialização, quando o lugar perde sua aparente organização. O *graffiti* pode proporcionar esse momento de desorganização, pode nos levar a estranhar o familiar, como diz Canevacci (2004),



como um desenho que evidencia um buraco e pode nos levar a refletir sobre as histórias escondidas por trás do muro.

Assim, mesmo afirmando que aprendeu a não ser mais tocado pela rua, volta a dizer que se sente no “olho do furacão”, que tenta absorver o mínimo, “mas a grande maioria você tem que vomitar”, mas vomita exatamente por ser afetado pelos atos de violência que vê e pelas conversas que não gostaria de ter ouvido, coloca para fora, de uma forma transformada por meio de seu trabalho que, como ele mesmo nos diz, é feito “de acordo com a frequência do ambiente”.

Talvez por se sentir tão exposto tenha criado camadas dele mesmo para que não fosse tocado tão profundo na pele. Diz ter deixado o cabelo crescer e colocado *dreadlocs*<sup>27</sup> com a intenção de ser aceito na rua, “de quebrar nas quebradas”, de andar pela madrugada, na periferia, pintando muros sem autorização, enfrentado pixadores e dizendo não aos seus pedidos de latas de *spray*.

Ele me mostra uma foto com cabelo curto, diz que as tranças estão o incomodando na hora de dormir e que pretende tirar, que começou a usá-las para ganhar respeito nas ruas e que não sabe se outras pessoas que resolvem pintar na rua têm a mesma preocupação, mas fala que mudou a aparência e “montei aquilo que eu acredito que me ajudou bastante”.

Em outro momento da entrevista, reclama de alguns artistas urbanos o considerarem *playboy*, por só pegar trabalhos grandes. A preocupação com a imagem que o grupo tem dele aparece como um elemento recorrente, como se fosse algo fundamental para o seu projeto de futuro de se tornar um artista reconhecido e respeitado.

É importante falar que, para a pesquisa (auto)biográfica, a dimensão inventiva de si compõem o sujeito, ou seja, ao criar uma imagem de si que acreditaria ser aceita, Luz está desenvolvendo um processo de negociação com o grupo e com ele mesmo, está atuando de forma performativa em seu projeto de futuro. Uso aqui performatividade narrativa a partir da discussão feita por Delory-Momberger. Segundo a autora (2012b, p.529),

enquanto operação constitutiva do relato, o enredamento tem, portanto, uma dimensão performativa. Ele age e produz ação, e a ação que produz se exerce sobre o texto enquanto forma, mas se exerce também sobre o agir humano a que se refere o texto.

O foco da discussão de Delory-Momberger está na dimensão performativa do relato, mas é fundamental falar que ao criar um personagem, nomeá-lo de Luz, planejar

---

<sup>27</sup> Tranças, geralmente finas e alongadas, usadas em diversas culturas, mas que ficaram popularmente conhecidas no Brasil por meio do músico Bob Marley.

suas vestimentas, criar uma preparação para estar na rua e praticar exaustivamente em casa, o entrevistado está inventando outro de si e presentificando o Luz a partir de um relato corporal e pictórico, por meio de seus *graffitis*.

Desenvolvemos nesta tese a concepção de que existe uma narrativa de percurso que é feita pelo nosso corpo ao transitar pela cidade e também uma narrativa cidadina, que é um coro polifônico, que deixa marcas em nosso corpo. Podemos ver essa via de mão dupla ao observarmos as mudanças que são visíveis em Luz - cabelos grandes, tranças, pele bronzeada e roupas - e as marcas que deixa na cidade, “você se apropria dos espaços e você vai colocando a sua marca, o seu carimbo, as suas coisas”, nos diz.

No sentido de que o próprio andar pela cidade e as interferências feitas nela são aqui percebidas como relatos de percurso, podemos relacionar a dimensão performativa da narrativa, falada por Delory-Momberger (2012b), com a “máscara”, como ele mesmo fala, criada pelo entrevistado. Mas, não vista aqui como uma imagem falsa de si mesmo e sim como uma construção feita pelo personagem que se realiza ao ser inventada. Dessa forma, ao criar Luz ele passou a existir, o projeto de si passa, assim, a ser experienciado a partir do momento em que resolve tornar-se artista urbano e chegou para sua mãe e disse que seria um grafiteiro<sup>28</sup> depois de ver um mural sendo pintado na Avenida do Canal, em 2008.

A escolha e os caminhos para a realização do projeto começam a ganhar corpo no mesmo ano e Luz coloca-se nesse movimento que, para Josso (2006, p.31 e 32), é, ao mesmo, tempo busca e obra, "busca no sentido de uma abertura do ser para consigo mesmo e para com o seu ambiente humano e natural; e obra no sentido em que se criam diversas formas de (discursos, textos, comportamentos, relações, encontros, atividades mais ou menos regulares, imagens, etc)". Ou seja, existe uma invenção de si que implica em mudanças deliberadas que repercutem no sujeito e na sua forma de se relacionar com o seu contexto.

Luz fala que, entre os principais objetivos de ter escolhido a arte urbana, a rua ser uma imensa galeria figura entre os mais importantes. A possibilidade de conferir visibilidade ao seu trabalho é fundamental para ele e aparece em alguns momentos de sua fala. Ele nos conta que tinha um foco claro que era desenvolver um estilo, levar densidade ao seu trabalho e ser reconhecido, para isto, criou um projeto de futuro consciente, investiu

---

<sup>28</sup> Luz explica que na época não usavam o termo "artista urbano", como prefere ser chamado hoje.



em horas de prática no muro do quintal de sua casa, fez cursos e criou uma imagem de si para ser aceito e reconhecido, como podemos observar em sua fala:

*A partir daí, eu passei a pintar compulsivamente porque também não é tão fácil quanto um pincel. O pincel te ajuda, o spray tem um espaço entre você e a parede, se você vai mais longe, tem toda uma calibragem na mão. E aí, eu só tinha que focar nisso daí e pintar e pintar, de forma exaustiva. Se tem um cabra em Fortaleza que, acho que as paredes da minha casa, do meu quintal, lá no meu atelier, são grossas de camadas e camadas. Eu fazia e apagava, fazia e apagava. Eu trabalhava durante o dia, ganhava meu dinheiro e comprava uma parte em spray pra me dedicar ao meu grande projeto que era viver de arte de rua, ser um artista reconhecido. Era esse o meu objetivo.*

Essa insistência pela prática e esse objetivo apresentado explicitamente em sua fala mostram que Luz tinha elaborado um projeto consciente de si. Delory-Momberger (2012a) fala que existem três momentos em nossa trajetória de vida em que a demanda por um projeto de futuro profissional ficam mais latentes, o primeiro seria o momento da juventude em que somos interpelados pela escolha da carreira que queremos seguir, o segundo momento aconteceria quando precisamos repensar a profissão em uma situação de demissão, e um terceiro momento seria o da aposentadoria.

Entretanto, a cobrança contínua por aperfeiçoamento, por adaptações aos novos cenários do mercado e a competição crescente por postos de trabalho criam uma sensação de continuidade desses três momentos, nos levando a refazer o nosso projeto profissional constantemente em busca de um sucesso do qual nos sentimos responsáveis.

Ao analisar a entrevista é possível notar que Luz, aos 32 anos, em 2008, estava passando por mais um momento de mudança em sua carreira profissional. Havia decidido que não seria pintor de paisagens e nem voltaria a trabalhar como letreiro, mas também não sabia quais caminhos seguir até vislumbrar no *graffiti* uma cena artística em expansão que poderia atuar.

Metas definidas, diz que escolheu caminhar sozinho para chegar mais rápido, tanto que recordo do impacto que suas imagens geraram na cidade pela rapidez com que várias superfícies receberam camadas de tinta com seus desenhos e sua assinatura. A Cidade dos Funcionários foi coberta de tinta nas madrugadas e já era outra ao acordar.

A experiência da arte urbana vai o alterando assim como fez com a cidade e, quando ele pensa que tinha construído uma máscara, pode se dar conta que já é Luz, mas de um céu sem nuvens, sem filtro, um sol que irradia e absorve os excessos da cidade, que sente a perturbação da sua “rádio-interioridade” e, ao mesmo tempo, é interpelado pelo coro polifônico que não quer ser expectador de sua obra, quer construir junto, apropriar-se de seus desenhos e deixar uma marca em sua narrativa visual.

### **2.5.2. Feixes**

Cena 1: Na Unifor, sentados numa mesa redonda

Quando entrei em contato com Luz para marcarmos nossa entrevista já nos conhecíamos. Os seres flutuantes criados por ele motivaram minha escolha por discutir arte urbana nesta tese e minha curiosidade de conhecer o autor daquela assinatura que me perseguia, ou que eu passei a ficar sensível pela sua presença, levaram a alguns encontros em eventos e reuniões.

Já tínhamos conversado sobre a pesquisa nessas outras ocasiões e alguns alunos meus já o tinham entrevistado para trabalhos das disciplinas que leciono na Unifor, o que acabou nos aproximando em consequência.

Quando o perguntei onde preferia que acontecesse a entrevista, ele disse que poderia ser na Unifor, pois já tinha estudado no local e iria fazer um trabalho nas proximidades. Marcamos, então, para o turno da noite, fomos para a sala da coordenação do Curso de Publicidade e Propaganda e, antes de iniciarmos a entrevista, conversamos sobre alguns projetos do curso, depois o expliquei com mais detalhes o procedimento da entrevista narrativa, reforçando que poderia falar livremente e que devolveria a entrevista transcrita para que pudesse fazer acréscimos ou correções. Ele demonstrou receptividade e disse que gostava da ideia de uma construção coletiva.

Comecei perguntando seu nome completo, pois apesar das conversas que já tivemos, só o conhecia por Luz, então ele diz: “Meu nome de batismo é Gleison Araújo de Almeida, mas sou popularmente conhecido como Luz”. Foi como conhecê-lo novamente e também como se tivesse me contado um segredo.

No meio da entrevista, quando o perguntei sobre sua relação com a rua, ele fala sobre como construiu um personagem para se sentir seguro e aceito e mostra uma foto sua com cabelos curtos e ri dizendo que era muito diferente. Lembrei de mim, quando comecei

a andar de *skate* e era a única mulher do grupo. Notava que existia um certo descrédito por parte de alguns colegas que falavam que "ela não vai acompanhar" quando fazíamos longos percursos na cidade procurando novos lugares para a prática, ou quando precisávamos enfrentar obstáculos como ladeiras e falavam que era melhor eu não tentar. Como reação, optava por descer as ladeiras mais perigosas e continuar andando mesmo sangrando após uma queda.

Assim, na construção da minha heterobiografia, que, segundo Delory-Momberger (2008), é a elaboração que fazemos de nossa história a partir da história do outro, tecer relações entre nossas experiências e lembrei da dureza da rua, sobretudo na madrugada, e de como precisamos nos reinventar para que possamos flutuar em sua superfície sem sermos engolidos por ela.

Continuamos conversando, um amigo em comum passou pela sala e nos cumprimentou, o telefone tocou e pedi desculpas por ter esquecido de tirar do gancho e ele disse "relaxa". Então, começamos a falar sobre a diferença entre grafiteiros e artistas urbanos e as disputas internas que existiam e, depois, ele falou sobre como a *internet* é usada por muitos como um campo de discussões acaloradas, o fazendo ficar irritado com a lembrança, mas sem perder o clima de conversa que tivemos desde o primeiro momento.

Com o gravador desligado fomos lanchar e continuamos conversando sobre disputas internas para quem poderia usar o nome *graffiti* e se dizer grafiteiro. Ele me conta de um curso que Tubarão deu no Cuca Mundubim e que ele levantou essa discussão, defendendo o uso do termo apenas aos que eram ligados ao movimento *hip hop*. Luz conta que a fala do Tubarão estava repercutindo muito entre eles e, ao chegar em casa e checar meu diário de itinerâncias e a agenda de cursos do Cuca notei que o curso tinha sido dado no mesmo dia da entrevista narrativa que fiz com Tubarão e que essa questão na nomenclatura tinha sido uma das questões mais pontuadas por ele.

Pensei em como a pesquisa interfere no contexto pesquisado, podendo gerar tensões, principalmente quando está preocupada com as diferenças e não com as generalizações. Mas também essa compreensão coloca uma responsabilidade para minha escrita tanto de trazer essa polifonia, muitas vezes dissonante, para a análise e o cuidado de não fechar as ramificações do rizoma, nem tratar o cenário do *graffiti* em Fortaleza como algo possível de ser definido de forma linear e acabada.

## Cena 2: Sem filtro

Nesta segunda cena, faço uma articulação da narrativa de Luz, procuro as cenas de sua infância, espalhadas em sua narrativa, seu relato sobre as mudanças e indecisões na vida de artista e termino com o seu projeto de futuro, compondo um trabalho reflexivo que faço a partir das cenas do cotidiano do entrevistado. Ao fazer uma síntese da “compreensão cênica” de Marinas, Abrahão (2014) explica que sua metodologia de análise não busca trazer uma linearidade à narrativa, mas sim construir uma trama interpretativa das várias cenas, sem deixar de lado o que a autora chama de "peculiaridades biográficas".

Início, assim, com o cotidiano de um menino que precisou trabalhar cedo depois que o seu pai deixou sua mãe com quatro filhos, como ele nos relata: “Eu lembro de quando a pixação chegou em Fortaleza, foi a época que minha mãe se separou do meu pai e meu pai nos deixou com quatro filhos, deixou minha mãe com quatro filhos pequenos, e eu não tinha essa coisa de tá na rua, eu tinha que trabalhar”.

Primeiro fala “meu pai me deixou com quatro filhos”, depois corrige e diz que deixou sua mãe, mostrando o quanto tomou para si a responsabilidade com a criação de seus irmãos e também a necessidade de trabalhar, ganhar dinheiro, ajudar a família e não decepcionar sua mãe. Essa questão do receio em decepcionar sua mãe aparece em outro momento da entrevista, quando fala da dificuldade que foi para sua família aceitar que tinha escolhido trabalhar com arte de rua, mas manteve firme sua decisão, pois a via como um projeto de carreira profissional.

Luz fala que precisou pensar cedo em como ganhar dinheiro e, aos 16 anos, teve seu primeiro emprego como entregador de medicamentos numa farmácia, conta que passou apenas três meses e que saiu depois de ser atropelado por um caminhão durante uma entrega, fala que foi socorrido na farmácia em que trabalhava, mas que lhe cobraram pelos materiais usados. A experiência foi um "momento charneira" (JOSSO, 2004), um divisor de águas em sua trajetória, tanto que depois do acidente resolveu trabalhar por conta própria e nunca mais trabalhou regularmente para ninguém.

Passou por várias experiências, desde atuando como letreiro nas ruas, até pintando quadros de paisagem em tela, mas parecia perdido. A necessidade de encontrar um caminho e de obter sucesso em sua jornada parece um imperativo em sua fala.

Para Delory-Momberger (2012a), essa necessidade de obter sucesso em sua trajetória e a responsabilização de alcançar suas metas para o próprio indivíduo são resultantes do processo de industrialização, da crescente onda mundial de urbanização e da

globalização, fatores que elevaram a necessidade de especialização das profissões e de flexibilidade dos trabalhadores que precisam constantemente mudar em função do mercado. Como resultado desse movimento, temos uma sociedade centrada no indivíduo, em que as instituições não possuem a mesma força e em que cada um é visto como responsável pelo seu sucesso ou pelo seu fracasso.

Esse processo de responsabilização do indivíduo por sua trajetória leva a uma necessidade constante de ter um projeto profissional e de formação e esforço contínuos. O sujeito passa a ser visto como o único responsável pelo seu sucesso e pelo seu fracasso, enquanto, na verdade, sua história é uma trama, tecida por vários atores além dele mesmo, que irão interferir nos caminhos percorridos e nos resultados alcançados.

Podemos ver o "imperativo de realização pessoal", como nos fala Delory-Momberger (2012a), quando Luz descreve que passou a andar com alguns artistas da cidade, mas sabia que não tinha "o mesmo nível artístico deles", e que precisaria trabalhar muito para encontrar o seu estilo próprio.

Aqui, questões econômicas e sociais que influem na definição do que pode ser entendido como "arte" não são percebidas pelo sujeito. Em outros momentos, como quando diz que tinha um foco bem definido e quando fala que queria rapidamente construir sua identidade artística, vemos o quanto ele se sentia pressionado a obter sucesso com a mudança que escolheu fazer em sua trajetória aos 32 anos.

Mas é importante falar que essa necessidade de realização pessoal, de acordo com Delory-Momberger (2012a), gera a demanda de um trabalho reflexivo mais profundo, para perceber nossa história como uma trama, perceber como a história do outro ajuda a compor nossa própria história e entender como os outros atores desempenharam um papel de criação e mutação dessa rede complexa que é nossa "história de vida". A esse trabalho biográfico reflexivo Delory-Momberger (2012a) intitula de "condição biográfica".

A "condição biográfica" é a demanda imprescindível de entendermos nossas condicionantes sociais, de percebermos as modulações do controle, de reconstruirmos nosso vínculo com o outro e de compreendermos sua importância para nós e nossa importância para ele.

Luz apresenta o seu caminho como individual, traz para si o peso do reconhecimento e das críticas, busca uma visibilidade para o seu trabalho, mas ao mesmo tempo sente que está muito exposto, tanto que procurou ficar distante das redes sociais.

Prefere deixar uma marca sua na cidade e diz que construiu uma “máscara”, mas já percebeu que ela não o protege, que seus canais continuam abertos.

Diz que prefere caminhar sozinho para chegar mais rápido, não tem tempo a perder, mas o trabalho reflexivo que a entrevista biográfica proporciona o leva a uma abertura quando nos diz que “no momento eu quero andar mais rápido, talvez lá na frente eu queira ir mais longe”, talvez.

Durante a entrevista, o perguntei sobre sua relação com *internet* e ele falou que praticamente não postava suas produções, que julgamentos de outras pessoas do meio e disputas como a do uso da nomenclatura *graffiti* foram os responsáveis por alguns desentendimentos e ele prefere ficar afastado desse debate.

Em determinado momento da entrevista, disse que imaginava uma situação em que não postaria mais, em as pessoas iriam se “apoderar” de suas produções e que o marcariam, sem que ele precisasse marcar ninguém, como vemos em sua fala a seguir:

*Sabe de uma coisa que eu gosto e depois eu parei e pensei, “rapaz, e se eu apagasse tudo isso e de repente deixasse as pessoas se apoderarem da minha imagem”. As pessoas baterem fotos e me marcar, sabe. Eu já pensei em fazer isso, mais pela questão do desprendimento, sabe. Eu acho que se eu fizesse isso eu dobraria a minha produção de rua muito, eu acho que passaria a produzir mais, porque eu não teria aquele compromisso e “ah, Fulano de Tal vai me curtir”. Não, acho que a coisa, às vezes, dá essa doidera na cabeça de fazer isso e ver no que é que dá.*

A boa sensação de ter um descanso no empenho de realização de seu projeto o leva a pensar como sua produção seria mais livre, mostrando o quanto seu trabalho passa por uma demanda de aprovação, nos fazendo analisar que o seus desenhos são mediados pelas suas experiências, pela polifonia do espaço e também pela demanda de realização profissional que o acompanha.

Cena 3: “Que me marquem”

Como falar dos assuntos reprimidos quando tudo é luz? Os seus *graffitis* são feitos em grandes dimensões, as cores são vibrantes e as linhas paralelas e transversais parecem preencher tudo. O que escapa? Depois de muitas leituras resolvi abordar algo que na

verdade está presente em sua entrevista narrativa, logo no início de sua fala, mas que não encontrei em nenhuma pesquisa anterior: o seu nome.

Os nomes dos outros entrevistados apareciam em suas redes sociais ou em matérias de jornais. No caso do Luz isso não acontecia, seu perfil era "*graffiti Luz*" e em seu site também aparecia a mesma descrição. Retomando a fala de Delory-Momberger (2012b) sobre performatividade narrativa, podemos avaliar que o nome Luz corporeificava o personagem que havia inventado, mas, de certa forma, também escondia o Gleison Araújo de Almeida da fotografia que me mostrou durante a entrevista.

Luz é sua armadura e, há um só tempo, ele mesmo, assim como Agilunfo, personagem de Ítalo Calvino (1993) que lutava sem medo no exército do imperador Carlos Magno, com sua armadura incrivelmente branca e nada por dentro. Agilunfo era um cavaleiro inexistente, sua armadura era ele mesmo, sem ela seria levado pelo vento. Em certo momento do livro, o cavaleiro parte em busca do sentido de sua existência e começa a perceber que sua armadura não é intransponível, que também é afetado pelas pessoas e pelo caminho.

Nosso personagem Luz também é uma armadura brilhante que parece existir por si só, mas, na verdade, é feito de Gleison. Os dois foram misturados, aço brilhante e pele em um corpo que acha que suporta tudo, que aprendeu a não se deixar tocar, mas que construiu uma armadura porosa, um filtro por onde tudo passa.

Ele fala também rapidamente sobre o seu pai o ter deixado quando era adolescente, das responsabilidades que passou a ter ainda muito novo e de como aprendeu a resistir. Então, fico à pensar se Luz foi criado como uma proteção. Seu nome, falado como quem conta um segredo no começo da entrevista, pareceu abrir uma chave em nossa conversa, como se fôssemos mais íntimos de repente.

Essa questão possibilita uma outra leitura de sua entrevista, a busca por sucesso, por visibilidade, parece contrastar com uma busca por anonimato e com o distanciamento da *internet*, mostrando que existe uma complexidade na entrevista narrativa que a análise desta terceira cena ajuda a aprofundar.

A partir da reflexão do texto, chego à discussão de que a máscara que Luz criou aprendeu a existir, mas, assim como nem a armadura de Agilunfo é intransponível para a experiência, a de Gleison também não é. Pode ser que um dia sinta medo de estar na rua, queria ir mais longe acompanhado por outros artistas urbanos, pinte curvas no lugar de

paralelas, volte aos tons de marrom e ressignifique o seu uso ou faça desenhos onde não podem ver. Pode ser até que sua própria armadura o torne mais vulnerável.

Cerca de um mês após a entrevista, Luz muda seu nome de perfil nas redes sociais para Almeida Luz, penso que ele resolveu deixar-se tocar, reflito sobre como a narrativa de si pode ser formadora, pode nos levar a um trabalho reflexivo sobre nós mesmos e resultar numa reinvenção de si.

Penso em como Luz também pode ter sido incorporado pela cidade e ter contribuído para converter o seu concreto e aço em uma matéria porosa e imagino que, no lugar de ser uma armadura, o personagem inventado por Gleison é uma intensidade materializada de tudo que o afeta e atua, assim, “abrindo o céu onde correm as nuvens”, como nos fala Calvino (1990) em outro texto.

Termino de escrever sobre Luz, olho pela janela e vejo um dia sem nuvens. O sol forte do meio dia faz um convite para que eu o sinta queimar minha pele enquanto mergulho nas águas verdes do mar de Fortaleza. Aceito. É domingo e eu preciso de uma energia que só encontro na mistura de sol, vento e sal. Deixo este texto um instante, aproveito para me despir dele um pouco, quero entrar no mar sem proteção. Penso em você, se também gosta de mergulhar seu corpo nas águas quentes da minha cidade e nos imagino brincando na praia enquanto conversamos sobre os nossos caminhos.



### 3. ESPAÇO ENTRE

*Olhe, o nada  
não é aquilo que a gente não vê.  
São todas as coisas, o infinito,  
as estrelas, o início, o fim, a vida,  
a morte.*

Mário Gomes

Figura 21: Foto feita em 27 de agosto de 2016, a partir da esquina oposta ao muro da rua Chico Lemos que fotografei entre 2014 e 2016.



Fonte: Acervo pessoal.

Estava parada na mesma esquina para fazer a fotografia semanal do muro do prédio do Governo do Estado que fica entre a Av. Oliveira Paiva e a rua Vicente Lopes. Já era o terceiro ano em que ia ao local e fotografava as mudanças da superfície onde sempre estava escrito "proibido pinturas", inscrição que ganhava contornos diferentes se contestada por pixações ou se afirmada por tinta branca.

Estávamos desenvolvendo no Jucom, grupo de pesquisa sobre comunicação e cidade do qual participo, uma metodologia de análise de imagens e tirar semanalmente

uma fotografia do mesmo muro, sob o mesmo ângulo, era fundamental para discutirmos o espaço e tempo entre as imagens. Assim, cada integrante do grupo escolheu um muro que estava em seu percurso para fotografar<sup>29</sup>.

Interessava-nos discutir como as imagens "se multiplicam quando compostas, renascidas a partir da sua autoproliferação" (ARAÚJO e MARTINS FILHO, 2015a, p.07), ou seja, perceber, na imagem composta, o seu processo de decomposição que possibilita a criação de uma imagem nova, mas que guarda partes da primeira. Entre uma semana e outra, a imagem que montamos se desfaz para depois se recompor em outra, o entre as imagens é, assim, uma ruptura e ligação onde tudo pode acontecer.

No caso da imagem que eu produzia semanalmente, o muro, a inscrição "proibido pinturas", as pixações presentes ou ausentes, a vegetação, os carros, os transeuntes ou a ausência deles, entre outros elementos, compunham a fotografia numa semana. Na outra, alguns desses elementos mudavam, outros podiam até permanecer, mas sempre notava uma diferença entre as imagens e, ao mesmo tempo, uma conversação. Toda semana, antes de chegar ao local em que fazia a fotografia, imaginava o que podia ter acontecido. Teriam pixado? A inscrição foi apagada? O muro ainda estaria lá?

Existia uma potência inventiva nesse entre mesmo depois de fazer a fotografia. Entre uma semana e outra, por exemplo, via o muro branco virar um muro pixado e o seu sentido mudava para mim. A imagem passava a ser povoada pelo pixador, pela madrugada, quando provavelmente fez a inscrição, e pelas garotas de programa que usam diariamente essa esquina como ponto de encontro, me peguei imaginando se elas ajudaram o pixador, se tinham feito oposição ou se elas mesmas tinham pixado.

Analisamos, então, a potência inventiva do entre imagens, não nos interessava "descobrir" o que se passou entre elas, mas perceber que existia uma conversação entre os seus elementos presentes e ausentes de uma fotografia para outra do mesmo local e também discutir o diálogo existente entre imagens de pontos diferentes da cidade.

As imagens foram analisadas como sistemas complexos repletos de ramificações e de possibilidades de ligações entre uma imagem e outra. Resolvemos também não fazer uma organização cronológica das imagens e sim pelos diálogos que construímos entre elas, inspirados em Aby Warburg que, como descreve Didi-Huberman em *A imagem sobrevivente* (2013, p.25), pensou a história de arte fora de uma ordem cronológica e

---

<sup>29</sup> Discutimos essa comunicação entre as imagens em publicação anterior (ARAÚJO e MARTINS FILHO, 2015b).

propôs uma nova forma de organização caleidoscópica, rizomática, em que "os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessão, sobrevivências, remanências, reaparições das formas".

Essa possibilidade de um anacronismo das imagens nos levou a fazer planos sequência sem nos preocuparmos com as datas das fotos, mas com uma rede de relações que criávamos a partir das fotografias.

Colocar as imagens lado a lado também nos levou à discussão de como elas conversam entre si, nos apoiamos aqui no conceito de ideação das imagens discutido por Samain (2012). Para o autor, além de comunicarem algo da intenção de seu produtor, as imagens podem falar por si e criar ideias que escapam de quem as produziu, possibilitando um diálogo entre as imagens, como se elas fossem corpos vivos que se movem, criam sentidos, os desfaz e os refaz.

Discutimos também o poder de afetação das imagens, pensando a própria imagem como uma experiência, no sentido proposto por Larossa (2002) da experiência como algo que nos toca. Aqui refletimos sobre a autoria do pesquisador quando escolhe as imagens, define o enquadramento, a sequência e os intercessores que irá utilizar para a análise. Assumimos que estávamos fazendo uma pesquisa em que estávamos implicados durante todo o processo, sendo o resultado uma construção pela forma como fomos afetados pela pesquisa. O ato de fotografar era visto por nós, então, como uma experiência e a imagem resultante como uma organização nossa dos elementos que estavam dispersos no ambiente e que ganhavam um sentido inventivo ao serem organizados numa imagem.

A experiência de construção de uma metodologia para análise de imagens fez germinar em mim uma necessidade de aprofundar a proposta do "espaço entre", a dialogar com outros autores e pensar nele para além da análise com imagens.

Nesse processo de busca de aprofundamento, já pensando nos desdobramentos que poderia trazer para esta tese, resolvi voltar ao local que tinha fotografado por três anos e mudei o ponto a partir do qual fotografava.

Fui para a outra esquina, ao lado de uma casa com a placa "aluga-se". O possível abandono do local possibilitou o crescimento das *buganvilles* que floriram naquele dia. Escolhi um enquadramento em que as flores ficavam em primeiro plano e pintavam de rosa vibrante e verde o muro proibido. Percebi que, ao redor da imagem que fazia, existiam muitas outras possíveis que eu podia inventar nos diálogos com a polifonia do espaço, que esse "nada" do qual nos fala Mário Gomes, em tudo pode se converter e que existe um

“espaço entre” para todo atual, no sentido proposto por Deleuze (1996) do atual como uma "individualidade constituída".

Na concepção de Deleuze (1996), o virtual é o plano das incertezas, das indeterminações, um efêmero que se conserva no sentido de sua escala, ou seja, reside sempre num tempo menor do que o necessário para que se juntem as partes e forme um produto/pensamento. Ao juntar as partes temos o atual, a imagem constituída, o pensamento formado, o produto. Mas esse atual está rodeado de virtuais que o interpelam em várias camadas, e quanto mais próxima a camada for do atual menos o distinguimos dele.

Deleuze (1996, p.50) nos explica que "uma percepção atual rodeia-se de uma nebulosidade de imagens virtuais que as distinguem sobre círculos moventes cada vez mais distantes, cada vez mais amplos, que se fazem e se desfazem". Nessa perspectiva, o atual está impregnado de virtual, é como se tivéssemos partículas dispersas, que possuíssem a potência da multiplicidade e, à medida que essas partículas são condensadas e movem-se numa velocidade mais lenta, é possível distinguir sua organização. O virtual seria formado por essas potências, essas indeterminações que circundam o atual, quanto mais distante do centro, maior a indeterminação, quanto mais próximo, menos distinguível do atual.

Vou usar um conto do Ítalo Calvino (2001, p.16 e 17), do livro *Um General na Biblioteca*, a fim de deixar os conceitos de virtual e atual mais claros. No conto *O Raio*, um transeunte para no meio de um cruzamento e de repente percebe que está tudo errado, nada faz sentido, nem os semáforos, nem os carros, ou prédios, estava tudo fora do lugar. O homem, eufórico com essa descoberta do não sentido das coisas resolve contar para as outras pessoas, para alguns transeuntes, mas a "grande revelação foi como que engolida, e as palavras saíram de mim assim, de chofre", e tudo tinha voltado ao seu devido lugar. O conto termina dizendo que ele anseia que volte à boa ocasião em que não entendia nada para "poder se apoderar dessa sabedoria encontrada e perdida no mesmo instante".

Lembro que fiquei intrigada com essa sabedoria de não saber nada quando li o conto pela primeira vez, na ocasião estava também conhecendo Ítalo Calvino, por quem me apaixonei também, assim, de chofre. Podemos relacionar esse raio do qual nos fala, que aconteceu tão rápido que não permitiu a sua formulação em um pensamento comunicável, com a ideia de virtual trabalhada por Deleuze (1996).

O breve momento de sabedoria é descrito como uma percepção da perda da coerência entre as coisas, ou seja, ele deixou de ver uma ligação entre cartazes, semáforos,

monumentos, fardas... Essa dispersão dos elementos citadinos nos parece próxima da ideia de virtual também descrita por Deleuze (1996) como elementos dispersos que circulam tão rápido que não conseguimos formar um produto, pensamento, algo comunicável. Quando conseguimos fazer essa organização dos elementos dispersos e vemos novamente uma ligação entre as coisas saímos do virtual para o atual.

No conto, quando o personagem resolve narrar aos outros o que tinha lhe acontecido, precisou fazer uma organização do que lhe aconteceu em uma narrativa, essa organização reestruturou os elementos que estavam dispersos e o fez perder a "revelação". Ou seja, no momento em que transformou o virtual em produto, ele foi atualizado e perdeu momentaneamente a potência do virtual.

Em *Diferença e Repetição*, Deleuze (2006) fala do virtual como algo embrionário, mas não como uma possibilidade e sim como um problema. Explico: a possibilidade comporta uma resposta pré-concebida, é um caminho que podemos chegar, já no problema reside uma multiplicidade de respostas, ou mesmo caminhos que podem nos levar a outros problemas. A resposta ao problema seria o atual, visto como um arranjo criado a partir do virtual, que demanda um processo de atualização. Mas esse arranjo é feito de diferenças e não de uma semelhança, ou seja, "as partes não se assemelham às singularidades que elas encarnam" (DELEUZE, 2006, p. 200). O atual não seria, assim, uma simples junção de partes, mas uma invenção a partir das partes.

Voltando ao conto, o "problema" seria a não ligação entre os elementos citadinos, mas essa dispersão demanda um reordenamento, que no conto acontece assim que ele tenta comunicar que nada tinha sentido. Ao pensar sobre isso, tudo voltou a ter, mas esse novo ordenamento não é igual ao primeiro e nele também reside uma potência de linha de fuga, descrita no conto como um "tormento" que o personagem passou a ter e como a sua esperança de voltar ao estado em que não sabia nada.

O atual, assim, não deve ser visto como estável ou como uma solução definida, pois contém o virtual que o circunda e pode desestruturá-lo, num movimento de problematização, de virtualização, que o abre e o desloca para o campo das multiplicidades, onde vai criar novos arranjos e gerar novas respostas, diferentes das primeiras. Sobre o processo de virtualização Kastrup (2015c, p.254 e 255) explica:

Falamos de virtualização quando as formas constituídas se desmancham e envolvem na direção ao todo aberto de onde emergiram. Ao serem lá lançadas, e banhadas novamente na virtualidade, abrem-se a novas transformações,

continuando o seu processo de criação e modificando também as próprias condições de invenção de novas formas.

A autora nos explica que as condições de invenção são alteradas nesse processo, levando a novas formas, mas essas novas respostas dialogam com as primeiras a partir de uma diferença que gera uma nova diferença.

Para explicar com mais cuidado essa questão da produção da diferença, volto à Samain (2012) que usa Gregory Bateson para falar sobre o pensamento como um processo de produção da diferença. Para explicar o processo, Samain (2012) usa um exemplo de Bateson que fala sobre o corte de uma árvore à machadadas, cada golpe corta a árvore de uma forma específica que levará a uma autocorreção do golpe seguinte, todo o nosso corpo, a ferramenta e a árvore estão implicadas num sistema que tem a diferença como o vetor de produção.

Mas esclareço que, na perspectiva que estamos trabalhando nesta tese, esse sistema de produção da diferença não é algo pré-definido, o golpe do machado é diferente da forma como imaginamos que seria, levando a uma necessidade de reinvenção permanente, e reside no seu antes e depois uma multiplicidade, uma potência dos inacabados.

Uma reflexão importante que podemos ter a partir do exemplo é a de que as coisas não devem ser pensadas isoladamente, mas num sistema onde os estratos não estão pré-moldados. Sendo assim, sua produção acontece por meio da diferenciação. Relacionando os autores, esse movimento poderia ser pensado como um processo de atualização. Para explicitar essa relação usamos Kastrup (2015c, p.245), que descreve o processo de atualização da seguinte forma: "a atualização tem por regra a diferença ou a divergência, e a criação. Podemos dizer que a atualização é um processo de diferenciação, cujo resultado não estava dado de antemão".

Vemos a importância da questão da diferença como produtora de novos atuais, mas também podemos discutir a relação entre as partes. Cada novo golpe na árvore é diferente, mas existe uma conversação entre eles. Pensando nas imagens que produzimos no Jucom, que descrevi no início desse ponto, não eram as similaridades que geravam novos sentidos, mas as diferenças. Era uma nova pixação, uma vegetação que crescia, a tinta fresca que tentava encobrir as pinturas proibidas, enfim, a heterogeneidade entre as imagens interessavam-nos, mas elas também eram visíveis à medida em que passamos a fazer uma relação entre elas. O processo é compreendido, então, como um sistema, em que as partes estão em relação e a diferença é vista como vetor de criação.

Nesse sentido, voltando para o foco de análise da tese que são as narrativas dos artistas urbanos de Fortaleza, a narrativa individual é, em si, um sistema, pode ser vista como um atual que contém virtuais, no sentido de que é uma invenção de si a partir de suas experiências e de outros elementos que estavam dispersos, mas existe também uma potência na relação entre as narrativas dos sujeitos que precisamos desenvolver.

Ao fazer a análise das entrevistas narrativas, percebi que existia uma relação entre as falas e que eu poderia pensar numa metodologia de análise do “espaço entre” também para as narrativas dos sujeitos e não só para as imagens, como tínhamos pensado num primeiro momento no Jucom. Percebi que, assim como tínhamos discutido ao falar das imagens, as narrativas também são sistemas, podem ser compreendidas como um conjunto de experiências que estavam dispersas e que ganham novos sentidos e uma organização ao serem narradas.

A narrativa proporciona, seguindo a abordagem da pesquisa (auto)biográfica, um trabalho reflexivo sobre o vivido que torna possível a organização de nossas experiências em uma “história de vida”, na compreensão proposta por Pineau (2006), que é uma invenção de nós mesmos no sentido que não é entendida como uma representação de nossa história por meio da narrativa, mas como uma construção feita a partir de minhas experiências, do meu contexto e das minhas projeções de futuro.

Josso (2006, p.8) fala que "com os relatos de vida, o humano e a humanidade ganham corpo, o concreto singular confere vida, informa e abre novas perspectivas para o que antes era em geral abstrato", mas a autora alerta que não se trata de uma descrição do passado, mas de uma organização do vivido interpelada por nosso projeto de futuro que nos possibilita uma invenção de si.

Delory-Momberger (2012b) também contribui com a discussão ao falar que a narrativa de vida organiza acontecimentos dispersos, dando sentido aos elementos e criando relações entre as partes. Por conta disso, afirma que não temos uma história antes de narrá-la, ou seja, a narrativa funda nossas histórias de vida. A autora fala, assim, da característica performativa da narrativa, entendendo a palavra como um ato de criação.

Volto para a perspectiva do virtual e atual em Deleuze (1996 e 2006) para pensar a narrativa. Entendida como uma invenção a partir das partes, como uma organização que dá sentido ao vivido, pode ser pensada como um atual. Entretanto, a narrativa também comporta a indefinição, o imprevisto, ganha novos sentidos pela relação com o seu interlocutor, com o meio, com o tempo em que for narrada, também interpela o sujeito,

abrindo caminhos antes não imaginados, fazendo dela uma propulsora de multiplicidades e proporcionando uma aproximação com o campo do virtual.

Durante as entrevistas narrativas, foi comum ouvir os artistas urbanos falarem que não tinham pensado num determinado assunto antes, que agora, com a narrativa, conseguiam fazer novas ligações. Também pude perceber como a narrativa volta problematizada aos artistas urbanos, por exemplo, quando Leandro fala que continua sendo lapidado ou quando Tubarão fala, ao terminar de responder a primeira pergunta, que sua história é um pouco do que falou e “nas perguntas a gente melhora”, mostrando também a impossibilidade da narrativa contar toda vida. Vejo essa incompletude como uma abertura para a desestruturação da narrativa que poderá levar a demanda por um novo relato, como nos fala Freire (2014, p.39):

Mais uma vez os homens, desafiados pela dramaticidade da hora atual, se propõem a si mesmos como problema. Descubrem que pouco sabem sobre si, de seu "posto no cosmos", e se inquietam por saber mais. Estará, aliás, no reconhecimento do seu pouco saber de si uma das razões desta procura. Ao instalar-se na quase, senão trágica descoberta do seu pouco saber de si, se fazem problema a eles mesmos. Indagam. Respondem, e suas respostas os levam a novas perguntas.

Na fala de Freire, vemos como a narrativa não só comporta uma potência de novas narrativas, como ela também demanda. Esse processo de invenção de si por meio da narrativa inicia com uma organização das experiências, mas essa organização que criamos pode levar e, como dissemos, até demandar a sua desestruturação para que possamos reorganizar nossa narrativa adiante. Sobre esse “espaço entre” nos interessa discutir neste ponto.

Ao analisar a narrativa de cada sujeito, percebi que existia um “entre” as falas que precisava ser analisado. As entrevistas formavam uma trama, mas feita a partir das diferenças entre os mesmos elementos como no caso do *graffiti*, questão abordada de formas diversas por eles, apesar de falarem a partir de um mesmo contexto (Fortaleza), e de um mesmo período (quase sempre anos 1990 e início dos anos 2000).

Percebi que entre uma fala e outra existia uma multiplicidade que remetia ao princípio do virtual, e, também, que analisar o entre as narrativas possibilitava novas interpretações. Cada narrativa já tinha sido pensada nesta pesquisa como uma trama, mas estender essa malha entre as narrativas possibilita outras leituras que avalio ser importante abordar.



Nesse processo de análise do “entre” as narrativas, assumo novamente o meu papel inventivo como pesquisadora que não só observa as diferenças entre as falas, mas também cria outras, atuando na multiplicidade de interpretações e também na organização das partes. Compreendo também que as possibilidades eram múltiplas, mas optei por analisar como a questão do *graffiti* é propulsora de diferenças entre as narrativas. A partir da discussão sobre *graffiti*, abordarei outras que a circundam como a pixação, a *internet* e a *street art*.

O meu objetivo aqui não é fazer uma definição estabilizada do que seja *graffiti*, mas discutir como o tema gera diferença entre as narrativas e também colocar em diálogo autores que discutem o assunto para que possamos compreender a sua complexidade. Assim, voltei à todas as narrativas para perceber como o *graffiti* aparece de diferentes formas, como existe uma disputa, fazendo com que a fala de um interferisse na fala do outro. Durante a entrevista com Narcélio, podemos perceber esse diálogo e também essa questão do campo de disputa, como aparece em sua fala:

*Inclusive, no começo do graffiti em Fortaleza existiram vários começos, existiram vários primeiros grafiteiros, você vai ver em sua pesquisa que cada um vai estar falando ali quem foi o primeiro. Mas, na verdade, foi um momento que cada um, na sua região, cada um, em seu lugar, foi criando.*

Esta passagem da entrevista de Narcélio levou-me a perceber que, ao falarem sobre as histórias do *graffiti* em Fortaleza, os sujeitos da pesquisa estavam contando suas experiências e que o contexto da cidade era diverso em cada bairro, compondo uma multiplicidade de compreensões para o termo que produzia diferença, o que fui compreender melhor ao ver todas as narrativas, e demandava uma reinvenção deles mesmos como a substituição do termo, que todos usavam, por "arte urbana" ou "*street art*".

O objetivo deste ponto da pesquisa, então, é o de entender como a definição que fazem do *graffiti* passa por suas “histórias de vida”, como existe uma produção a partir da diferença que me leva a uma multiplicidade de definições e como existe uma conversação entre as narrativas, tanto nas suas aproximações quanto nos distanciamentos.

Nesse sentido, ao retornar ao termo *graffiti* e discutir as diferenças entre as definições, estou analisando como as histórias de vida desses sujeitos formam um sistema, e não um grupo coeso de grafiteiros ou artistas urbanos, como existe uma conversação

entre suas narrativas e como percebemos na narrativa que a experiência de um sujeito gera uma diferença e demanda por uma reinvenção de si e do outro.

Assim, este ponto tem o objetivo de contar a história do *graffiti* a partir de uma narrativa que se construí em diálogo com as dos sujeitos da pesquisa, uma história, como dissemos, composta por diferenças, criada a partir de um “entre” narrativas.

### 3.1. Antes da entrada

*Ontem,  
Ao meio-dia,  
Comi um prato de lagartas  
Passei a tarde defecando borboletas*

Mário Gomes

Figura 22: *Stencil* realizado por Leandro Alves próximo à Catedral de Fortaleza, como parte da exposição *Múltiplo Leminski*, realizada em outubro de 2015 pela Caixa Cultural Fortaleza.



Fonte: <http://jgdprod-us.s3.amazonaws.com/wp-content/uploads/sites/5/2016/01/filtro-de-papel-4.jpg>

A história que vou contar não tem uma ordem cronológica, também não tem compromisso com as definições, antes quero compreender os movimentos de organização e desestruturação do que seria *graffiti* nas narrativas dos sujeitos da pesquisa e em diálogo com estudiosos da área. Logo no início desta pesquisa, em 2013, desenvolvi uma pesquisa

bibliográfica no Jucom a fim de definir o conceito de *graffiti* e o diferenciar da pixação<sup>30</sup>. Num primeiro momento, a tarefa parecia simples: fizemos o estado da arte do objeto e lemos livros e artigos sobre o tema.

As primeiras leituras já mostravam a complexidade da tarefa, alguns textos marcavam uma diferença estética entre *graffiti* e pixação, outros apontavam a questão histórica de como se deu seu surgimento. O objetivo comunicacional também aparecia como possibilidade de diferenciação e alguns autores não faziam uma diferenciação entre os termos como Campos (2010) que apontava que essa diferença entre as suas expressões é usada apenas no Brasil.

O aprofundamento do tema mostrava que existiam outras questões que atuavam nessa aparente simples diferenciação entre os termos e que mesmo as questões que pareciam fáceis de discernir, como o uso de palavras pela pixação e de desenhos pelo *graffiti*, não eram compreensões pacíficas visto que o *graffiti* ligado ao movimento *hip hop*, por exemplo, também fazia uso de letras.

Nessa mesma pesquisa bibliográfica, observamos que existia uma complexidade na definição do que é *graffiti*, como podemos ver no texto de Sodré (2008, p.201), que nos pareceu a reflexão mais interessante. Para a autora, que pesquisou o *graffiti* no Rio de Janeiro, a definição não parecia complexa até começar o seu trabalho de campo, como vemos em sua fala:

Para minha surpresa, à medida que a pesquisa foi avançando, as proposições limitadas ruíram e uma realidade diferente se descortinou diante de mim. Se antes eu buscava uma conceituação universalizante e tentava encaixar a produção de grafite carioca num padrão bem definido e estreito, o contato com o campo e com os grafiteiros me revelou a pluralidade do movimento, que assume diferentes facetas segundo as circunstâncias de produção e o meio onde é efetuada a pintura.

Fomos tomados por esse mesmo movimento no Jucom de abandonar a ideia inicial de uma definição universalizante e resolvemos falar sobre a relação múltipla que o *graffiti* tem com a cidade.

Quando iniciei a pesquisa de campo para esta tese, entretanto, comecei a compreender que discutir as definições do que é *graffiti* feitas pelos entrevistados era uma forma de compreender como elas compõem as narrativas, sendo um elemento formador de

---

<sup>30</sup> Os resultados podem ser lidos em artigo que publicamos em revista (ARAÚJO, MARTINS FILHO e MARINHO, 2015).

suas vidas. Por outro lado, também percebi que seria interessante discutir a própria definição do *graffiti* como produtor de diferença.

A origem do termo *graffiti*, segundo autores como Campos (2010), Gitahy (2012) e Silva (2014), vem do italiano como podemos ver na descrição de Campos (2010, p.78 e 79):

O termo deriva do italiano *graffiare*, que significa algo como riscar. *Graffiti*, vocabulário entretanto banalizado, corresponde ao plural de *graffito* e designa 'marca ou inscrição feita num muro/parede'. É a denominação dada às inscrições feitas em paredes desde o império romano (presentes nas catacumbas de Roma ou em Pompeia).

O autor descreve que as inscrições nas paredes de Pompéia ficaram praticamente intactas com o soterramento causado pelo vulcão Vesúvio e, quando a cidade foi desenterrada, foi possível ver inscritos de protesto ao Império Romano nos muros da cidade. Campos (2010) fala que as inscrições deveriam ser feitas nas madrugadas, pois os seus autores poderia ser condenado à morte. Aqui é interessante observar o uso clandestino dos muros e também o seu uso como uma forma de protesto.

Outro registro do uso dos muros como forma de protesto aconteceu no México, em 1541, quando o conquistador Hernán Cortés teve um desentendimento com alguns dos seus capitães e estes expressaram o seu descontentamento no muro da própria casa de Cortés, que os responde em outros muros, criando o que Silva (2014) chamou de "lutas de letreiros", até que Cortés termina com a inscrição em que dizia: "Parede branca, papel de ignorante". Com esse exemplo, Silva (2014) coloca a questão do uso dos muros como um "papel" que pode ser usado para uma comunicação não oficial, para demonstrar descontentamento e para fazer reivindicações. Segundo o autor, Cortés tinha como objetivo passar a mensagem de que poderia usar o muro como forma de expressão tanto quanto os seus opositores e que não se intimidaria com os escritos.

Outro exemplo de como os muros foram usados como forma de expressão foi o dos artistas mexicanos que, no início do século XX, pintaram enormes murais. Gitahy (2012, p.15) cita artistas como Diego Rivera, Bernardo Carnada, que publicou um manifesto pela arte pública, e David Alfaro Siqueiros, que conclamou os artistas americanos "à tarefa de promover uma arte capaz de falar para as multidões". O muralismo mexicano pensava a arte como uma forma de expressão que era também política, fazia uma crítica social e tinha o claro objetivo de desenvolver uma arte pública, acessível, das ruas.

Ainda segundo Gitahy (2012), principalmente a partir de 1950 também vemos grandes murais feitos por artistas brasileiros como o do Di Cavalcante, de 15 metros de comprimento, pintado na fachada do Teatro de Cultura Artística, em São Paulo. Podemos citar também os murais de Cândido Portinari como os seus painéis móveis "A Primeira Missa no Brasil (1948), Tiradentes (1949), Chegada de D. João VI ao Brasil (1952), Guerra e Paz (1952-1956)" (FUNDAÇÃO EDSON QUIROZ, 2012, p.18).

Os painéis de Portinari falavam sobre o contexto brasileiro, tinham os trabalhadores, a seca, as desigualdades e a história do Brasil como temas principais. Em seu painel Guerra e Paz, feito para a fachada das Organizações Unidas, em Nova Iorque, ilustra os extremos opostos da dor e da felicidade, sua pintura traz uma forte crítica à guerra e um vislumbre da potência de cores quentes e alegres da paz.

Apesar de no Brasil o muralismo não ter se efetivado como um movimento organizado como no caso do México, podemos ver sua influência das ruas das capitais, como no caso de Fortaleza. Durante as entrevistas, Narcélio e Rafael citam o muralismo como uma forte influência em suas produções. Narcélio fala sobre a experiência de ter visto um painel sendo pintado quando era adolescente e discute como o muralismo é anterior ao *graffiti* e como o influenciou. Repito aqui uma citação que fiz na análise da entrevista narrativa do Narcélio para fazermos uma relação com as outras narrativas:

*Quando eu andava de skate eu lembro de um grupo de muralistas que foi pintar um mural lá no São João do Tauape, que era o bairro em que eu morava, que foi em frente a casa do João Saraiva, que era um político do Partido Verde, e a gente andava de skate em frente a sua casa. Foi o meu primeiro contato com o muralismo, da galera pintando com pincel, com bolinho, ninguém usava spray (...) Então, eu conheci alguns dos caras que estavam na época que hoje eu sei que na época eu não conhecia, mas depois eu conversando com o Hélio Rola, que pintava, que fez parte desse painel, a gente conversando uma vez e o cara fala "pode crer, eu tava, foi eu quem fiz aquele desenho", eram artistas que ainda hoje atuam e, na época, trabalhavam como muralistas, que é exatamente essa questão que tem, essa coisa do graffiti, que vem de Nova Iorque, quando, na verdade, o muralismo que influenciou isso, que vem da América Latina, do México, do Chile, das brigadas que tinham de muralistas, bem mais forte e bem antes do graffiti.*

Na fala de Narcélio podemos ver um questionamento a cerca do pioneirismo do uso dos muros como forma de expressão artística em Fortaleza. Rafael também cita a questão do muralismo como anterior ao *graffiti* na cidade.

Durante a pesquisa de campo, propus uma nova conversa com os artistas para que eles falassem sobre suas histórias com os seus espaços de afeto<sup>31</sup> e Rafael escolheu a Praça da Imprensa, onde podemos ver um *graffiti* seu feito durante a terceira edição do *Festival Concreto*, em novembro de 2016, na imensa caixa d'água que fica na praça.

Ele conta que ficava fascinado ao passar pelo local, ainda criança, e via uma grande pintura de uma árvore e que ficou emocionado ao pintar a mesma caixa d'água, trinta anos depois. Relata também que, no processo de preparação para a pintura, precisou descascar a tinta que a estava cobrindo e conseguiu ver a árvore de sua infância encoberta pelas camadas de tinta. A nova árvore que pintou é outra, mas contém a primeira, traz uma memória que ficou gravada no concreto e que as camadas de tinta protegem no lugar de apagar.

Outro exemplo de pintura de uma caixa d'água é a obra pública do artista cearense José Leonilson, pintada em 1984, na Av. Beira Mar (PERIGO, 2014). Conhecida popularmente como *Caixa d'água dos peixinhos*, a obra virou ponto de referência para encontros e continua fazendo parte do cotidiano dos moradores da cidade. Rafael, em sua entrevista, também cita o muro das Casas de Cultura, na Av. da Universidade, como um dos poucos locais em Fortaleza em que era possível ver arte urbana.

Assim, apesar de não ser configurado como um movimento organizado na cidade, as pinturas em murais percorreram pontos diferentes de Fortaleza e fizeram parte das experiências de alguns dos artistas urbanos de hoje, mostrando que existem múltiplas entradas para a origem do *graffiti* na cidade e nos levando a criar outras.

A análise das entrevistas e do meu diário de itinerâncias levou-me a pensar se existia uma conversação entre os *graffitis* latino americanos. Retomei, então, o registro de meu diário de uma entrevista que fiz com dois artistas peruanos, Entes y Pésimo, que vieram ao Brasil em abril de 2015 para a abertura da segunda edição do *Festival Concreto*. Os dois falaram sobre o quanto a obra deles procurava expressar os problemas latinos, mas também a força e a beleza do povo. Pésimo falou sobre como existe um diálogo entre os *graffitis* produzidos na América Latina que podemos perceber nas cores, nos traços e nas questões pelas quais lutamos por meio de desenhos e frases.

---

<sup>31</sup> Desenvolvo a análise desta etapa da pesquisa de campo no ponto Biograficidade.

Figura 23: Imagem de 1984 da pintura realizada pelo projeto *Arte Urbana II*, na Praça da Imprensa.



Fonte: [http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/polopoly\\_fs/1.1437073!/image/image.jpg](http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/polopoly_fs/1.1437073!/image/image.jpg)

Questões como a influência do muralismo no *graffiti* e o diálogo entre os *graffitis* latino americanos merecem um aprofundamento em trabalhos futuros. Entretanto, as trago aqui para colocar em discussão como a própria definição do termo e a tentativa de demarcação de sua origem podem gerar ramificações neste grande rizoma e nos levar para caminhos não previstos e também para confrontar a própria concepção de que existe uma origem, mas sim uma composição das partes, uma invenção possível pelo espaço entre a estabilização de uma expressão anterior que se desterritorializa para depois se reterritorializar, formando outro arranjo, igualmente instável.

Assim, a partir da organização feita pelos estudos sobre *graffiti*, podemos dizer que, apesar de autores como Gitahy (2012) e Ramos (1994) falarem das pinturas rupestres como os primeiros *graffitis* encontrados e de Silva (2014) considerar a "luta de letreiros" como o primeiro *graffiti* da América Latina, existe uma unanimidade entre os autores que estudei que datam as manifestações estudantis de maio de 1968 em Paris e o início do movimento *hip hop* nos EUA, no início dos anos 1970, como os marcos de surgimento do *graffiti* contemporâneo. É interessante observar que, mesmo os contextos sendo diversos, existia uma necessidade de comunicação que não era atendida pelos meios tradicionais e que transbordavam nas ruas.

Outro ponto importante de ser observado é como ele se desenvolve num mesmo período, em locais diversos, com formas também diversas, mas como uma demanda de visibilidade das lutas sociais - o movimento estudantil na Europa e a luta pelos direitos civis nos Estados Unidos - e uma materialização de um desejo de mudança.

Para Knauss (2001), um dos motivos para o desenvolvimento do *graffiti* no mesmo período foi a criação da lata de tinta portátil, o *spray*, que possibilitava uma pintura rápida de desenhos e frases, com um suporte fácil de transportar e esconder.

Como resultado, na Europa, rapidamente os muros foram cobertos por frases de protesto como podemos ver na citação de Souza e Mello (2007, p.196):

Um espaço em branco foi preenchido na década de 1960 por diversos movimentos sociais que ocorreram não somente na Europa, mas em todo o mundo. Época em que a nuvem do contraditório pairou sobre Praga, Woodstock, Paris e em outros focos, abrindo as portas para que novas facetas culturais germinassem a partir de choques, protestos e tintas.

Campos (2010) faz uma relação entre diversos momentos históricos de mudanças políticas, de surgimento ou crescimento de movimentos sociais que fizeram frente aos poderes dominantes, sejam políticos, econômicos ou sociais, com o uso sem autorização dos muros como formas de comunicação e protesto. Em Portugal, *locus* de sua pesquisa, afirma que houve um grande relevo do uso dos muros após 25 de Abril de 1974, quando o regime ditatorial vigente desde 1933 foi deposto. Também cita os *graffitis* que cobriram toda a extensão do lado ocidental do muro de Berlim, nos anos 1980, e as inscrições contrárias aos regimes ditatoriais na América Latina, entre os anos 1970 e 1980.

O contexto diverso de surgimento do *graffiti* contemporâneo também levou a uma grande variação de estilos. Campos (2010, p.91) afirma que mesmo no contexto estadunidense existem variações, sendo que "o *graffiti hip hop* é apenas um dos géneros



de *graffiti* norte-americano, embora se tenha afirmado como o mais relevante, nomeadamente pela forma como se globalizou", mostrando uma presença importante do *graffiti* ligado ao movimento *hip hop* que precisamos aprofundar.

### 3.2. Entre o *hip hop* e o movimento *punk*, muitas entradas possíveis

*Nos complôs da politicagem maldosa  
e da armadilha social  
Na loucura do mundo  
Das mais simples das hipocrisias  
E das imbecilidades  
Eu me fiz maior  
Ninguém me despoetizará  
porque eu sou forte*

Mário Gomes

Knauss (2001) aponta os murais *Wall of Respect* e *Wall of Truth*, ambos criados em 1967 por um grupo de 21 artistas negros de Chicago, como os precursores do *graffiti* nos Estados Unidos. No mesmo ano, Darryl McCray escrevia sua *tag*, Cornbread, nos muros da Filadélfia e anos depois, em 1971, Demetrius, um jovem de origem grega, escreve TAKI 138 nos muros de Nova Iorque.

Com o recurso da lata jato de tinta portátil, o movimento do *graffiti* contemporâneo lançou suas bases mais duradouras a partir de New York, EUA. A mais famosa referência na imprensa data de 1971. A inscrição marcante foi a de TAKI 138. Tratava-se de criação de um jovem de origem grega, chamado Demetrius, que tinha, então, 17 anos, desempregado, e que usava o codinome seguido de um número que correspondia ao número de sua casa. A inscrição grafitesca chamou a atenção pela recorrência em todas as partes da cidade (KNAUSS, 2001, p. 355).

Assim como Demetrius, muitos jovens imigrantes e negros passaram a inscrever seus apelidos e o número de suas casas pelas ruas de Nova Iorque como Frank 207, Chew 127 e Junior 161 (SODRÉ, 2008). Mas, a inscrição tornava mais fácil sua identificação, o que levou a um reconhecimento da identidade dos grafiteiros, vistos pelo governo nova-iorquino, pela imprensa e pelas classes sociais mais favorecidas como vândalos, como explica Sodré (2008, p. 95-96):

A partir de 1972, a imprensa nova-iorquina passou a relacionar os grafites a atitudes de vandalismo, sujeira urbana e depredação do patrimônio público, iniciando uma série de denúncias à ação grafiteira. Assim, converteu-se o grafite em uma questão política da cidade e o restante da década foi marcado por uma guerra, por parte da prefeitura, da imprensa e da sociedade, contra o grafite.

A perseguição não levou a um silenciamento dos grafiteiros, mas a uma alteração na forma como faziam suas inscrições que passaram a ser codificadas, identificáveis entre eles, mas visíveis para todos. Conquistar uma visibilidade que iria além do espaço praticamente sitiado dos seus bairros foi, inclusive, o próximo passo. Os *graffitis* feitos em vagões de metrô percorriam toda a cidade e traziam uma polifonia não esperada e até mesmo indesejada pelo governo. A expressão passa a englobar uma nova forma de viver a cidade e lutar por ela que ficou conhecida como movimento *hip hop*.

Foi entre os anos 1970 e 1980, segundo Rose (1997), que vimos surgir o *graffiti* de Nova Iorque ligado à cultura *hip hop*, que despontava por meio do *graffiti*, da música e da dança. A estética das letras ganhou importância para os grafiteiros e o principal objetivo era protestar contra assuntos microssociais e demarcar os territórios dos grupos de jovens. Quase sempre o conteúdo era codificado e incompreensível para a maioria. Mais do que transmitir uma mensagem por palavras, esses grupos queriam mostrar um novo estilo que transitava entre o sujo e o belo, a periferia e o centro.

O *hip hop* emergiu na Nova Iorque dos anos 1980, mais especificamente no South Bronx, onde os jovens negros e imigrantes eram vistos pelos meios de comunicação e pelo governo como “problema social”. Os bairros periféricos estavam esquecidos pelo poder público e os espaços de lazer praticamente inexistiam. Sobre isto, Rose (1997, p.202) afirma: “enquanto os líderes municipais e a imprensa popular condenaram literal e figurativamente o South Bronx, seus moradores e sua vizinhança, seus jovens habitantes negros e hispânicos responderam à altura”.

As ruas passaram a ser usadas como espaços vivos, festas aconteciam nas calçadas, disputas de rimas e apresentações de dança ocupavam e traziam novos sentidos ao bairro e sua gente, os *graffitis* percorriam os muros, ganhavam o metrô e mostravam para a cidade uma face que estava escondida e contribuíram para transformar a “insubordinação agressiva em prazer” (ROSE, 1997, p. 212), a necessidade de protesto em pertença.

O *graffiti* passou a atuar, assim, tanto como uma ferramenta de denúncia, proporcionando um reconhecimento da situação de opressão em que viviam, quanto uma possibilidade de transformação por mostrar para toda a cidade outra face da periferia. Mas as cores, as letras e melodias fortes, o estilo de vestimenta e outros elementos da cultura *hip hop* também foram incorporados pela mídia, tornando um movimento que tinha um

foco em questões locais, em algo de dimensões planetárias, como explica Campos (2010, p.92 e 93):

Este movimento foi rapidamente mediatizado, tendo em parte sido incorporado pelo mainstream, sobretudo pela indústria discográfica, pelos media e outros mediadores culturais. Tornou-se, como muitos outros, um bem mercantilizado, ao dispor da grande quantidade de consumidores (...) A globalização do hip hop introduziu alterações significativas nas formas de produzir e consumir esta cultura, convertendo aquilo que era uma experiência sociocultural localizada e imediata, num fenómeno reproduzível e vendável a nível planetário.

Além da indústria fonográfica, também passamos a ver filmes sobre a temática o que, segundo o grafiteiro paulista Emol<sup>32</sup>, foram os principais responsáveis pela disseminação do *graffiti* em São Paulo. Ele cita os filmes *Wild Style* e *Beat Street*, ambos produzidos na primeira metade dos anos 1980, como os incitadores da cultura *hip hop* no Brasil.

Tubarão também cita em sua entrevista filmes estadunidenses, sem explicitar quais, como o primeiro contato que teve com o *hip hop* como podemos ver em sua fala: “eu me recordo de ter visto o *graffiti* a primeira vez, eu acho que, sei lá, por volta de 95/96, nos filmes americanos, né”.

A influência do cinema, da indústria fonográfica e da moda foram, assim, importantes para o processo de disseminação da cultura *hip hop*, mas com Campos (2010) observa, também provoca uma transformação interna que transita entre a adequação para o uso midiático e uma mensagem de enfrentamento de grupos excluídos socialmente.

Assim, se por um lado os elementos da cultura *hip hop* são mediatizados e muitas vezes isolados e usados de forma diversa da pensada inicialmente, por outro, grupos excluídos de diferentes partes do mundo passam a incorporar e modificar seus elementos para que possam expressar, por meio da dança, da música e do *graffiti*, um descontentamento a cerca de suas questões locais, mas que estão em conexão com as periferias de todo o mundo.

Essa ligação com a origem da cultura *hip hop* aparece na fala do Tubarão como uma busca de legitimidade e de pioneirismo do grupo em que participa, como podemos ver quando nos diz que “a gente tem esse conceito do *graffiti* original, que vem de Nova Iorque, que tem a inserção da cultura *hip hop*”.

---

<sup>32</sup> Palestra proferida para a Linha de Movimentos Sociais, Educação Popular e Escola, do programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC, no dia 25 de setembro de 2013.

Mas o próprio Tubarão, no início de sua entrevista, fala que os elementos da cultura *hip hop* surgiram separadamente em Nova Iorque e aqui em Fortaleza também, relata que a dança foi o primeiro elemento desenvolvido no contexto local e que, só por volta de 1992, um *B-boy* chamado Flip Jay começa a fazer os primeiros *graffitis* em Fortaleza.

Narcélio também cita Flip Jay e fala de seu parceiro, Uel, como os primeiros grafiteiros ligados ao movimento *hip hop* na cidade, mas destaca que o uso da tinta *spray* nos muros é anterior, que ele iniciou pintando o "A" de anarquia com um grupo de amigos, também motivados por um filme, *The Warriors*, cujo nome no Brasil ficou como *Os Selvagens da Noite*. O filme foi lançado em 1979, mas que chegou às TVs brasileiras na segunda metade dos anos 1980, como Narcélio explica:

*Um passo significativo para essa coisa do pixo foi, mesmo antes de iniciar a pixação, foi através do cinema, com o filme chamado Warriors, Os Guerreiros, que passou nos anos 80, no final dos anos 80, e eu acho que isso influenciou muita gente, que era uma gangue de Nova Iorque que marca um encontro e aí, nesse filme, essa gangue tinha que atravessar a cidade inteira até chegar no bairro deles e brigavam com cada gangue. Enfim, esse foi um filme bem marcante para os adolescentes naquela época e eu, com um grupo de skatistas, a gente criou o primeiro grupo, que ainda não tinha essa formatação da pixação, que chegou depois, essa coisa de cada um ter sua tag, sua assinatura. A gente, na verdade, assinava o "A" de anarquia, que era o que representava o grupo, e a gente saía pra fazer desordem no meio da rua, quebrando orelhão para fazer microfone e fone de ouvido... era mais a coisa mesmo da bagunça.*

Narcélio fala que nesse período participou de um grupo chamado *Fera do grafiteiros* (FG), o que nos mostra que não existia no início uma diferenciação para o uso termo "*graffiti*" e que a pixação surgiu antes da chegada do movimento *hip hop* na cidade.

Outra questão importante apontada por Narcélio é a de que, no início, a pixação em Fortaleza estava mais ligada ao movimento *punk*, como também podemos ver no documentário *Pixo* (2010), sobre o surgimento da pixação em São Paulo que acontece juntamente com a entrada do movimento *punk*, nos anos 1980. A influência do *punk* para a pixação em São Paulo pode ser percebida nas letras alongadas e pontiagudas usadas nas capas de discos de bandas de *punk rock* e nos muros da cidade.

Em Fortaleza, vemos claramente a influência nos nomes das galeras de pixadores, como podemos observar em alguns dos grupos citados por Chagas (2015, p.28): R.P.M. (Rebeldes Protestantes da Madrugada), G.U. (Geração Urbana), G.D.R. (Garotos de Rua), E.R. (Esquadrão Rebelde), G.P. (Garotos Podres), R.M. (Rebeldes da Madrugada). Temas como rebeldia, Anarquismo e contestação ao sistema estavam no foco das letras de *punk rock* e estampavam os nomes das primeiras “galeras” de pixadores de Fortaleza entre o final dos anos 1980 e início de 1990.

Nesse período, participei do movimento *punk* em Fortaleza, que estava intimamente ligado ao *skate*. A música forte, feita com poucos acordes e sem uma preocupação com a afinação vocal possibilita qualquer um montar sua banda e muitos o fizeram, passávamos os finais de semana indo aos *shows* dos nossos amigos, assistindo ensaios e andando de *skate*. Muitos levavam suas latas de *spray* e pixavam nos percursos que fazíamos entre bairros. Nesse período, também surgiram algumas revistas em quadrinhos autorais feitas pelos participantes do cenário local do movimento *punk*, inspirados nas produções de São Paulo. Um exemplo é o quadrinho feito por Narcélio, que contribuiu para desenvolvesse a técnica do desenho, que depois passou a usar nos muros.

*Eu tinha o meu quadrinho, era muito fã, sou muito fã do Angeli e ele tinha um personagem que eu me identificava mais que era o Bob Cuspe, que era um Punk, que ele tem esse personagem, o punk paulista. E aí, eu criei um fanzine que era o Bob e o Kit Catarro que eram os primos nordestinos do Bob Cuspe e eu seguia uma linha de desenho similar ao do Angeli. E aí, eu levei um pouco desses meus desenhos junto com a minha tag, com a minha assinatura, sempre que eu assinava, não sempre mas sempre que tinha mais tempo, mais espaço, eu pintava um sapo ou um punk, parecido até com o Bob Cuspe.*

Vemos na fala do Narcélio que, no início, as pixações continham apenas o emblema do grupo, depois passaram a usar *tags* e desenhos, o que podemos avaliar, a partir de sua fala, que a pixação foi um dos caminhos trilhados pelos artistas urbanos de Fortaleza, já que, segundo ele, “teve uma galera mais envolvida com o movimento *hip hop*, eu já fui mais envolvido com o movimento *punk*, do pixo, já tive outro caminho”.

Mas aqui é importante frisar que durante a pesquisa de campo conversei com diversos grafiteiros e pixadores, participei de debates sobre o tema e os pixadores sempre refutavam a ideia do *graffiti* como uma evolução da pixação. Existe, inclusive, uma

demanda, pelos dois lados, de demarcação de uma diferença. O documentário *Pixo* (2010) começa com uma frase demarcando a existência de um pela diferença do outro: “São Paulo, a maior cidade do hemisfério sul, deu origem a uma forma única de expressão. Não é *graffiti*. É *pixo*.”

Durante as entrevistas, encontramos várias passagens em que os artistas urbanos falam que existe uma clara diferença entre a pixação e o *graffiti*, sendo que sempre colocam o *graffiti* como uma expressão mais “bonita”, “esteticamente trabalhada”, como um “presente para a cidade”, enquanto a pixação é descrita com palavras como “suja”, “grotesca” e ligada ao “vandalismo”, para usar algumas das expressões dos entrevistados.

Ao fazer a análise das entrevistas e perceber o quanto existe uma repetição na demarcação de uma diferença supostamente clara entre *graffiti* e pixação, da mesma forma que, como veremos, também falam de uma diferenciação entre *graffiti hip hop* e arte urbana, vi que existiam outras questões, não ditas, mas que podemos construir na observação do “espaço entre” das narrativas. A própria discussão da estética envolve outros fatores como uma questão de divisão de classe social, como podemos ver quando Ramos (1994, p.50) tenta resolver rapidamente a diferença entre *graffiti* e pixação:

O grafite, havendo partido de grupos de jovens universitários e/ou engajados em atividades artísticas, desenvolve uma linguagem mais elaborada, com preocupações estéticas/formais e atenção ao suporte. Os grafiteiros não pretendem agredir o espaço urbano, do qual eles mesmos fazem parte, mas sim desmistificar os símbolos de dominação cultural deste espaço, e evidenciar as desimportâncias urbanísticas.

Alguns pressupostos acerca da pixação, como a pouca preocupação estética e a intenção de agredir a cidade, mostram uma clara preferência da autora pelo *graffiti* e também uma simplificação da pixação. Campos (2010) fala que a diferenciação entre *graffiti* e pixação é feita apenas no Brasil e que em muitos contextos os grafiteiros também são chamados de *writings*, pelo grande uso das letras em determinados estilos.

Mas a demanda por diferenciação não parte só dos autores, nas entrevistas com os artistas urbanos pude sentir uma animosidade entre pixadores e grafiteiros. Luz é enfático ao criticar os pixadores que não compram suas próprias latas de *spray* e Narcélio fala do *graffiti* como uma válvula de escape à estética suja do *pixo*. Outros marcadores da diferença aparecem nas falas dos entrevistados como a questão da efemeridade da pixação *versus* a maior durabilidade do *graffiti*, o *spray* predominantemente preto *versus* o uso de cores variadas, o uso ilegal dos muros *versus* o uso autorizado, etc. Essas oposições podem

ser questionadas, são instáveis, são criações que marcam a diferença para que o grupo possa existir.

Latour (2012) nos fala da necessidade de criarmos “antigrupos” para que os grupos, que não existem à priori, possam ser legitimados. A diferença, assim, é vetor de criação dos grupos e, no caso do *graffiti*, possui outros estratos. Na citação que fizemos de Ramos (1994) sobre o início do *graffiti* no Brasil, ela fala que se deu por meio de estudantes universitários da cidade de São Paulo. Em outra passagem, a autora cita o artista Alex Vallauri como o primeiro grafiteiro do país, como podemos na citação a seguir:

Alex Vallauri, um etíope com passagem por Nova York, foi o primeiro artista plástico a imprimir, nas paredes da cidade de São Paulo, sua marca gestual. Segundo depoimentos de seu companheiro de grafiteagem, Carlos Matuck, Vallauri era um andarilho. Não tinha carro e adorava perambular pelas ruas de São Paulo, tanto à noite como durante o dia. Pegava um táxi e sempre descia antes do lugar para onde se dirigia para observar a cidade, os lugares interessantes e... logo surgia uma imagem! A princípio: a bota. A bota de um andarilho, aquela que seria sua principal marca, um signo indicial de que por ali, o então anônimo grafiteiro tinha passado (RAMOS, 2012, p.87).

Durante a análise da entrevista do Tubarão, no ponto "Muros", falei sobre os autores Sodré (2008), Knauss (2001), e Gitahy (2012) que, assim como Ramos (1994), citam Alex Vallauri como o primeiro grafiteiro do Brasil, entretanto esse pioneirismo é fortemente refutado por Tubarão, que demanda uma diferenciação entre *graffiti* e *street art*. Para Tubarão, o *graffiti* não pode ser dissociado do movimento *hip hop*, sua origem é clara, vem dos bairros Blooklyn e o do Bronx, em Nova Iorque, surgiu em 1970, nos Estados Unidos, e nos anos 1990 em Fortaleza, por meio do movimento organizado MH2O.

O MH2O atuava em vários bairros da periferia de Fortaleza e tinha uma série de regras para a entrada e permanência de seus membros, suas sedes eram chamadas de "posses" e o estilo de *graffiti* que produziam tinha uma forte influência da chamada “*old school*”, que é a vertente nova-iorquina ligada ao início da cultura *hip hop*, tanto que usam o termo em português, “velha escola”, para nomear a primeira geração de grafiteiros da cidade.

As regras, segundo Latour (2012), são fundamentais no processo de invenção do grupo, na sua busca por legitimidade e por perpetuação, também para a demarcação de quem está dentro e de quem está fora do grupo. Narcélio, em sua entrevista, comenta sobre as regras, fala que tentou uma aproximação com o MH2O, mas que não conseguiu se adaptar, como ele explica: “eu frequentei algumas reuniões, mas teve uma coisa que eu não

gostei e eu me afastei que era essa coisa muito dogmática que ‘só pode isso, se não for isso não é graffiti’ e eu que sempre fui muito libertário”.

Luz também comenta que teve um contato com o *graffiti hip hop* no início, explica que “tinha uma galera meio, tipo, não chegue perto de mim, mas tinha uma galera que me abraçou e essa galera me ajudou muito e até hoje sou grato a essas pessoas por elas fazerem parte da minha história”. A sua fala mostra um dos principais mecanismos de manutenção do grupo apontado por Latour (2012) que é a exclusão dos “antigrupos”. No período em que Luz passa a ter interesse pelo *graffiti*, em 2008, várias pessoas começam a demonstrar o mesmo interesse e aumentou consideravelmente o número de grafiteiros na cidade. Um dos motivos para a disseminação do *graffiti* na cidade foi o evento criado pela *crew* do Tubarão em 2007, em que foi pintado o muro do Beco da Poeira, que era o maior centro de comércio popular da cidade no período.

É interessante observar como o próprio movimento de disseminação do *graffiti* também cria regras de exclusão de novos membros. Como vemos na fala de Narcélio, alguns dos novos membros podem não ter o mesmo compromisso com as regras e isso pode desestruturar o próprio grupo. Sem uma definição relativamente clara de quem faz parte e um reconhecimento que também passa pelo visual, o grupo pode perder a sua aparente coesão e se desfazer.

Uma outra questão que podemos perceber nesse caso é a de que existe um receio de que a entrada de pessoas de classes sociais mais favorecidas invisibilizem uma forma de expressão da periferia. Vemos isto quando Tubarão fala que o *graffiti* passou a ser aceito socialmente quando jovens universitários passaram a se interessar por ele, também nos próprios autores que marcam a entrada do *graffiti* do Brasil a partir de Vallauri e pouco citam a importância do movimento *hip hop* para a sua disseminação.

Tubarão fala sobre uma necessidade de o grafiteiro ser reconhecido pelo grupo como parte dele, diz que esse reconhecimento não se dá apenas pelo uso do *spray* ou por estar na rua, mas que existe uma história com a qual você precisa estar vinculado. Essa história vem da periferia, é uma fala dos jovens negros e imigrantes de Nova Iorque que foi incorporada por outros grupos excluídos ao redor do mundo. Ou seja, Tubarão argumenta que para fazer parte do *graffiti* você precisa estar inserido num contexto maior de exclusão social e territorial das cidades.

Luz fala em sua entrevista sobre essa questão de um lugar a partir do qual você parte como uma das formas de diferenciar quem é do *graffiti* e quem é da *street art*.



Segundo ele, o uso do termo *graffiti* tem relação com o lugar de onde veio, como vemos em outra fala sua: “‘Você vem de qual direção?’ ‘Eu vim de um estúdio de publicidade’. Então, você tende a ser um cara mais ligado à *street art*, porque de repente você é um cara mais cheio de ideias, é um cara que viaja mais, é um cara que gosta de experimentar mais”.

Ao olhar para as entrevistas narrativas em conjunto pude perceber que, para os que são ligados ao *graffiti hip hop*, a manutenção de um estilo e o uso de traços semelhantes aos usados em Nova Iorque, no início do movimento *hip hop*, são formas de comprovar que continuam um legado e que atuam como "guardiões" de uma história. Já para os que se associam ao termo *street art*, a busca por uma autoria, por uma mudança constante e até um certo medo com a repetição são elementos marcantes em suas falas.

É importante esclarecer que Tubarão não é o único entrevistado que passou por dificuldades econômicas e que vive na periferia. Na fala do Leandro, vemos como a questão das dificuldades econômicas, de viver em um bairro periférico e ter passado por várias situações de exclusão são marcantes em sua narrativa. Luz também descreve que precisou trabalhar, ainda menino, para ajudar a família depois do abandono do pai e Narcélio chegou a passar um período em situação de rua, mostrando que também os entrevistados ligados à *street art* passaram por situações de vulnerabilidade. A diferença é que não se assumem como porta-vozes que uma cultura de periferia, diferente dos grafiteiros ligados ao movimento *hip hop* que fazem questão de demarcar o lugar a partir do qual falam.

Tubarão reclama da dificuldade de ter o reconhecimento por parte da sociedade de um movimento que fala a partir da periferia. Esse não reconhecimento atua no processo de invisibilidade do próprio grupo que pode contribuir para a sua desestruturação. Avalio que vem dessa "ameaça" a necessidade mais enfática de demarcar a diferença na fala do Tubarão do que nas dos outros entrevistados, apesar de que esse confronto aparece nos dois lados e contribui para o processo de mudança e de criação de características para a definição de cada grupo.

Esse processo de invisibilização do *graffiti hip hop* aparece aqui também na escolha dos entrevistados. Durante a abertura desta tese descrevi os caminhos que me levaram ao encontro de cada um dos artistas urbanos e relatei como Tubarão parecia um ponto fora da conexão do rizoma, como ele marcava uma heterogeneidade num grupo que poderia parecer coeso. Ele foi minha primeira escolha, mas confesso que, num determinado momento da pesquisa, pensei em não fazer a sua entrevista narrativa. Existe

uma comodidade em excluir o divergente, seria mais fácil definir *graffiti* pelas características comuns, mas resolvi que essa pesquisa também iria ser produzida a partir da diferença.

Resolvi, então, discutir o *graffiti* a partir de suas múltiplas entradas, analisar como cada uma está ligada à outra, mesmo que seja pela produção a partir da diferença, e compreender que existem muitas camadas que envolvem os processos de reconhecimento de invisibilização do *graffiti* na cidade, camadas estas que não conseguirei trabalhar em sua integralidade, visto que continuam se desdobrando no momento mesmo da escrita. Um desses desdobramentos possíveis é o que alguns autores irão chamar de *pós-graffiti* ou *street art*.

### 3.3. *Pós-graffiti* e *street art*, saídas ou novas entradas?

*Já que a Natureza  
me trouxe chorando, deixai, ô morte  
que eu morra rindo de ti!*

Mário Gomes

Autores como Campos (2010) falam que, a partir dos anos 1990, o *graffiti* passa por uma crise decorrente da grande heterogeneidade que ganha ao ser inserido em contextos diversos e que passamos a ver uma disputa entre os que querem manter uma tradição que, como falamos, passa por um reconhecimento visual do *graffiti* ligado ao movimento *hip hop*, e outros que passam a buscar novas formas de interferir na cidade, sem usar necessariamente o *spray*.

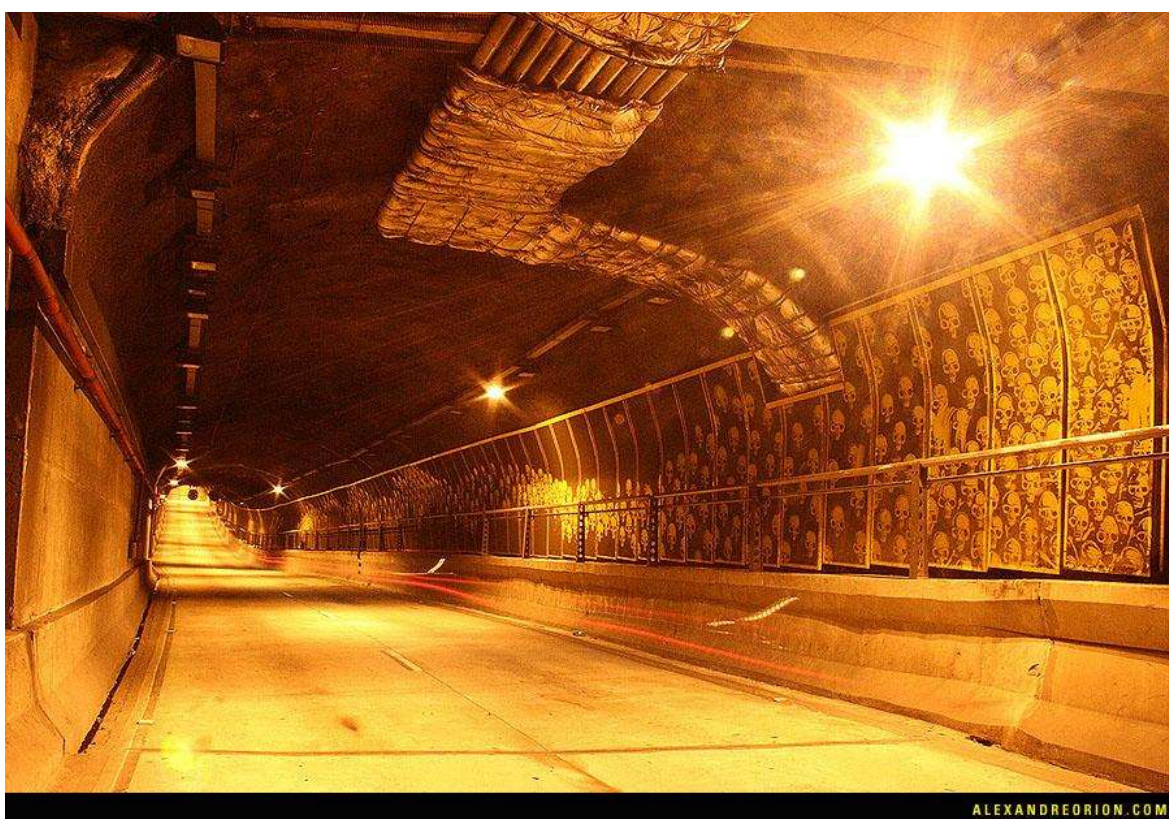
Ainda segundo o autor, esse movimento de inserção do *graffiti* em novos contextos e o interesse gerado por pessoas não ligadas à cultura *hip hop* vai possibilitar o surgimento do que Campos (2010, p.101) chama de *pós-graffiti* ou *street art*, que "compreende uma junção de expressões visuais, relativamente integradas, do ponto de vista formal, simbólico e ideológico, que remetem para processos comunicacionais não-institucionais, informais e, na maioria dos casos, ilegais".

O *spray*, que foi um marcador importante para o início do *graffiti* contemporâneo, passa a não ser a única ferramenta de interferência na cidade, como podemos ver no exemplo de Alexandre Orion, realizado em julho de 2006, no túnel que liga a Cidade

Europa e a Avenida Jardim<sup>33</sup>, em São Paulo. O trabalho consistiu em formar imagens de caveiras humanas em toda a extensão do túnel por meio da limpeza da poluição incrustada no concreto. Alexandre fala que foi parado várias vezes pela polícia, mas que não podiam o impedir de "limpar" a parede. A sua intervenção fazia uma forte crítica à poluição citadina, mostrava a sujeira da cidade e destruição que causava. No dia seguinte à intervenção, a prefeitura de São Paulo fez uma limpeza geral no túnel apagando as caveiras desenhadas com água na madrugada do dia anterior.

Esse tipo de intervenção, em que a água é usada para formar desenhos a partir da limpeza da fuligem deixada pela poluição, também é conhecida como “*graffiti reverso*” (SILVEIRA, 2010) e foi disseminada nas metrópoles, mostrando também que a preocupação com a cidade, com a qualidade de vida e com a preservação do meio ambiente figuram entre os temas abordados pela *street art*.

Figura 24: *Gaffiti reverso* de Alexandre Orion em túnel de São Paulo, realizado em julho de 2006.



Fonte: <http://www.alexandreorion.com/1814157-ossario>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

<sup>33</sup>Disponível em: <http://www.alexandreorion.com/1814157-ossario>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

Além da crítica à poluição, os mais variados temas passam a ser discutidos pela arte urbana como a violência, o abandono do patrimônio público e outros problemas citadinos passam a ganhar força enquanto temática, como vemos na intervenção feita por Narcélio Grud em que usou restos de frutas e legumes de uma feira para desenhar uma enorme boca. A tinta, nesse caso, foi a dos resíduos orgânicos, trazendo uma potência crítica para o material utilizado. A intervenção intitulada pelo artista de *Tropical Hungry*<sup>34</sup>, faz uma crítica ao desperdício em uma cidade onde a desigualdade social figura como um dos seus problemas mais graves.

Figura 25: Face de 20 metros de extensão gravada por Alexandre Fardo, Vhils, em Recife, em 2014.



Fonte: <http://vhils.com/>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

Outro exemplo de como a forma está relacionada com a ferramenta ou a técnica utilizada é o do artista português Alexandre Farto, conhecido como Vhils, que usa pequenos explosivos para fazer buracos nas paredes e formar a face dos moradores do local escolhido, figuras anônimas, muitas vezes esquecidas e silenciadas como na imagem de

---

<sup>34</sup>Disponível em: <http://antropologizzzando.blogspot.com.br/2013/06/a-arte-antropofagica-de-narcelio-grud.html>. Acesso em 20 de março de 2017. A imagem pode ser vista na figura 8.

uma professora que trabalha com crianças indígenas que gravou no Edifício São Jorge, no bairro Santo Antônio, em Recife<sup>35</sup>. O desenho fica gravado no local, a técnica traz uma discussão sobre a permanência da obra e também desses personagens, como se ele tivesse escavado para mostrar as faces que estavam emparedadas no local.

Os exemplos nos ajudam a entender como as intervenções urbanas foram complexificadas de tal forma que precisamos repensar a sua nomenclatura, não simplesmente por uma questão estética, mas pelo uso de novos suportes que não só as tintas e outras formas de expressão que não só os escritos e desenhos nos muros. Mas o uso do termo *pós-graffiti* parece um demarcador do fim do *graffiti*, questão que discordo.

O cenário que vi a partir das entrevistas foi o uso das duas expressões como práticas que coexistem, que se misturam, que entram em confronto, demarcam fronteiras, mas essas fronteiras são porosas. Mesmo Luz, que em um determinado momento de sua fala diz que o *graffiti* acabou, fala de suas pinturas como *graffitis*. Tubarão, que é enfático ao diferenciar os grafiteiros dos artistas urbanos e fala que também é artista e que está fazendo alguns trabalhos para galeria, usando tinta óleo no lugar de *spray*. Leandro, que usa *stencil*, fotografia e materiais que encontra na cidade como restos de demolição em suas obras fala do *graffiti* como seu estilo de vida e fala de si como grafiteiro e artista urbano. Rafael fala que usa o *graffiti* como uma forma de expressão assim como a xilogravura. Narcélio é o artista, dentre os entrevistados que usa a maior variedade de materiais para intervir na cidade, também fala da importância do *graffiti* como forma de expressão e também fala de si como um dos primeiros grafiteiros da cidade.

A linearidade que aparece nos estudos sobre *graffiti* que demarca um antes, durante e depois é falha, pude notar isso ao ver que existem versões distintas quanto ao seu início, ao seu conceito e aos seus praticantes. Também percebo uma multiplicidade nas falas dos entrevistados que aponta para vários usos da expressão, que é apresentada desde exclusiva do movimento *hip hop* ou até como qualquer escrito com *spray*. Essas variações, como dissemos, conversam entre si, provocam mudanças mútuas e são propulsoras de invenções como a *street art*.

Assim, a *street art* ou arte urbana como uma fase posterior ao *graffiti* é apenas uma das formas com a qual a expressão é apresentada. Também é comum vermos o *graffiti* sendo apresentado como uma das expressões da arte urbana, juntamente com o *stencil*, as

---

<sup>35</sup> Disponível em: <http://vhils.com/>. Acesso em: 20 de julho de 2017.

intervenções, os *stickers*<sup>36</sup> e até mesmo as pixações. É interessante observarmos que grupos que usam a nomenclatura como forma de diferenciação são apresentados como um só. O próprio Tubarão, que defende uma divisão entre os artistas e os grafiteiros, parece compreender o *graffiti* como integrante da arte urbana em sua fala.

Assim, esse grande cenário da arte urbana - onde desenhos, escritos, adesivos, lambes, *stencil*, fotografia e qualquer outra forma de expressão artística que interfere na cidade - tem uma forte marca da heterogeneidade. Não são apenas os suportes que são variados, existem diversas intenções comunicativas que passam por protestos políticos, pelas questões discutidas por movimentos sociais, por temas de ordem pessoal, por uma intenção poética mais subjetiva, até para um embelezamento da cidade. Os artistas, como vimos, possuem caminhos e objetivos diversos, alguns preferem permanecer anônimos, enquanto outros assinam todas as suas obras em busca de visibilidade e reconhecimento. A questão da rua *versus* a galeria e os trabalhos pagos *versus* trabalhos autorais também mostram a heterogeneidade existente nesse agregado que se desfaz e refaz constantemente.

A grande heterogeneidade vai gerar novos conflitos e fazer com que determinados grupos não se identifiquem nem como grafiteiros e nem como artistas urbanos, como fala Narcélio:

*Mesmo sabendo que a arte urbana surgiu da street art, do sticker, lambe lambe, stencil, a linguagem é viva, outras linguagens vão surgindo e se apoderando dessa questão e existe, inclusive, uma linha que odeia street art, da galera que é vândala e que não vê com bons olhos a street art.*

Para explicar essa questão, é fundamental discutirmos dois dos conflitos mais presentes na discussão sobre arte urbana, a questão da comercialização dos trabalhos e o movimento das ruas para as galerias. Sodré (2008), em sua pesquisa sobre o *graffiti* no Rio de Janeiro, fala que os entrevistados apresentavam visões, muitas vezes, opostas sobre a necessidade do *locus* do *graffiti* ser exclusivamente a rua. A mesma discussão aparece entre os meus entrevistados, como podemos ver, primeiro, na fala do Tubarão, que defende que só é *graffiti* se estiver na rua, depois Narcélio Grud que fala que o *graffiti* está em todo lugar:

---

<sup>36</sup> *Stickers* são adesivos fixados nas superfícies da cidade.

*O graffiti é a rua, a rua é o local do graffiti, ele é rua, a galeria do graffiti é a rua, o espaço dele é a rua. Se você não tá rua, não tá no graffiti. Se você só pinta pra galeria, se só pinta espaços internos, se trabalha só de uma forma comercial, se não tá na rua não é do graffiti. Então, isso daí já elimina. Você tem que tá rua, a rua é que lhe dá esse conceito, é que lhe dá essa trajetória. (Emerson Tubarão)*

*Tem novela com grafiteiro, comercial com grafiteiro, marca de roupa com grafiteiro. Então, o graffiti virou um elemento do cotidiano, ele entrou na memória da cidade como uma coisa que existe e que é democrática porque não faz nenhuma restrição, você não precisa ir no museu, está ali, direto, pra quem entende de arte, para quem não entende (Narcélio Grud)*

A conclusão que Sodré (2008) chega em seu trabalho é a de que o *graffiti*, visto por ela como uma expressão da arte urbana, tanto comporta uma faceta de integração ao sistema, sendo usado por empresas e governo, como comporta uma potência de linha de fuga, de desestruturar o ordenamento citadino e levar o transeunte a ter uma outra experiência na cidade.

Um aspecto que vi em Fortaleza foi também que existe uma negociação entre os dois fatores, os artistas participam de editais do Governo de incentivo à arte, mas não deixam de fazer uma crítica aos próprios financiadores, como no caso da grande árvore pintada por Rafael na caixa d'água na Praça da Imprensa que pode ser lida por alguns como um embelezamento do espaço, mas por outros como uma crítica à gestão da Prefeitura de Fortaleza que foi uma das apoiadoras do *Festival Concreto* e, no mesmo período, em novembro de 2016, derrubava árvores para fazer obras de trânsito.

Mas, mesmo com essa negociação, a questão não é pacífica entre eles, como vimos na fala de Narcélio, determinadas pessoas que fazem intervenções na cidade preferem não se associar à *street art*, pois só fazem interferências de forma não autorizada, não querem ter nenhuma relação com o poder público, preferem manter o anonimato para os que não fazem parte do seu grupo e não concordam com a comercialização do seu trabalho. Esse é o caso da pixação, o que nos remete ao início dessa discussão, quando falei sobre as possíveis diferenciações entre *graffiti* e pixação.

O aspecto relevante para essa tese, entretanto, é perceber como a questão não se finda, como uma certa estabilização de um conceito em torno do *graffiti*, da *street art*, da



pixação ou de qualquer outra expressão urbana, é o tempo toda interpelada pelos virtuais, pelas potências que o circundam e desestruturam os arranjos, levando a outros e outros. Nesse movimento, um desdobramento chamou minha atenção por conta da desterritorialização de vários pontos que pareciam estáveis que é a questão da *internet*.

### 3.4. Desdobramentos digitais

*Agora tá tudo na minha cabeça. A Oi capta tudo por satélite. Não precisa mais escrever. Fotografia e manda pela internet. Não é assim não?*

Mário Gomes

Em artigo anterior (ARAÚJO e MARTINS FILHO, 2016), fiz uma análise dos *graffitis* feitos por Leandro, discuti a sua escolha por locais de pouca visibilidade, as imagens feitas em pequenas dimensões, em prédios abandonados e em lugares em demolição. Na ocasião, refleti sobre as potências dos vagalumes, vistos por Didi-Huberman (2014) como pequenos pontos de luz que sobrevivem em meio aos holofotes das grandes cidades. Considerei as pequenas produções de Leandro como imagens sobreviventes que resistem ao excesso de visibilidade citadino e concluí o artigo falando da necessidade de discutir como a *internet* pode conferir visibilidade ao que é pequeno, ao que está escondido e continuidade ao que é efêmero.

Pois bem, neste momento da escrita, quando discuto as múltiplas definições para *graffiti* e *street art* e falo sobre as invenções feitas a partir das diferenças, escolho essa outra dobra, a da *internet*, para fazer um entrelaçamento de questões que apareceram de forma dispersa nas narrativas e que irei tramar com o fio das conexões digitais.

Ao acompanhar os sujeitos da pesquisa nos eventos e também nas redes sociais, percebi que especialmente três tinham produções que teriam pouca visibilidade se não fossem compartilhadas na *internet*, seja por serem intervenções efêmeras, por terem sido feitas em dimensões reduzidas ou por terem sido aplicadas em locais de pouca visibilidade, como o espaço interno de prédios abandonados ou em demolição.

Essas produções do Leandro, do Narcélio e do Rafael faziam uma inversão das características que havia estudado nos trabalhos de arte urbana. A busca por locais de grande circulação para conferir maior visibilidade à intervenção era uma característica que aparecia entre pixadores e grafiteiros ligados ou não ao movimento *hip hop*. Apesar do



*graffiti* não ter trabalhos em grandes dimensões como uma regra, os grandes painéis são recorrentes. Também a busca por uma permanência da obra, mesmo que compreendam a efemeridade da arte urbana, aparecia como uma característica marcante entre os seus produtores.

A *internet* traz uma discussão sobre essas duas buscas: a por visibilidade e por permanência. A busca por fazer com que sua obra seja vista continua presente, mas a *internet* possibilita uma outra forma de visibilidade, não imediata e não presencial, o que possibilita aos artistas urbanos uma nova experiência na cidade.

Rafael levanta essa questão quando diz que “hoje, a cidade, com a *internet*, tem espaços abertos pra você mostrar o seu trabalho e isso é encantador”. Entre esses espaços abertos dos quais fala, estão os que foram abandonados, os que deixaram de existir na memória das pessoas, mas que permanecem erguidos como concretos fantasmas, parados no tempo, em meio a uma cidade que tem pressa. Em sua fala podemos ver que a escolha do local gera uma reflexão sobre o seu uso, a sua memória e a sua gente:

*Eu tenho um projeto que ainda está aí nas burocracias do governo, mas para grafitar o antigo IPPS, que vai ser demolido, e é dentro disso, esse pensamento a partir desse não lugar da cidade, que não existe mais, não existe no imaginário das pessoas, não existe na memória das pessoas, está abandonado, ele existe enquanto lugar, mas ninguém vai, ele tá abandonado, ou quem vai são justamente os abandonados.*

É a *internet*, por meio do compartilhamento de vídeos e imagens, que confere visibilidade à obra, ao local e as pessoas que fazem parte do espaço que, como fala Rafael, muitas vezes estão esquecidas também. A arte urbana feita por Rafael busca uma invenção de uma nova existência para espaços que permaneciam invisíveis para uma parcela da população, como o Farol do Mucuripe, o navio encalhado Mara Hope, o casarão de Guaiúba e *O soprador de sonhos*, intervenção que fez num prédio abandonado na Rua General Sampaio, no Centro de Fortaleza.

Figura 26: *Graffiti O soprador de sonhos*, de Rafael Limaverde, produzido em Novembro de 2016, durante a terceira edição do *Festival Concreto*.



Fonte: <https://www.facebook.com/rafael.limaverde>. Acesso em 22 de Julho de 2017.

As interferências feitas nos locais fazem com que moradores ou não da cidade possam conhecer o espaço e criar uma relação não presencial com ele que pode interferir na sua própria estrutura material, convertendo-o de espaço de abandono à de desejo. A reflexão de Simões (2011, p.143), sobre a relação entre os circuitos digitais e materiais da cidade, nos ajuda a refletir sobre o tema.

A apropriação digital do espaço urbano adquire um alcance talvez mais significativo na construção de diferentes imaginários, tornando acessível aquilo que pura e simplesmente permanecia invisível ou confinado à imaginação de quem teve acesso a (ou participou numa) dada experiência.

Ou seja, uma intervenção feita nas paredes internas de um prédio abandonado ficaria circunscrita ao artista ou às pessoas que usam o local como abrigo, mas a *internet* pode ampliar a potência desses pequenos pontos de luz, tornando visível o que permanecia escondido. A visibilidade conferida ao local pode levar a uma transformação do espaço como no caso citado por Leandro:

*Alí no bairro que eu moro, por trás da estação ferroviária, tinha um galpão. Eu me lembro da minha infância sinto muita saudade. Lá começou a se degradar, o espaço. O poder público, como sempre, vira às costas pra essas coisas e eu sempre passava pelos galpões e via a porta aberta, olhava lá pra dentro e via alguns usuários entrando e tal. Eu pensava: "meu irmão, eu tenho que fazer um trabalho aqui" e, por pura coincidência, quando eu entro e faço esta intervenção, as portas são fechadas.*

A intervenção produzida por Leandro objetivava fazer uma crítica ao descaso do poder público para a questão das drogas, era uma menina com uma máscara de gás, segundo ele, fazendo referência às drogas, mas também à poluição. Como apenas um grupo restrito de pessoas, tão esquecidas quanto o próprio galpão, frequentavam o local, se a intervenção não fosse fotografada e compartilhada na *internet* provavelmente não teria atingido uma visibilidade que levou o poder público a fechar o local. Leandro conta que queria problematizar a questão do consumo de drogas e não que o galpão fosse fechado, impedindo a entrada de usuários que permanecem invisíveis em outro local.

É interessante observar como uma visibilidade virtual pode interferir no espaço material. Castells (1999, p.436) fala sobre essa interferência do que chamou de "espaço de fluxos" no "espaço de lugar". Para o autor, o "espaço de fluxo" é uma organização material que permite a troca constante de informação sem precisar de um contato presencial e o "espaço de lugar" como o espaço dos contatos presenciais em si. Esses dois espaços não se opõem, mas geram interferências mútuas que podem complexificar a própria organização da cidade.

O que proponho é que, mais do que uma "perturbação", os espaços estão entrelaçados numa mesma malha que torna difícil discernir o dentro do fora, criando, como fala Canevacci (2013, p.222), "nexos entre paredes e telas, spray e mouse, corpo e metrópole". Ou seja, o muro é também tela, uma intervenção num espaço interno de um prédio abandonado está também fora, um *stencil* feito numa pequena dimensão é também ampliável.

Dessa forma, antes de uma diferenciação do "espaço de fluxo" e do "espaço de lugar" apontada por Castells (1999), nos parece mais apropriada para a nossa discussão o conceito de "espaço relacional", apresentado por McGuire (2011, p.225 e 226). Para o autor "por espaço relacional, estou me referindo à condição contemporânea na qual os horizontes das relações sociais tornam-se radicalmente abertos". Em decorrência dessa

abertura, é possível construir relações através do espaço e do tempo, criando uma simultaneidade de experiências, demandando, ainda segundo o autor, "o reconhecimento de que todo ponto de observação está conectado a inúmeros outros".

O “espaço relacional” é simultâneo, compreende que o *online* e *offline*, a localização e mobilidade coexistem. Tomemos o exemplo de uma intervenção feita por Narcélio no Centro de Fortaleza, chamada *Dreamless*<sup>37</sup>, em que faz uma projeção do mobiliário de uma casa inexistente sob um morador de rua que dorme no chão. O vídeo projetado é uma animação feita por ele que, além dos elementos de uma casa, também cria um mundo de sonhos. A projeção dura cerca de três minutos, mas o vídeo que fez e compartilhou no seu site e em suas redes sociais tem uma potência crítica que permanece, conferindo continuidade a uma intervenção efêmera e feita num ambiente de pouca circulação. A *Dreamless* foi feita para ser assistida depois, mas o local em que foi realizada continua tendo uma importância fundamental para a obra.

Figura 27: Intervenção *Dreamless*, feita por Narcélio Grud no Centro de Fortaleza em Fevereiro de 2016.



Fonte: <https://vimeo.com/156148529>. Acesso em 22 de Julho de 2017.

O exemplo nos leva à segunda questão que a *internet* nos coloca diante da arte urbana que é a da efemeridade. Apesar de terem a compreensão de que, ao colocar na rua, seus desenhos inevitavelmente sofrerão interferências - seja de um pixador, do "dono" do muro ou mesmo do tempo - percebi nas narrativas um desejo que seus *graffitis* durem. A *internet* proporciona uma outra forma de permanência em suas obras, fazendo com que a

<sup>37</sup> Disponível em <http://www.narceliogrud.com/portfolio/dreamless/>. Acesso em 21 de julho de 2017.

*Dreamless* de Narcélio seja vista e atualizada e mesmo assim seja efêmera, ela comporta as duas coisas.

Simões (2011, p.149) fala sobre o impacto que a *internet* causou na arte urbana, mais especificamente no *graffiti*, por ser como uma "memória" para algo que tinha a efemeridade como marca. Segundo o autor,

o impacto direto é aquele que advém da própria *preservação* das marcas iconográficas deixadas pelos *writers* nas ruas das cidades, em vários suportes, cujo o destino seria a destruição, mais ou menos imediata, ou a substituição por outras marcas que se sobreporiam e obnubilariam as primeiras. A tensão entre efemeridade e perpetuação é, assim, resolvida *online*, funcionando a *internet* como uma forma de memória, montra e propagação do trabalho de um *writer*.

Apesar de estar discutindo a possibilidade da *internet* atuar numa continuidade das experiências visuais dos artistas urbanos e de entender que isto leva a uma mudança no próprio processo de produção das obras, não concordo que a tensão entre efemeridade e perpetuação seja resolvida, nem mesmo na esfera *online*. Não objetivo fazer uma diferenciação que parece clara entre *online* e *offline*, estou antes pensando os dois de forma tão entrelaçada que prefero não demarcar seu começo e seu fim, existe uma fronteira tão porosa entre os dois que em alguns momentos eles se misturam.

Durante as entrevistas, notei uma tensão entre grafiteiros, pixadores, poder público e capital comercial por espaço e permanência nas superfícies da cidade. Mas, além da tensão presencial, existe uma que pode ser vista de outras formas nas redes digitais. Voltando à questão da visibilidade, enquanto Rafael fala da *internet* como uma possibilidade incrível de conferir visibilidade ao seu trabalho e proporcionar um retorno imediato com o público, Luz fala dos aspectos negativos que essa visibilidade pode trazer, conta sobre um clima de disputa e julgamento entre os próprios artistas urbanos, como vemos em sua fala:

*eu não tenho saco para tá na internet, embora o meu trabalho, eu não sei se tem bastante, eu coloco, mas fico muito preocupado com essa questão da exposição... Já chegaram pra mim, um cara, uma vez, chegou pra mim e disse “é, cara, todo mundo fala que você é playboy”, “mas por que as pessoas falam que eu sou playboy?” “Não, é que tu só tem trabalho grande, só tem não sei o que”(...) Ai eu comecei a tirar isso daí, eu comecei, porque eu me sentia tão, caraca, e eu confesso, eu postava mesmo sem apelação nenhuma, eram apenas fotos de projetos que eu assinei e que eu tinha a maior satisfação. Imagina, você assinar projetos para grandes empresas, para a Nike, e aí a galera fica dizendo...*

*Depois eu notei que era um pouco de inveja também, e aí eu comecei a ter esse cuidado de tirar, eu dei um rapa nesses trabalhos e deixei pouquíssimos trabalhos.*

Apesar da fala do Luz conter outras tensões como a questão do comercial *versus* autoral, vamos nos focar na questão da visibilidade e na possibilidade das redes digitais gerarem um espaço de debate que tenciona também as ruas.

Sobre a questão da temporalidade, as redes digitais podem funcionar como uma memória, mas não com uma linearidade cronológica. Redes sociais como o Facebook e Instagram funcionam com algoritmos que, segundo definição apresentada por Felício (2016), nos mostram aquilo que acreditam que tenhamos interesse, por meio de uma análise de nosso comportamento, e também conteúdos pagos que são segmentados para cada um de nós, de acordo com os nossos interesses.

Ou seja, um determinado conteúdo pode aparecer para mim caso ele seja classificado como relevante e outros não aparecem, mesmo que sejam mais atuais. O número de "curtidas" de uma postagem e as pessoas que "curtiram" estarem dentro de meu ciclo de amigos mais próximos pode fazer com que o conteúdo apareça para mim e mais vezes. Por esse motivo, é comum vermos uma postagem pela manhã e no final da tarde ela voltar a aparecer no topo da minha página como se tivesse sido publicada naquele momento.

Essa "memória" não linear, que precisa de "curtidas" para ser visível, gera um outro tipo de tensão temporal, uma outra efemeridade, que pode levar rapidamente o conteúdo ou a pessoa ficar invisível caso o algoritmo entenda que não são relevantes para mim.

Outra questão é a volta de conteúdos antigos, postagens feitas há anos podem voltar para o topo de suas visualizações ou mesmo ir para as suas notificações caso tenham sido movimentadas, como alguém "curtir" ou comentar, trazendo para o tempo presente uma questão que aconteceu em outro contexto e que pode ter gerado uma repercussão bem diferente da do período de sua publicação.

As buscas também nos permitem não só ver as imagens, mas também ver os comentários feitos no período e relacioná-los com o contexto atual.

Essa atualização aconteceu agora, quando estava escrevendo este ponto e procurei o *graffiti* que Rafael tinha feito durante a terceira edição do *Festival Concreto*, em 2016. Como acompanho a movimentação digital de todos artistas urbanos que participaram desta

pesquisa, tinha visto uma publicação de uma intervenção sua num prédio abandonado no Centro de Fortaleza.

Quando escrevi a análise da entrevista narrativa do Rafael, que pode ser lida no ponto "Muros", ele ainda não tinha produzido o seu *Soprador de sonhos*, que vejo também como um fazedor de nuvens. Olhando sua imagem agora e voltando às análises que fiz, que sempre começam com a “nuvem de palavras” de cada um, me imagino organizando as narrativas, juntando as partes das experiências deles com a forma com as compreendo, fazendo um trabalho reflexivo e chegando às suas nuvens. Depois, imagino esse trabalho sendo fragmentado novamente e voltando aos artistas e à cidade problematizado, gerando novos produtos. Como se *O Soprador de sonhos*, que é um trabalho do Rafael, conversasse com meu texto sem que soubéssemos, uma conversação que se dá no “espaço entre” e por isso não pode ser captada, só percebida ao vermos elementos comuns entre as partes.

Aproveito para parar um pouco, foram dias de escrita intensa, mas hoje está chovendo no Ceará, coloco a mão pela janela, sinto umas gotas de chuva e lembro da minha infância, o céu está encoberto por nuvens claras que ainda deixam passar o calor do sol, é o fim da manhã de uma sexta-feira silenciosa. Imagino, então, você lendo esta tese num dia sem chuva, penso que *O Soprador de sonhos* deve ter soprado as nuvens de chuva para longe. Será que carregou alguns dos meus sonhos? Imagino, então, que uma nuvem passa agora pelo seu céu e penso que ela, mesmo sendo outra, guarda algo deste momento que escrevo e chega até você, nos conectando.

#### 4. BIOGRAFICIDADE

*No meu planeta  
 reina a paz e harmonia.  
 No meu planeta habita o sonho e a poesia.  
 Lá não se vê mendigo pedindo esmolas.  
 Lá não há pobres e nem ricos.  
 Somos todos iguais.  
 Lá, sim, Deus convive de perto com a gente.  
 Não há governo nem petróleo.  
 No meu planeta nós não precisamos de prédios altos.  
 Somente choupanas e dormimos de janelas abertas  
 para o além.  
 Lá, ninguém mente. Ninguém rouba. Ninguém mata.  
 Ninguém engana ninguém.  
 No meu planeta, vivemos das frutas e dos vegetais.  
 Lá, os animais são domesticados.  
 Lá, a natureza é conservada.  
 É pena que esse planeta só exista na minha  
 imaginação.*

Mário Gomes

Saí de casa um pouco depois do que era costume. Precisei correr para pegar o ônibus que me levaria ao Terminal do Papicu. Chovia, e os vidros embaçados enevoavam minha visão. Gostava de olhar os prédios, as pessoas e os escritos das ruas até chegar ao trabalho, no final da rua Costa Barros, já próximo do Centro.

Consegui um lugar para sentar depois de trocar de ônibus no Terminal. Já não chovia e aproveitei para abrir a janela e esperar pelo encontro com minha casa predileta da Av. Santos Dumont<sup>38</sup>. Era segunda e não nos víamos desde sexta-feira, mas ela não estava lá, em seu lugar escombros de histórias que resistiam há quase um século.

A construção dos anos 1930, onde funcionava a Promotoria de Justiça de Defesa da Saúde Pública no Ministério Público do Ceará, já não tinha suas paredes cor de terra, já não contrastava com os prédios altos e espelhados onde empresas foram instaladas. Em seu lugar será construído um empreendimento chamado “Metrópolis”.

Lembrei repentinamente de Simmel (1973) quando explica que a intensificação dos estímulos nervosos provocados pela metrópole leva a uma reação mais racional dos fenômenos urbanos. Somos levados a avaliar com o intelecto, e não com o coração, as múltiplas impressões que criamos na experiência de estar na cidade.

---

<sup>38</sup> Informações sobre a casa e a sua demolição em 2015 estão disponíveis em: <http://www20.opovo.com.br/app/fortaleza/2015/06/27/noticiafortaleza,3461094/casarao-na-avenida-santos-dumont-e-demolido-de-madrugada.shtml>



Parece racional derrubar uma construção antiga, numa das esquinas mais valorizadas economicamente da Aldeota - bairro em que os anos e a intensa circulação de capital converteram um lugar tranquilo de casas com jardins e varandas em bairro comercial - para a construção de uma grande torre empresarial. Com certeza, os lucros serão maiores e, na lógica capitalista, o espaço será “melhor” utilizado.

Diante daquela cena, só conseguia pesar com o coração. Sentia aquelas paredes destruídas como partes de mim que morreram antes de ser. Não conhecia os espaços internos, mas podia senti-los, criava histórias para os seus primeiros moradores, imaginava uma família e seus conflitos, pensava em como seria viver naquela casa também nos tempos atuais, em meio ao som de buzinas, burburinho de pessoas indo e vindo de seus trabalhos e escolas, e ficava feliz em pensar que naquelas paredes resistia um outro tempo, o tempo da vila, dos encontros demorados e dos vizinhos que se conhecem pelo nome.

A demolição daquela casa, na madrugada, durante um final de semana, certamente esperava que nós cidadãos não sentíssemos sua falta. Simmel (1973) analisa que as mudanças que acontecem na metrópole são tantas e tão rápidas, que não temos tempo de nos recuperar e gastamos, assim, nossa capacidade de reação às novas sensações, resultando, como nos fala o autor, num “embotoamento do poder de discriminar” (p.16). Já vimos anteriormente que Simmel (1973) faz menção a uma “atitude *blasé*”, que seria uma forma de estar na metrópole sem ser tão afetado pelos seus estímulos, culminando também numa prevalência do que ele chama de “espírito objetivo”, em detrimento do “espírito subjetivo”.

É importante observar que o referido sociólogo fala sobre o período de expansão da Modernidade, no contexto europeu das reformas do século XVIII e da revolução industrial do século XIX. O contexto em que escrevia era o do desenvolvimento do que Canclini (2003) chama dos quatro projetos da Modernidade a saber: o expansionista, o democratizador, o renovador e o emancipador. Em linhas gerais, existia uma demanda pela implementação de regimes democráticos, pela expansão da ciência, uma valorização da objetividade, dos métodos quantificáveis, e pela renovação nos mais variados campos.

Canclini (2003) também fala que a Modernidade não chega à América Latina como foi pensada na Europa. Afirma que fomos colonizados por ideais antimodernos como a Contrarreforma e que só após o processo de independência dos países colonizados pela Espanha e Portugal é que passamos a ter acesso ao projeto de Modernidade. Para Canclini (2003), mesmo depois, os quatro projetos da Modernidade nunca foram totalmente

implementados na América Latina, tendo em vista nosso contexto político e de desigualdade social.

Apesar de corroborarmos com a análise do autor de que alguns ideais Modernos nunca foram implementados em sua integralidade no Brasil, precisamos destacar um aspecto importante para a nossa pesquisa que é a influência que o projeto expansionista e de renovação tiveram em Fortaleza. Ponte (2000, p.162 e 163), fala sobre a *belle époque*, "termo francês cunhado para traduzir a euforia européia com as novidades extasiantes decorrentes da revolução científico-tecnológica", que chega em Fortaleza nos anos 1860 com uma pretensão remodeladora como um forte vetor de transformações urbanas.

Segundo Ponte (2000), o governo cearense contratou o engenheiro Adolfo Herbster em 1875 para criar o projeto de expansão da cidade, atualizando o projeto urbanístico com traçado em xadrez feito por Silva Paulet, em 1818. O plano corrigia as ruas sinuosas e os becos que estavam sendo criados nas periferias e objetivava facilitar a circulação de pessoas e carros. Três novas avenidas também foram criadas com o projeto e em sua descrição o engenheiro falava em deixar a cidade mais "transparente", facilitando o monitoramento das vias e dos cidadãos.

Ponte (2000) conta, ainda, que os fortalezenses vibraram com as novidades e falavam que a modernidade enfim havia chegado à cidade<sup>39</sup>. O rompimento com uma Fortaleza antiga, arcaica, e a busca por uma nova cidade que remodela sem cessar ruas, casas e também as formas de habitar o espaço urbano são marcas importantes que continuam a atuar na cidade. Em *Jamais fomos modernos*, Latour (2013, p.15) fala que "através do adjetivo moderno, assinalamos um novo regime, uma aceleração, uma ruptura (...) com um passado arcaico e estável", sendo assim, o moderno é o movimento de renovação, que permanecerá constante, pois no momento em que o novo se instaura e se acomoda, já precisa mudar novamente.

As velhas construções são, assim, demolidas, para dar lugar às novas. As árvores antigas nos canteiros centrais das avenidas são derrubadas para o alargamento das vias e construção de viadutos e as praças são demolidas para dar lugar aos cruzamentos. Qualquer

---

<sup>39</sup> Existem diversos aspectos sobre a *belle époque* em Fortaleza que poderíamos ter abordado como o projeto higienista, a segregação social imposta no espaço urbano, como podemos ver no exemplo dos níveis que foram criados no Passeio Público, demarcando visivelmente uma divisão de classes, ou mesmo detalhar a sua influência na configuração de paisagem urbana. Entretanto, para não fazer um grande desvio no foco da tese, cito a *belle époque* como uma rápida contextualização para entendermos como o desejo de renovação, tão marcante no período Moderno, encontra eco nos tempos atuais.

resquício de uma Fortaleza antiga é perseguido como se denunciasse que a Modernidade ainda não chegou por aqui, já que os avanços tecnológicos não são para todos.

Uma análise sobre como os avanços tecnológicos não chegavam para todos na história da formação e desenvolvimento de Fortaleza foi feita por Oliveira (2009), ao analisar a divisão que existia na cidade nos anos 1930. Segundo o autor, existia uma divisão entre a parte da cidade pavimentada, provida de iluminação pública e de praças e outra, nomeada de "areias", onde o projeto modernizador não havia passado. Nas "areias" faltavam os benefícios citadinos como luz, água encanada e calçamento, as casas eram construídas entre dunas, nas ruas de areia também não chegava a segurança pública e os crimes eram mais numerosos e violentos. Sobre essas duas cidades, vemos o que Oliveira (2009, p.21) nos diz:

Então, mais uma vez consideramos a existência de “duas cidades” que co-existiriam numa só, sendo uma a cidade do calçamento e a outra a cidade das areias. Os crimes, as festas, o viver, a relação com as regras de civilidade e com a própria modernidade eram consideravelmente distintos em cada uma dessas “cidades” que construíam uma só: a cidade de Fortaleza.

Essas duas Fortalezas são descritas pelo autor como a "cidade que se tinha", sendo esta a Fortaleza das "areias", onde a Modernidade não chegou, e a "cidade que se queria", que era a cidade pavimentada, com *bulevares* inspirados em Paris, as ruas em formato xadrez, trazendo uma objetividade para o espaço e com um suposto controle dos modos de vida que mantinham uma aparente coesão no ordenamento citadino.

Na "cidade que se queria" existiam elementos que controlavam as heterogeneidades de Fortaleza. Segundo Wirth (1973), além da heterogeneidade, o tamanho do agregado populacional e a grande densidade demográfica são características formadoras do espaço urbano. A cidade seria, assim, composta por uma grande quantidade de pessoas, de culturas e interesses diversos, que moram relativamente perto umas das outras. Ela é vista como um campo elétrico onde são atraídas pessoas, fluxo financeiro, atrações culturais e os mais diversos elementos que a circundam. Para dar uma ordem nessa heterogeneidade, a cidade cria mecanismos de ordenamento social, como explica Wirth (1973, p.104):

Para neutralizar a responsabilidade e a desordem em potencial, surge a tendência de se utilizarem controles formais. Sem a aderência rígida a rotinas previsíveis, uma grande sociedade compacta dificilmente seria capaz de sustentar a si mesma. O relógio e o sinal de trânsito simbolizam a base da nossa ordem social no mundo urbano.

As novas avenidas, a iluminação pública e a sinalização das ruas são exemplos de elementos que atuam nesse ordenamento que tinham uma presença na cidade pavimentada, mas eram ausentes nas areias. A desordem de uma cidade desafiava os ordenamentos da outra, criava linhas de fuga, fazendo dos espaços lugares praticados, como nos diz Certeau (1998), e agindo numa demanda por remodelação constante.

A cidade do desejo, da Modernidade, da civilização, não podia se concretizar, como também não foi possível nos anos seguintes, quando as areias, como explica Oliveira (2009) tiveram um grande crescimento populacional e a desigualdade entre as duas cidades foram aprofundadas.

Segundo Martins Filho (2013), até os anos 1930 Fortaleza ainda era uma cidade com uma pequena população, mas as secas dos anos 1932, 1952, 1958 e 1970 levaram a cidade a ter um forte crescimento populacional por conta dos retirantes que buscavam na capital uma forma de sobrevivência.

Jucá (2000) conta que em 1947 o Estado tenta implementar "medidas saneadoras" para afastar do Centro prostitutas que ocupavam ruas do bairro como a Barão do Rio Branco e a Major Facundo, mas o autor comenta que existia um "acordo" entre as autoridades e os agenciadores. Além disso, havia um misto de busca pela moralização com o interesse, muitas vezes provindos dos mesmos agentes, pela continuidade da prática, o que levou ao surgimento de "pensões" voltadas para a prostituição próximas de clubes frequentados pela parte abastada da população fortalezense.

A contradição entre as duas cidades permaneceu, mas as fronteiras ficaram menos discerníveis, levando o "problema" da periferia ao centro e também gerando uma demanda por organização dos grupos excluídos para reivindicar melhores condições de moradia e maior igualdade social, como foi o caso do Pirambu, bairro periférico, que fica no que era conhecida como "região das areias" e que nos anos 1960 fez uma marcha pelo direito à terra. Segundo Prado (2010), esse movimento chamou atenção da cidade pela sua organização e pela quantidade de pessoas envolvidas.

A luta do Pirambu, nos diz Prado (2010), era para permanecer naquela região, já que o crescimento da cidade tornava necessário a sua expansão além dos limites planejados por Herbster, levando a uma necessidade de afastar novamente a periferia da cidade. Nesse movimento, vimos surgir o Conjunto Palmeiras, criado nos anos 1970, conforme explicam Silva, Soares e Pereira (2010), por conta do interesse pela "região das dunas" por parte da população economicamente favorecida da cidade.

Assim, uma camada da população é removida para áreas mais distantes, enquanto outras resistiram e permaneceram em suas regiões, mas sem verdadeiramente misturar as duas cidades. As fronteiras continuam a existir, mas o espaço entre as duas cidades ficou mais estreito e as desigualdades mais extremas, seja por meio da expansão territorial e populacional da periferia ou por suas estratégias de resistência.

Abro um parêntese para citar o exemplo da pixação em Fortaleza, iniciada nos anos 1980, como uma forma deliberada de desestruturar ordenamentos citadinos e de romper com as linhas que dividem a cidade. Chagas (2015, p.15) descreve esse momento inicial da pixação como "uma maneira de contestação e inscrição no espaço destinado apenas à riqueza".

A pixação em Fortaleza surge como uma prática feita por grupos que se sentiam excluídos e buscavam na pixação uma forma de causar a desordem, contestar contra o controle citadino e de conferir visibilidade a grupos que permaneciam invisibilizados.

Apesar de não ser uma prática exclusiva de jovens que vivem na periferia, é possível notar que as "galeras" de pixadores dos anos 1980 e 1990 estavam localizadas em bairros onde viviam as camadas economicamente desfavorecidas da cidade e a pixação aparece como uma forma de visibilidade social e de apropriação de espaços que não sentiam como seus, deixando suas marcas e criando uma territorialização própria dos lugares em que se sentiam excluídos.

A pixação atuou, assim, na quebra do controle das classes favorecidas na cidade do desejo e tornou evidente que ela não foi realizada ou que sua realização foi efêmera. Avalio que esse seja um motivo importante para a ira que muitos habitantes da cidade têm da pixação e dos pixadores. Eles contestam o muro branco repetidas vezes, a pintura vira um convite para um novo escrito e a objetividade citadina dá lugar a possíveis construções subjetivas, onde fronteiras são deslocadas e uma nova forma de ser e ser visto no espaço urbano resiste.

Mas não só a visibilidade e aproximação da periferia são vistas como ameaças à cidade do desejo. É interessante observar como construções feitas pelas elites de anos atrás, como a casa de 1930 da Av. Santos Dumont que perdi numa madrugada, num determinado momento foi usada como símbolo de Modernidade, da cidade "civilizada", dos calçamentos, já não pode sobreviver na cidade de asfalto.

Nos interessa aqui perceber como essas duas cidades continuaram a existir e contradizer uma a outra, gerando uma tensão constante e também como a "cidade que se

queria" desenvolve um poder destruidor na tentativa permanente de implementar um projeto expansionista e renovador de Modernidade.

Ao falar sobre as antigas construções sobreviventes na Fortaleza do final do século XX, Silva (2000, p.225) analisa:

Ainda hoje corremos o risco de que determinados espaços de significação histórico-cultural da população fortalezense, por falta de uma política preservacionista municipal e estadual, sejam destruídos ou desfigurados em nome do discurso da "modernidade e do progresso".

Em outro texto, Silva (2005, p.25) nos fala sobre como esse movimento de construção e destruição está imbricado na trajetória da cidade, segundo ele, "Fortaleza tem sido local de construção e destruição, de experimentação, adquirindo imagens extremamente cambiantes, com mudanças aceleradas de sua estrutura, forma e perfil".

O movimento de mudanças aceleradas, nos diz Guattari (2012), pode gerar uma sensação de que nada foi alterado. O autor fala da impressão de petrificação frente a uma situação em que tudo circula - prédios, pessoas, publicidade, carros. Isto acontece por termos uma padronização dos espaços e das mudanças, os novos prédios são semelhantes aos outros que foram construídos na outra esquina, as novas mensagens publicitárias nos *outdoors* também parecem as mesmas que acabaram de ser substituídas.

Esse movimento é visto como paralisia, como obstáculo para a construção de um movimento de reconstrução de uma cidade subjetiva, capaz de gerar engajamentos individuais e coletivos, com a potência, segundo Guattari (2012, p.150) de se destacar "de um falso nomadismo que na realidade nos deixa no mesmo lugar, no vazio de uma modernidade exangue, para acender as verdadeiras errâncias do desejo".

Precisamos, assim, construir estratégias para sair de uma Modernidade que nunca realizamos, segundo Canclini (2003), mas que nos coloca num movimento de mudança contínua, onde nada pode se fixar. Precisamos partir de Mucambo, cidade fictícia criada por García Márquez (2014), em *100 anos de solidão*, construída por moradores que partiram de sua terra e não conseguiram chegar ao seu destino. Uma cidade construída a partir de um lugar de passagem, onde os viajantes chegaram e anunciavam as descobertas científicas de terras distantes e os moradores às adquiriam numa busca por se aproximar de um lugar do desejo, mas eles continuavam parados na cidade de passagem, o movimento era ilusório, e era preciso de um pouco de loucura para algum personagem do livro se colocar realmente em movimento.

Discutimos aqui como essa busca pelo novo nos coloca, na verdade, num estado de paralisia. Na tentativa de chegar a uma cidade do desejo, deixamos de edificar, em solo firme, a Fortaleza que queremos. Preferimos tentar transformá-la em Paris ou Miami. Como não é possível, a cidade é destruída para que seja feita uma nova tentativa.

Assim como em Mucambo, muitos dos que vivem em Fortaleza também têm a cidade como lugar de passagem, almejam partir, ir para algum lugar onde acreditam que a Modernidade chegou. Enquanto os habitantes da cidade pavimentada de outrora e agora asfaltada nunca viram a cidade que queriam realizada, os moradores das areias, espaços periféricos de hoje, não reconhecem a cidade como sua. Num misto de frustração com a ausência de um sentimento de pertença, não importa se um prédio foi demolido, ou uma praça deixou de existir.

Quem sente a falta do prédio da Av. Santos Dumont? Os moradores da "cidade que se quer" certamente percebem na construção um projeto não realizado de Modernidade. É preciso continuar progredindo, construir prédios maiores, com novos materiais, e não deixar o antigo transparecer, ele é visto como uma afronta à uma cidade do desejo nunca realizada. Os moradores das areias também não hão de sentir falta de uma construção em que nunca estiveram, de uma parte da cidade em que não podiam estar.

Mas, como comentei antes, essas fronteiras entre as duas cidades ficaram mais porosas, a cidade passa a crescer de forma desordenada e lugares tidos como distantes, como zona das areias, ganham uma centralidade e visibilidade, mudando o fluxo dos desejos e, muitas vezes, criando uma demanda de deslocamento das camadas mais empobrecidas da sociedade para lugares mais distantes. Vemos o surgimento de novos bairros como o Conjunto Palmeiras, que citei anteriormente, e o bairro onde nasci, que era uma região de sítios loteada nos anos 1960 e que ganhou uma expansão nos anos 1980 com a construção de casas populares financiadas pela Companhia Hipotecária Domus<sup>40</sup>.

Nas histórias que escuto de minha mãe, eles chegaram ao Jardim das Oliveiras em 1982. Ela ainda esperava meu nascimento. Estava grávida de oito meses quando saiu de uma casa alugada no bairro da Aldeota para uma que podiam comprar em muitas prestações num bairro em que as ruas eram todas de areia, a água chegava em carroças e o transporte público passava longe.

Meu pai tinha conhecido aquele lugar em suas viagens de Kombi para entregar pães e biscoitos da Fábrica Fortaleza que seriam vendidos em mercearias da região. Tinha visto

---

<sup>40</sup> Informações retiradas do documento de compra e venda da casa dos meus pais.

casas novas à venda na parte mais alta do bairro e resolveu financiar uma de esquina que dava para duas ruas sem saída.

Os primeiros meses foram difíceis, ela relatava. O sentimento de isolamento crescia, achava que tinha saído da cidade, tinha medo de precisar de ajuda e não ter como entrar em contato com ninguém, pois as linhas de telefone também não tinham chegado à região. Mas também conta que nossa casa ficava na divisa com um bairro em que os serviços públicos já tinham chegado e também onde viviam famílias com condições socioeconômicas mais favoráveis. Assim, o pavimento e a água encanada não tardaram a chegar, mas ainda hoje o transporte público passa somente quatro quarteirões de distância de nossa casa.

Cresci, então, noutras areias, longe do mar, numa região de sítios, vista inicialmente como fora da cidade. Eu estava numa região onde as fronteiras eram cambiantes. Nunca me senti nem totalmente dentro e nem fora da cidade pavimentada, circulada entre as duas e, quando criança, não percebia as diferenças marcantes entre elas. Em outras partes da cidade, as fronteiras continuavam traçadas com linhas firmes, distanciando a potência de um sentimento de pertença de um lado por não ver a "cidade que queria" realizada e, de outro, por ver o seu direito à cidade oprimido.

Avalio que uma estratégia para sair desse círculo expansionista e de renovação constantes é a de viver a cidade no seu tempo presente, nem a cidade do futuro que nunca chega, nem as marcas de uma segregação construída no passado tornarão Fortaleza um ponto de chegada. A questão não é esquecer as questões históricas de exclusão, mas buscar perceber onde essa exclusão resiste no tempo presente, para que seja possível iniciar um processo de restauração de uma cidade subjetiva, da qual nos fala Guattari (2012).

Agamben (2009), ao falar da contemporaneidade, a descreve como uma aderência ao tempo presente e, ao mesmo tempo, um distanciamento deste. Para o autor, ser contemporâneo é perceber as trevas que envolvem nosso tempo, conseguir afastar as luzes que nos cegam para que seja possível construir um novo tempo. Explica-nos que o arcaico significa próximo da origem e que não está ligado apenas a um passado cronológico, pois é uma origem que opera no presente, as repercussões são sentidas com força no momento agora. Por isso, não é possível descolar a origem da cidade do que ela é hoje, essa origem é uma força que continua a atuar e precisa ser compreendida para que seja possível agir sobre ela. Nas palavras do autor (p.72),



O contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreendia resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está a altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de "citá-la" segundo as necessidades que não provém de maneira nenhuma do seu árbitro, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse facho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora.

Ao "ler de forma inédita a história" podemos entender como fazer construções a partir dos fragmentos citadinos, nos apropriar das construções antigas, por muito tempo símbolos de opressão e divisão social, e trazer novos sentidos para as suas paredes, buscar compreender como as marcas da Fortaleza antiga operam na cidade do presente e subverter os ordenamentos citadinos, atuar no processo de porosidade das fronteiras e corporificar os espaços. Podemos, assim, instaurar um outro movimento cidadão que torna possível o uso de um casarão de um barão de outrora como espaço cultural, torna o centro da praça com um monumento com um busto de um representante da elite ponto de encontro para manifestações de movimentos sociais.

Canclini (2003) fala que a cidade Moderna tentou trazer uma ordem estável para a cidade, com os lugares definidos para os monumentos, para a publicidade, com as vias sinalizadas e uma higienização do espaço urbano, mas também diz que essa ordem é o tempo todo transgredida, os monumentos são apropriados por grupos que fazem intervenções, pixam, constroem novas relações com os espaços de forma que um símbolo do poder das elites não é estável, pode ser até espaço de disputa visual.

Sendo assim, grupos excluídos de determinadas áreas citadinas podem construir formas de apropriação do espaço que atuam na construção de uma cidade da qual podem fazer parte, mas, para isso, Agamben (2009) nos fala ser necessário perceber que fazemos parte do tempo presente e, ao mesmo tempo, nos distanciar dele. Nesse processo, é fundamental perceber o tanto como as marcas arcaicas da cidade continuam operando hoje, quanto conseguir construir estratégias para, fazendo um paralelo com Guattari (2012), construir uma cidade subjetiva.

Para Guattari (2012, p.150), a cidade subjetiva "engaja tanto os níveis mais singulares da pessoa, quanto os mais coletivos", trata-se, segundo o autor, de uma mudança que passa por cada indivíduo e pela sociedade como um todo. Ao apontar problemas como exclusão social, poluição e corrupção, ele fala da necessidade de construção de uma nova "ecosofia", explicada por ele como uma nova forma de ver, entender e praticar a cidade.

Segundo o autor, essa mudança é urgente e necessária para enfrentar os problemas que tendem a ser aprofundados.

Esse preâmbulo ajuda a compreender as bases de uma cidade construída a partir de um projeto modernizador nunca totalmente realizado, discorrer sobre suas linhas divisórias e perceber a necessidade de invenção de uma nova cidade em que possamos nos colocar em movimento sem derrubar os prédios antigos, mas pelas possibilidades de corporificação da cidade.

Assim, desenvolvo neste ponto a questão de uma corporificação dos espaços. Para isso, vamos refletir com Certeau (1998), ao nos dizer que os lugares precisam ser praticados, que é a nossa ação no espaço que faz com que deixem de ser projeto e possam virar parte integrante, viva, da cidade.

Brighenti (2011) também contribui com a discussão ao falar sobre a necessidade de pensarmos as imagens urbanas como incorporadas e ao falar que criamos um rosto cidadão a partir de uma síntese entre as imagens, nossas imaginações e nossas ações, que só pode ser feita por meio de um processo de territorialização da cidade.

Usamos também Jacques (2010 e 2012) para falar sobre as errâncias cidadinas e para dialogar com autores como Delory-Momberger (2008, 2012a e 2012b) ao discutirmos a questão de como as narrativas são constituídas de espaço e como nossas errâncias e rastros que deixamos constroem uma narrativa urbana visual.

Esse ponto é uma ramificação de minhas itinerâncias, surge no campo, pede desvios, incorporação de outros procedimentos de coleta de dados e interfere em minha escrita como um todo. A pesquisa sobre a cidade pedia um caminhar pela cidade, o estudo da arte urbana demandava sentir na pele de concreto as mudanças que as cores causavam.

Fui compreendendo que fazia uma pesquisa com o meu corpo, com minha caminhada pelos espaços, que deixava minhas marcas ao pesquisar e que a cidade também deixava marcas em mim. Compreendi que a cidade não era um pano de fundo de minha pesquisa, nem das experiências dos artistas urbanos, ela estava imbricada em nós. Percebi que também existia uma narrativa urbana sobre si, uma “biograficidade” que eu precisava discutir.

#### 4.1. O espaço na narrativa

*Ontem,  
Ao meio-dia,  
Comi um prato de lagartas  
Passei a tarde defecando borboletas*

Mário Gomes

Inicialmente, essa pesquisa tinha o objetivo de analisar as histórias de vida de cinco artistas urbanos de Fortaleza e como narravam suas experiências por meio dos *graffitis* que produziam, mas as entrevistas e a experiência de campo levou a pesquisa para outros caminhos e vi que era necessário discutir como esses *graffitis* compunham uma narrativa urbana visual que atuava no processo de formação do "rosto da cidade", desestabilizando as linhas divisórias do espaço urbano, fazendo o vento soprar as areias para o asfalto e potencializando uma outra relação com Fortaleza.

Incorporei, assim, ao procedimento de produção de dados pelas entrevistas narrativas caminhadas com os artistas urbanos pelos seus lugares de afeto. Já tinha percebido a relevância que a cidade ganhava em suas experiências quando narradas e queria aprofundar essa discussão, observando como fazer uma narrativa no local em que as experiências aconteceram poderia trazer novos contornos à narrativa.

Na minha pesquisa de mestrado (ARAÚJO, 2008), quando estudei as histórias de jovens que tinham passado pela experiência do trabalho infantil, também senti a necessidade de ir com eles aos seus locais de afeto e propus que falassem sobre as experiências que vivenciaram nos locais e também que fotografassem o espaço. Em minha análise, discuti como as histórias ganharam novos contornos quando contadas nos locais em que aconteceram, também como percebi uma maior segurança e abertura dos jovens que contaram detalhes que tinham suprimido num primeiro momento.

Essa relevância do espaço na narrativa de vida ganha força em minha pesquisa de doutorado. Se antes já havia percebido como os lugares são relevantes nas narrativas, aqui discuto que existe uma "biograficidade".

Para desenvolver o conceito, precisamos voltar à Varela, Thompson e Rosch (2012), ao explicar a relação de coengendramento, de interligação entre o sujeito e o meio, que resulta num processo de "enação". Ou seja, para os autores, nossa ação no espaço é uma forma de criá-lo e, nesse processo, também inventamos a nós mesmos. O conceito de "enação" já foi discutido por mim na análise da entrevista narrativa do Leandro e citado nas análises do Rafael e do Narcélio. Discuti como os estudos sobre cognição de Varela

(VARELA; THOMPSON; ROSCH, 2012) argumentam que não existe um mundo à priori, como o conhecer está ligado à experiência e como essa experiência é criadora do mundo e dos sujeitos.

A partir dessa perspectiva, a relação que temos com o meio nos transforma e nós também transformamos os espaços ao atravessá-los e deixarmos nossas marcas. Os espaços integram as narrativas dos sujeitos, transformam suas experiências e atuam na invenção de si, por um lado.

Por outro, eles viram espaços apenas quando praticados. Segundo Certeau (1998), nossas narrativas são "relatos de percurso", o espaço aqui não é pano de fundo da história, é elemento que compõe a trama de nossas vidas, mas, dialogando com Delory-Momberger (2012a), é fundamental falar que, o mesmo o espaço constituindo nossas histórias, não quer dizer que ele não possamos criar modos próprios de ver e agir no espaço, apesar de tudo. Ou seja, estamos imbricados com os espaços, mas não somos determinados por eles, criamos uma experiência singular que interfere no espaço como um todo.

Assim, ao inventar uma relação com Fortaleza, com um bairro, com uma rua, com um muro, estou sendo transformada pelo espaço e agindo no sentido de transformá-lo. Essa transformação, por sua vez, pode impactar na forma como outras pessoas interferem e são transformadas por ele, proporcionando um movimento não mais paralisante como discutimos antes ao falarmos sobre o projeto de renovação da Modernidade, mas uma "experiência errática da cidade", descrita por Jacques (2012) como uma forma de apreensão da cidade, como uma forma também de resistência que tem a potência de desestabilizar a ordem das coisas, as fronteiras definidas.

Essa experiência errática da cidade possibilita a construção de uma "biograficidade", que desenvolvo aqui como sendo um trabalho reflexivo que fazemos sobre a nossa experiência no espaço, sobre como mudamos e somos transformados por ele, e também como existe uma narrativa do espaço em si, compreendendo que as marcas que deixamos no espaço se articulam e formam uma narrativa urbana.

Neste subponto, discuto o primeiro aspecto da "biograficidade", ou seja, como o espaço transforma e é transformado pelos seus praticantes. Para isto, coloco os autores que estudei em diálogo com a minha experiência de pesquisa com três<sup>41</sup> dos artistas urbanos que tiveram suas histórias analisadas a partir das entrevistas narrativas. Para esta etapa, incorporei um caminhar com eles em seus lugares de afeto. Pedi que me levassem para um

---

<sup>41</sup> No período das caminhadas, Luz tinha acabado de ser pai e Tubarão estava no Chile.

espaço que tivesse uma forte relação com suas experiências e que me falassem suas histórias com os locais enquanto andávamos por ele.

Andei com Leandro pelas imediações do bairro Moura Brasil, fomos ao Passeio Público, sentamos e conversamos sobre as experiências que viveu no local e ele fez algumas filmagens de detalhes do espaço que falavam sobre sua relação com o local.

Também caminhei com Narcélio no Dragão do Mar, no dia ele estava montando a intervenção *Mattress* - esculturas fixadas em postes, movidas pelo vento e feitas com colchões retirados do lixo - e pude acompanhar o processo, depois passeamos por seus *graffitis*, ele filmou algumas de suas produções e os transeuntes, então sentamos numa poltrona de concreto feita durante o *Festival Concreto* e conversamos sobre como ele sentia o Dragão do Mar como um dos locais mais acolhedores para a arte urbana na cidade.

Encontrei com Rafael dias antes de viajar para uma expedição em busca de artistas populares do interior nordestino e conversamos sob a copa da árvore que pintou na caixa d'água da Praça da Imprensa, ele filmou a grande árvore e os transeuntes e conversamos sobre a relação que tinha com aquela caixa d'água, sobre como fazia parte das imagens de sua infância.

O diário de itinerâncias foi fundamental nesse processo, anotei os sentimentos que emergiram durante as caminhadas, as relações que encontrava com as conversas anteriores que tive com os sujeitos, a relação que faziam com o espaço, também tentava fazer uma descrição detalhada do local, das pessoas que circulavam, de como as obras dos artistas urbanos compunham o espaço.

Depois das anotações feitas de forma dispersa no diário, assisti aos vídeos que cada um produziu antes de iniciarmos nossa conversa. O interessante foi que as imagens produzidas por eles conferiam novos sentidos às narrativas e também à forma como eu percebia o lugar, mostrando como a narrativa estava imbricada no espaço e como tem a potência de transformá-lo. Faço aqui uma síntese dessa experiência de narrativa oral e visual feita pelos artistas urbanos e articulo essa síntese com a construção do conceito de “biograficidade”, apoiando-me também nos autores e em categorias que embasam essa discussão como narrativa e corpografia urbana.

#### 4.1.1. Passeio Público do Leandro Alves

Figura 28: *Frame* da filmagem feita por Leandro Alves no Passeio Público.



Fonte: acervo pessoal.

"Pensei logo no Passeio Público porque meu bairro é bem aqui", fala Leandro quando nos encontramos numa manhã de sábado, bem no centro da praça. Sentamos num banco com vista para o seu bairro, o Moura Brasil, ele apontou para uma rua para dizer que morava logo ali. Falei sobre a ideia dele filmar o espaço e disse que só veria as imagens depois. Ele gostou da proposta e saiu sozinho por meia hora, enquanto eu observava as famílias que faziam piquenique, os frequentadores de um restaurante que bebiam cerveja e ouviam música, as pessoas que trabalhavam ali e limpavam o chão sem pressa. O tempo parecia mais lento, a temperatura mais agradável, as pessoas mais despreocupadas, contrastando fortemente com o movimento do Centro, bairro onde vive o Passeio Público.

Ao chegar em casa e ver minhas impressões, notei que me detive nos aspectos gerais da praça, já as imagens de Leandro eram dos detalhes. Ele focava nas gotas de água da fonte, na folha no chão, num pedaço da cumeeira do prédio da Santa Casa de Misericórdia que fica no entorno, na textura do tronco de uma árvore, nas águas do mar aproximadas ao máximo pela lente da câmera. Era outro lugar, pensei, e seria também outra forma de narrá-lo.

Delory-Momberger (2006, p.365) diz que "a narrativa de vida não é, jamais, de uma vez por todas", ela é reconstruída sempre que enunciada. Em outro texto, a autora

(2012a, p.77) fala sobre que "cada uma de nossas ações é, em si mesma, criadora de espaço, em que cada um produz um arranjo espacial singular", ou seja, produzimos nosso espaço singular, criamos uma geografia pessoal e esse espaço passa a fazer parte de nossa biografia. Leandro cria, assim, uma relação singular com o espaço, incorpora os seus detalhes à sua história pessoal e confere um sentido diverso do meu ao espaço.

Andamos por entre as árvores e Leandro me as apresentava dizendo qual tinha subido na infância. Ele apontou para a estação ferroviária e disse que já pediu comida lá, explicou como tinha que se virar, disse que foi criado mesmo foi pela avó, que tinha uma mãe adotiva que tinha resolvido criá-lo com o irmão, mas que foi abandonado por ela também, sendo sua avó o único porto que teve.

Ao falar sobre seu pai adotivo, lembra que precisou trabalhar muito cedo na construção civil e que certa vez usou tanto a enxada que suas mãos sangraram. Neste momento paramos a conversa, ele ficou emocionado, disse que era do signo de câncer, rimos juntos, eu disse que não tinha problema, fomos beber água, depois voltamos a conversar.

A forma como Leandro descrevia o espaço a partir das experiências que teve trazia uma densidade ao relato. Usando Jacques (2010, p.114) para nos ajudar a pensar o relato do Leandro, podemos dizer que "a experiência urbana fica inscrita, em diversas escalas de temporalidade, no próprio corpo daquele que a experimenta". As minúcias apareciam em sua fala como nas imagens que tinha feito, o caminhar pelo local parecia ativar certas histórias e também senti que existia uma maior confiança em mim, ou por já termos construído uma relação com a entrevista anterior e com os encontros que tivemos nos eventos, ou por estarmos no seu espaço, onde podia apoiar sua fala nas raízes das árvores mais profundas do Passeio Público e, já que estava seguro, podia se expor.

Leandro também falou da filha e contou como conheceu sua companheira. Falou da dureza de ter trabalhado na construção civil e do quanto sua vida é difícil hoje, mas falou também de projetos para o futuro. Disse que gostaria de refletir sobre o seu próprio trabalho e que tinha lido um artigo que eu tinha escrito sobre ele. Lembro que esperei um retorno dele antes de enviar o trabalho para um congresso e, como não havia tido, fiquei na dúvida se tinha lido, mas ele leu e comentou comigo suas impressões nesse nosso encontro e falou que o texto o levou a repensar sua prática, marcamos um novo encontro no Jucom para conversarmos mais sobre o tema e fomos almoçar no restaurante que fica na praça.

No almoço, falamos sobre a história do Passeio Público; sobre os antigos níveis que existiam lá e dividiam os frequentadores pela classe econômica. Leandro fala que esses níveis nunca deixaram de existir. Disse que essa foi a primeira vez que sentou naquele restaurante, pois o preço era inviável para os moradores do Moura Brasil, e comenta que, de tanto passar pelo local e sem poder frequentá-lo, passou a odiar o chorinho que toca todos os domingos.

#### 4.1.2. Uma árvore gigante pintada no concreto

Figura 29: *Frame* da filmagem feita por Rafael Limaverde, na Praça da Imprensa.



Fonte: acervo pessoal.

Dei uma volta na praça antes de encontrar Rafael. Apesar de fazer parte dos meus trajetos cotidianos, não era familiarizada com o seu interior. As muitas árvores fazem como uma proteção dos sons citadinos e, no seu interior, tudo parece mais calmo. Existia uma certa semelhança entre o espaço escolhido por Leandro e o do Rafael: ambos eram praças com vegetação abundante que possibilitavam uma lentidão destoante com a pressa citadina.

Encontrei Rafael e fomos conversar sob a copa da grande árvore de tinta que havia pintado na terceira edição do *Festival Concreto*. Quando o perguntei sobre a escolha do local, ele falou que tinha uma relação forte com essa sua obra e que também tinha uma



saudade das praças de Belém do Pará, onde viveu sua primeira infância, e a praça escolhida o lembrava às de lá.

Descreveu, então, como foi pintar a enorme caixa d'água. Conta que quando criança, nos anos 1980, gostava de passar e ver uma outra árvore, pintada pelo artista cearense Descartes Gadelha na mesma caixa d'água. Diz que quando foi pintar a sua, bateu com a lata de tinta em algumas partes onde a pintura branca estava fofa e viu a primeira árvore lá, encoberta pelas camadas de tinta, mas ainda viva.

Ele fala, então, sobre como a arte urbana possibilita esses encontros. Citou o encontro que estávamos tendo naquele momento, como ele foi instigado pela arte urbana, pelo meu interesse de pesquisa, que, como venho trabalhando desde a entrada da tese, é um processo que é também autobiográfico, pois parte de minhas trajetórias e da forma como sou afetada por Fortaleza.

"O que está acontecendo aqui é um encontro entre a gente, mas também um encontro com a cidade", fala Rafael. O que me leva novamente à Delory-Momberger (2012a), ao falar que nosso corpo é um espaço que habita outro, somos espaço no espaço e, sendo assim, nos transformamos mutuamente nesses encontros. A reflexão é importante para o aprofundamento do conceito de "biograficidade" que diz respeito tanto ao modo como a cidade nos transforma e como a transformamos nesse processo, quanto à aceção de existir uma corporificação na cidade. Ou seja, discuto aqui que a cidade incorpora nossas histórias, entrelaça com a de outros transeuntes, incorpora também a essas histórias outros elementos urbanos, como os prédios, as ruas, as praças, as árvores, o trânsito e os muros, e compõe uma narrativa cidadina que é tátil.

Sentados sob a copa da árvore, paramos um instante para olhar para cima, quando Rafael comenta: "é impossível você passar por aqui e não sentir uma diferença no lugar todo". Fala da arte urbana como uma potência a proporcionar um outro olhar para a cidade que também resulta numa outra forma de agir nela e com ela. Brighenti (2011, p.38) ajuda a pensar como o *graffiti* pode atuar no processo de corporificação da imagem da cidade, para o autor:

Fazer *graffiti* é sempre ocupar uma mancha e, na maior parte dos casos, é estar a talhar a sua mancha na própria carne do ambiente urbano. Os *graffiti*, por natureza, "tocam" o público com as suas imagens e, por isso, revelam a constituição dos territórios públicos.

O autor explica ainda que esses territórios são entidades imaginativas que são ativadas pela nossa ação no espaço, sendo o *graffiti*, em sua compreensão, uma forma de

concretização dessas imaginações. O mundo imaginário do Rafael é uma “nau de loucos”, diz ter um apreço pelas figuras fantásticas, pela mistura entre seres humanos e outros animais. Quando cheguei em casa e vi as imagens que produziu, percebi que eram todos planos abertos: "gosto de perceber o entorno", tinha me dito em nosso encontro e também pude ver em seus vídeos.

Rafael diz que os encontros o motivam, que nas viagens que fez buscava sempre encontrar pessoas e lugares, trocar com eles. Diz também ver sua ação na cidade como uma forma de viajar, de fazer novas rotas, de ter uma atenção diferente com a cidade, fazendo com que essa imagem seja incorporada pela própria cidade e por seus transeuntes.

#### 4.1.3. Com Narcélio e colchões de vento no Dragão do Mar

Figura 30: *Frame* da filmagem feita por Narcélio, na praça do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.



Fonte: acervo pessoal.

Narcélio combinou um encontro comigo na praça do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. Naquele dia, ele estava montando uma instalação que chamou de *Mattress*, com colchões velhos, retirados do lixo, pintados, recortados e transformados em esculturas sinérgicas que rodavam com o sopro do vento.

As esculturas foram instaladas nos postes de iluminação e, quando partimos, no início da noite, parecia que as luzes tinham acendido com a energia criada pelo movimento

dos colchões. "A arte urbana transforma a energia do espaço", fala Narcélio em um momento da tarde em que paramos para conversar.

Conversamos, então, sobre a instalação. Narcélio falou que tinha feito uns cinquenta modelos para chegar ao resultado que víamos. Disse que "sempre tenho mais o que fazer do que o que fiz". Está sempre cheio de ideias, fica maturando algumas antes de colocar na rua, mas sempre sua invenção é transformada, ganha vida, depois da instalação.

Fala que faz muitas ligações, algumas só depois de sair da imersão do processo de montagem da obra, quando a vê de longe. Outras, diz que sente no processo, ou mesmo são feitas pelos transeuntes que incorporam as imagens às histórias pessoais. Brighenti (2011, p.35) fala que inventamos um "rosto da cidade" por meio das suas imagens que são tridimensionais, possuem materialidade e estão em constante movimento, para o autor,

As imagens urbanas são mais do que aquilo que é visto por um observador parcial; elas incluem vetores de afecto e de acção, determinando a composição de um dispositivo facial urbano, político e material. As imagens não se limitam a estar na rua, na superfície visual da cidade. Para além disso, elas também são imagens das ruas, que se estendem para dentro das profundidades (in)visíveis da máquina urbana.

O autor fala que existe uma segregação na cidade que dificulta a experiência cidadina, nos fazendo andar sem ver e passar sem deixar rastros, mas também fala que mesmo uma parede totalmente branca será perfurada, mais cedo ou mais tarde, por um buraco negro. Mesmo uma cidade feita para que não tenhamos uma relação com seus espaços tem a potência de ser corporificada e criar uma narrativa sua, uma "biograficidade".

É preciso usar as brechas; criar apesar de tudo. Plantar, mesmo sem a certeza da germinação, fala Narcélio em nossa conversa. Ele afirma que a cidade "quer um cuidado... é como um plantio". Diz que escolheu o Dragão do Mar por ser um espaço onde a arte urbana pode crescer, mas que ainda existe muito a ser feito em Fortaleza.

Ele volta para a montagem, eu acompanho, observo os transeuntes que param e os que passam. Algumas pessoas em situação de rua transitam pelo local trazendo um novo sentido aos colchões suspensos. Penso em Mário Gomes, meu guia andarilho que também dormiu naqueles bancos da praça do Dragão do Mar, algumas noites com colchões jogados ao lixo, noutras provavelmente sem nem um papelão para forrar a madeira.

Crio uma imagem háptica. Teço relações entre os colchões jogados ao lixo e transformados em vetores de energia com as palavras de Mário Gomes, transcritas por

Gouveia (2015), em que o poeta conta que lhe perguntaram se ele morador de rua e sua resposta foi: "Ninguém mora em rua não, rapaz. A gente mora dentro da gente".

## 4.2 A narrativa do espaço

*Minha casa é meu corpo, meu carro também.  
Moro dentro dos meus sapatos, ora!  
Meu nome é Pensamento!*

Mário Gomes

Moramos dentro da gente, nosso corpo é espaço no espaço, por isso somos tão afetados pelos nossos lugares. Nossas histórias não apenas aconteceram neles; eles são parte de nossas experiências. As narrativas, assim, ganham uma densidade diferente ao serem narradas nos lugares em que aconteceram, como se os espaços tivessem uma capacidade de contar nossas histórias conosco. Os espaços, assim, participam de nossas histórias, conferem novos sentidos ao vivido e nós, por sua vez, também interferimos neles, conferimos novos sentidos às suas formas, pintamos com nossas cores seus contornos.

Ao sermos "praticantes ordinários da cidade" - como nos fala Certeau (1998) sobre os transeuntes das ruas, que caminham pelos espaços e não apenas os olham de cima como os projetistas a analisar mapas - reinventamos os espaços e atuamos num processo de corporificação da cidade, ou seja, incorporamos a cidade em nossa história.

Delory-Momberger (2012a, p.70) ajuda a compreender a relação entre nós e os espaços, ao falar que "o homem habita o espaço e o espaço os habita; eles constroem o espaço, e o espaço os constrói; eles fazem significar o espaço, e o espaço confere sentido ao seu ser e à sua ação". Para a autora, investimos biograficamente nos espaços porque estamos numa relação de congruência com eles, por sermos "corpos-espaços" que construímos e sermos transformados pelo espaço que nos engloba e por outros "corpos-espaços". Nessa perspectiva, podemos discutir a cidade como um grande "corpo-espaço" e ampliamos a discussão apresentada pela autora, compreendendo a cidade em si como um corpo, que possui uma história, que faz uma narrativa própria que é polifônica.

Sendo assim, o conceito de "biograficidade" estende-se de uma escrita de nossa história no espaço para uma potência que o próprio espaço tem de escrita de si. Recorro

aqui a uma reflexão de Wim Wenders (1994, p.185) ao falar sobre cidade, para o cineasta é fundamental perceber a narrativa dos espaços, eles contam histórias, nos diz,

Uma rua ou a fachada de uma casa, uma montanha ou uma ponte ou um rio o que quer que seja, são mais do que um "último plano". Ele também possuem uma história, uma "personalidade" (...) criam uma atmosfera, uma sensação de tempo, uma certa emoção.

Ele segue dizendo que os espaços são velhos ou novos; podem ajudar a contar as histórias dos seus habitantes ou escondê-las; eles agem sobre nós; possuem uma corporeidade própria que não simplesmente passa por nós, mas que nos atravessa, no sentido que formam uma trama em que estamos entrelaçados, mas não somos o único fio.

Em *Caosmose*, Guatarri (2012) fala que uma parede tem um dentro e um fora, um alto e um baixo, uma esquerda e uma direita, contém em si um sistema de relações possíveis que possibilita uma leitura múltipla de sua espacialidade. Ao ser colocada em diálogo com os outros elementos do espaço como as pessoas, a ação do tempo, a poluição dos carros e uma série de outros "actantes", para recorrer à expressão usada por Latour (2012), essa parede passa a ser um fio da trama cidadina da qual fazemos parte.

No sentido proposto por Latour (2012), os objetos também agem nos agregados sociais, um elemento como o relógio na praça pode agir como o marcador do tempo do trabalho e do descanso e a profusão de anúncios publicitários pode atuar como força motriz do consumo, para usar apenas dois exemplos. Nesse sentido, nossa forma de agir no espaço é interpelada pela forma como os outros elementos também agem.

Ao falar sobre a cidade contemporânea, Jacques (2012) explica que existe um risco da cidade não ser mais praticada, de agirmos como espectadores e não como parte do espaço. Aspectos como a grande profusão de mensagens publicitárias, levando a uma relação de consumo e não de vivência com o espaço, podem interferir no processo de incorporação da cidade. Se as ruas convertem-se em vias diretoras, em fluxo constante de pessoas e mercadorias, fica difícil criarmos uma relação em que deixamos nossas marcas, em que interferimos e nos deixamos afetar pelo espaço.

Brighenti (2011, p.37) também alerta para o mesmo problema ao falar que "as formas contemporâneas de urbanismo segregador têm precisamente tornado o contato com o público impossível". Em seu texto, o autor discute o quanto os projetos arquitetônicos podem contribuir para um isolamento dos indivíduos, para a construção de ilhas urbanas e mesmo para a criação de muros segregadores no espaço urbano. Vemos vários exemplos de muros construídos para separar comunidades periféricas de avenidas em que circulam

carros apressados como na Via Expressa, em Fortaleza. Mas o autor completa falando que mesmo a cidade mais segregadora também comporta linhas de fuga, em suas palavras:

No entanto, qualquer parede de proteção-segregação, por mais imaculadamente branca que seja, irá ser, mais cedo ou mais tarde, perfurada por um buraco negro, logo que o rosto da cidade se afirme e se torne sujeito de disputas.

As disputas visuais na cidade potencializam a divergência, a inversão de usos do espaço urbano e convidam a deixar rastros, a interferir na imagem da cidade e a incorporar algo de nosso no espaço. Dessa forma, uma parede branca de um prédio do governo, por exemplo, pode ter sua autoridade perfurada a todo instante, é o que diz uma passagem do filme *Medianeras*, que discute as conexões e desconexões em Buenos Aires, ao falar da natureza que cresce fora de lugar:

Brotan en el cemento mismo. Crecen donde no deberían crecer. Con una paciencia y voluntad ejemplar logran erguirse con dignidad. Sin ninguna estirpe, salvajes, inclasificables para la botánica. Una extraña belleza tambaleante. Absurda. Que adorna los rincones más grises. No tienen nada, ni nada las detiene. Una metáfora de vida incontenible que paradójicamente enfrenta mi debilidad (MEDIANERAS, 2011, 46 min).

Reside nessa possibilidade de interferir na cidade, de ter uma marca sua incorporada à narrativa cidadina, uma potência de ter o espaço urbano como campo de experiência. Para Argan (2014, p.234), "a cidade não se funda, se forma", ou seja, existe uma existência da cidade que está fortemente imbricada com a existência dos seus transeuntes, somos nós, com nossas vivências e com os nossos rastros, que vamos criando sentidos e remodelando as ruas, mas, como o processo é mútuo, a cidade também nos transforma.

A cidade e seus espaços seriam, assim, um importante campo de investimento biográfico para nós, eles nos oferecem recursos para nossa construção pessoal, são os solos de nossas experiências, os habitamos e eles também nos habitam e buscamos brechas para plantar nossas narrativas entre as rachaduras do concreto.

Nossas histórias penetram no concreto vivo das cidades, misturam-se com os seus elementos naturais e esses componentes são articulados numa trama que compõe uma narrativa cidadina onde os tempos se misturam, uma narrativa com vários fios, uma multiplicidade, um grande rizoma citadino que é narrado a partir de múltiplas entradas possíveis.

Essa narrativa é polifônica, contém os sons dos carros, das pessoas, dos bichos, das máquinas de demolição e construção. É também feita de imagens hápticas, podemos tocar

em sua textura, sentir a rugosidade de sua pele. Por vezes, é o oposto da narrativa, o "não-dito", o que não se pode entender, o que parece inarticulável.

Ao dialogar com Delory-Momberger (2008, 2012a e 2012b) e Josso (2006) para falar da narrativa a partir dos preceitos da pesquisa (auto)biográfica, abordagem teórico-metodológica que usei durante todo o trabalho, falei da narrativa como uma organização dos acontecimentos dispersos vividos por nós e interpelados pelos nossos projetos de futuro, processo que possibilita uma invenção de si e não uma representação do que nos aconteceu. Nesse sentido, a narrativa é vista como uma experiência e como uma invenção a partir das partes, a partir das marcas que deixamos nos locais, que se articulam entre si, compondo uma escrita da vida da cidade, uma "biograficidade".

O espaço ganha uma história, "um escrito" nas palavras de Certeau (1998), com a nossa errância e com as inscrições que os nossos corpos deixam com o nosso movimento, é como se fôssemos "sujando" os locais e como se também chegássemos "sujos" de cidade após a caminhada. Certeau (1998, p.202) possibilita essa reflexão ao falar: "Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres. Do mesmo modo, a leitura é o espaço produzido pela prática do lugar construído por um sistema de signos – um escrito".

Utilizo a ideia de errância, desenvolvida por Jacques (2012) a partir de três características principais: a deriva, a lentidão e a corporeidade. Para a autora, errar pela cidade é permitir-se estar perdido, desviar os caminhos, buscar a desterritorialização para possibilitar uma desestruturação das ordens definidas das coisas e, nesse processo, podemos fazer uma reterritorialização e inventar novos caminhos. A lentidão, segunda característica fundamental do errante, é uma outra forma de apreender o espaço urbano, não diz respeito necessariamente à uma lentidão objetiva, mas a uma subjetiva, um cuidado, uma apreensão dos detalhes, uma demora. Sobre a incorporação, a autora fala que é a ação do corpo errante na cidade que volta marcado pela experiência e também possibilita uma incorporação do seu corpo ao concreto vivo da cidade.

Ainda segundo Jacques (2012, p.20), "os errantes inventam outras possibilidades narrativas, outras formas de compartilhar a cidade", fazem uma narrativa menor, uma micronarrativa de resistência aos processos segregadores da cidade, atuam como pequenos pontos de luz que sobrevivem em meio aos holofotes do espaço urbano, como os vagalumes descritos por Didi-Huberman (2014) como seres que sobreviveram em meio ao

excesso de luz, mas para lhes enxergar precisamos aprender a olhar para as luzes sem ficar ofuscados, precisamos encontrar os vagalumes entre os excessos de luminosidade.

O errante, nesse sentido, tem uma outra experiência e também possibilita à cidade a construção de uma nova experiência de si. Ele disponibiliza elementos para que a cidade acentue suas brechas, para que ela incorpore um ritmo lento tão diverso do que tentam lhe impor. A experiência do errante pode, então, ficar marcada na cidade e essas marcas podem ser incorporadas ao espaço urbano, atuando na construção de uma narrativa cidadina, uma “biograficidade”.

Ao longo da tese, discuto como a arte urbana pode ser um ponto a brilhar na superfície da cidade, pode ser uma linha de fuga que achamos ter desaparecido mas, para que possamos nos sentir implicados por ela, precisamos nos colocar em busca, precisamos ser errantes, nos perder, permitir um olhar lento, cuidadoso, com a cidade e nos deixarmos afetar pela experiência de alteridade que ela pode nos proporcionar.

Ao final desta jornada, penso como a arte urbana pode atuar como um pequeno ponto de luz a proporcionar uma experiência e narrativa cidadina que caminha na contramão, que contesta, que produz na diferença.



## 5. DIVISA

*Tenho vontade de passar a noite escrevendo  
o que sinto, mas... vou parar por aqui.  
Não entendo mais nada.  
ENLOUQUECI!*

Mário Gomes

Como sair de uma pesquisa que continua em mim? Como? Se sinto que sou parte deste caminho. Ele ficou, deixou marcas, sou outra, estive perdida, inventei saídas, fiz edificações, também fui espaço em demolição e me reconstruí com os restos que ia buscando e tramando em novas formas de fazer pesquisa, de ser afetada e de transformar os caminhos pelos quais percorri.

Por isso, não escrevo aqui uma conclusão. Prefiro pensar neste ponto como uma divisa, que é, ao mesmo tempo, uma saída e uma nova entrada. Entretanto, antes de cruzar o ponto final, preciso voltar para o início. Minha questão central é a indagação de como a arte urbana atua na formação e transformação dos cinco sujeitos da pesquisa e dos seus espaços. Discuti, ao longo da tese, como as produções de *graffitis* aparecem em suas narrativas e como contribuíram para terem uma outra relação com os seus espaços.

Vi o quanto a experiência de estar na rua, de deixar algo seu, foi importante, de formas diferentes, para cada um dos cinco artistas que entrevistei. Percebi o quanto suas produções são autobiográficas ao analisar suas falas.

Tubarão fala que seu *graffiti* conta uma história que é dele, mas que também é de muitos, e, ao falar de si em suas produções, pode perceber as tramas que envolvem sua vida e fazer com que suas cores voltem-se problematizadas para ele mesmo. Percebo isso quando ele diz que resolveu incorporar elementos indígenas em seus desenhos, quando conta a história do seu bairro e de como mudou seu estilo para incorporar em seus traços as experiências dos jovens negros, descendentes indígenas e moradores das regiões periféricas da cidade.

Percebi também como a arte urbana está presente na fala de Leandro sobre sua trajetória. Ele repete na entrevista narrativa que escolheu o “*graffiti* como estilo de vida e como ofício” e relata as dores e dificuldades que enfrentou no caminho. A sua relação com a cidade, permeada pelo período que trabalhou na construção civil com o seu pai e por um desejo de demolição e reconstrução tão marcante em suas produções, aparece também em

sua narrativa, mostrando um entrelaçamento dos elementos que usa em suas produções e as experiências que viveu.

Luz conta sua trajetória artística e fala da arte urbana como um “momento charneira”, correspondendo ao significado dado por Josso (2004). Ele sentia que estava perdido e encontrou na cidade uma forma de expressão que resolveu desenvolver arduamente e repetidamente na parede de seu quintal. Fala que inventou um personagem, deixou o cabelo crescer, fez *dreadlocks* e foi transformado no processo. Diz que os seus desenhos são feitos em linhas paralelas por ser essa a forma como percebe o mundo e que incorpora os sons, os tons e os movimentos da rua em suas produções.

A história de Narcélio está permeada pelos escritos urbanos. Começou a pixar ainda muito cedo, no início da adolescência, depois trabalhou com aerografia até chegar à tinta *spray*. Ele conta como o uso de linhas contínuas, que formam figuras com corpos mutantes, entrelaçados, tem uma relação com a limitação que tinha no início por usar um material que lançava um jato de tinta contínuo, difícil de ser controlado, o que o fez adaptar sua técnica e construir um estilo que ele reconhece em seus desenhos, mas também foge. Diz que sempre que nota uma repetição em seu trabalho busca fugir, o espírito de inventor o chama para transformar coisas em outras coisas e para ser transformado no processo também, “a gente vai amadurecendo o pensamento”, ele diz.

Rafael narra como sempre gostou de desenhar, como inventava mundo e seres fantásticos nas páginas de caderno e hoje nos muros de Fortaleza. Fala da arte urbana como uma forma de apropriação da cidade e também como um encontro, descreve histórias de como uma intervenção possibilita o encontro entre pessoas que foram, de alguma forma, afetadas pelo que viram, sentiram ou tocaram. A arte urbana, nos conta, possibilitou que tivesse uma outra relação com o espaço, que sentisse um certo compromisso com a sua transformação, mesmo dizendo que não sabe se suas produções mudam a cidade, mas diz que já fica encantado com a possibilidade de “diálogo com a cidade e principalmente com as pessoas”.

Para aprofundar a questão das experiências que os cinco sujeitos da pesquisa tiveram com suas produções de arte urbana em Fortaleza, fiz um trabalho de análise das narrativas e de construção teórica de categorias que emergiram das falas dos entrevistados e, nesse movimento de construção a partir do campo, aprofundi a questão da experiência e da desconstrução em Leandro, da leveza e da invenção em Narcélio, da viagem e da deriva em Rafael, da performatividade em Luz e do universal singular em Tubarão.

Como falei na “Entrada”, deixar o campo trazer as demandas de teorização mostrou-se um trabalho exaustivo, demandando um aprofundamento de conceitos novos para mim e resultando em várias desconstruções do meu texto. Precisava voltar e fazer novas articulações sempre que terminava uma análise, de tal forma que tenho a sensação de que as escrevi simultaneamente. Mas o trabalho também foi extremamente interessante, pois trouxe possibilidades múltiplas de articulação e invenção.

As questões que analisei partiam das falas dos sujeitos, mas também da minha forma de compreender as suas narrativas. Ou seja, como pesquisadora que se coloca em risco, como diz Larrosa (2002), me afetei pelas questões trazidas pelos sujeitos e autores, mas também deixei minhas marcas, de modo que esta tese, ao trazer as histórias de vida dos artistas urbanos, traz a minha também. A forma como escrevi, como organizei os pontos e subpontos e as imagens que colorem as páginas são exemplos de como fui atravessada pela pesquisa.

No ponto “Muros”, escrevo para que você possa ler a partir da sequência que preferir, trazendo para o formato do texto as questões que estava estudando e as metodologias que estava inventando. Tinha o objetivo de usar a mesma metodologia de escolha rizomática dos sujeitos para o ponto em que falava deles. Inicialmente, o meu objetivo era o de que todo o texto pudesse ser lido a partir de qualquer ponto, mas como os pontos “Espaço entre” e “Biograficidade” só foram possíveis a partir das articulações que fiz nas análises, avaliei que este seria um caminho interessante para você também. Assim, nos encontramos na “Entrada”, nos perdemos entre “Muros” para nos reencontrarmos no “Espaço entre”, caminhamos, ainda, pela “Biograficidade” até chegarmos a esta “Divisa”.

Esse caminho não fiz sozinha, tive muita companhia, articulei o “Espaço entre” a partir de várias conversas que tive com os membros do Jucom. Sentia que precisava retornar a eles os avanços que fiz, ver se estavam de acordo com as alterações, lemos juntos o ponto, discutimos os seus pormenores, e refiz a escrita a partir de nossas conversas. Também em “Espaço entre”, ao analisar as múltiplas possibilidades para discutir o conceito de *graffiti*, percebi novamente a importância do campo para a pesquisa. A compreensão inicial que tinha, a partir das leituras que fiz, foi extremamente complexificada pelos sujeitos, ao ponto de propor uma desconstrução da forma linear como o conceito é visto por muitos autores.

“Biograficidade” é, também, um ponto que articula todos os outros, para escrevê-lo senti a necessidade de voltar para a cidade de caminhar novamente com os artistas urbanos,

mas os encontros que tivemos para as entrevistas narrativas e também durante os eventos e ações que acompanhei ao longo da pesquisa, que foram incorporados ao meu diário de itinerâncias, já eram materiais ricos que proporcionariam uma reflexão para a construção da categoria.

Entretanto, sair e sentir na rua novamente a relação entre suas histórias e seus espaços alimentou a escrita do texto e, como este ponto não é a conclusão, mas uma nova entrada, continuarei a caminhada, pois ainda preciso encontrar novamente Luz e Tubarão, e construir juntos um vídeo com as filmagens que eles mesmos fizeram dos seus locais de afeto. Todos mostraram forte interesse em participar das edições e espero que este também seja um momento oportuno para um encontro e debate com os cinco.

Apesar de tê-lo deixado para o final, o ponto “Biograficidade” começou a ser pensado quando ainda fazia o mestrado e percebi a relevância dos espaços nas falas dos jovens. No doutorado, quis aprofundar a questão, analisar não só como os espaços apareciam nas narrativas, mas também se essa narrativa se configurava como uma “narrativa de percurso”, como fala Certeau (1998), e também como nossas histórias podem ser incorporadas pela cidade, possibilitando que ela construa uma narrativa cidadina.

Discuto, assim, a “biograficidade” como uma forma de escrita que deixamos na cidade e que ela incorpora em sua narrativa. Os *graffitis* e intervenções urbanas dos artistas da pesquisa, dessa forma, modificam o espaço urbano, trazem uma polifonia para as ruas e podem trazer novos sentidos aos espaços, são como marcas que são incorporadas e, juntas, inventam uma história para a cidade que é modificada sem cessar pelas novas interferências que acontecem cotidianamente. Ou seja, poderíamos ler uma cidade pelos escritos e desenhos nos muros, também pela sua ausência. As pixações feitas por “cima” dos *graffitis* contam uma história que se articula com os *graffitis* autorizados, feitos em prédios públicos, que também se articula com as intervenções em prédios abandonados e assim por diante.

Interferimos nessa história ao deixarmos nossas marcas que, como fala Jacques (2012), podem ser deixadas pelo movimento de nossos corpos na cidade, mas também somos afetados nesta relação, também nos transformamos ao transformar o espaço. Assim me senti, ao longo desta pesquisa, ainda mais afetada pelo espaço e com uma maior necessidade de interferir nele, de escavar as brechas deixadas pelas rachaduras no seu concreto, planejo também atuar nas brechas deste meu texto.

Só agora, no final da viagem, posso dizer os caminhos que percorri, como no rizoma de Deleuze e Guattari (2011) que não pode ser predefinido, que cria ramificações inesperadas, contém uma multiplicidade de entradas possíveis e também deixa muitas pontas soltas. Entre elas, imagino as ramificações que poderia desenvolver se tivesse sido possível proporcionar um encontro com os cinco sujeitos. Tive com eles reunidos em grupos menores, durante eventos de *graffiti* e arte urbana, mas não foi possível reunir os cinco, pois suas agendas nunca eram compatíveis. Entretanto, a construção que fiz no “Espaço entre” proporciona um encontro entre suas narrativas, mostra as aproximações e distanciamentos e também a potência de criação a partir das diferenças.

Outro encontro que senti falta foi com uma artista urbana. Em determinado momento da pesquisa, notei que todos os sujeitos eram homens, que todos na minha lista de possíveis entrevistados também o eram e que uma fala feminina seria importante, conversei com Tereza de Quinta, do grupo *Acidum*, que não estava em Fortaleza, mas que topou conversar comigo quando estivesse de volta, o que não foi possível, pois ela só voltou quando já tinha concluído a fase das entrevistas. Outra questão era a de que ela não estava entre os primeiros grafiteiros da cidade, ponto que tinha escolhido como critério de seleção dos entrevistados.

A necessidade de discutir a cena feminina na arte urbana passou a ser crescente em mim, ao ponto que encaro essa ausência como um compromisso meu de ouvir as histórias das mulheres produtoras de arte urbana em Fortaleza. Questões como a relação com a rua, o corpo da mulher na cidade, as marcas que deixamos e que a cidade deixa em nós, provocando um certo silenciamento e também um desejo de produzir nas brechas viraram potências de pesquisa que desejo desenvolver.

Para isso, preciso sair deste texto, já é tarde, fiquei com ele até o último momento, mas confesso para você, que me acompanha no final desta jornada, que é difícil sair, sinto como se estivesse deixando uma parte de mim, como se tivesse chegando da melhor viagem que já fiz. Ainda tinha tanto para ver, inventar, conversar, aprofundar. Sinto que o texto não dá conta da experiência, mas que a escrita foi, em si, uma experiência transformadora para mim.

Foi difícil escrever cada linha... escuto *À Palo Seco*, de Belchior, às 01:13 da madrugada, enquanto me despeço, e sinto que, assim como na música, "eu quero que esse canto torto, feito faca, corte a carne de vocês". Desejo fazer uma outra demolição da

cidade, quero construir Fortaleza com nossos corpos entrelaçados com as árvores, praças, tintas e sonhos que sobrevivem em suas profundidades. Vamos comigo?

## 6. REFERÊNCIAS

ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. Fontes orais, escritas e (áudio)visuais em pesquisa (auto)biográfica: palavra dada, estuda (atenta), compreensão cênica. O studium e o punctum possíveis. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza; ARAÚJO, Mairce da Silva (Org.). **Pesquisa (auto)biográfica, fontes e questões**. Curitiba: CRV, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ALHEIT, Peter.; DAUSIEN, Bettina. Processo de Formação e Aprendizagens ao longo da vida. In: **Educação e Pesquisa**. v. 32, n.1, Jan/abril. 2006. São Paulo, p. 177-197.

ARAÚJO, Alessandra Oliveira. **Trajetórias juvenis nas ondas da rádio-escola**. 2008. 198 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza. 2008.

ARAÚJO, Alessandra Oliveira; MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. Entre imagem: pistas para o desenvolvimento de um método de análise de artefatos visuais urbanos. In: **Anais do XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste**. Natal: Intercom, 2015a.

ARAÚJO, Alessandra Oliveira; MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. Muros entre imagens: resultados da construção de um método para coleta e análise de imagens de manifestações comunicacionais na cidade de Fortaleza. In: **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro: Intercom, 2015b.

ARAÚJO, Alessandra Oliveira; MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. Como encontrar vagalumes em tempos de excesso de visibilidade: uma análise dos grafites do Projeto Filtro de Papel. In: **Anais do XVIII Congresso de Ciência da Comunicação da Região Nordeste**. Caruaru, 2016.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BARBIER, René. **A pesquisa-ação**. Tradução de Lucie Didio. Brasília: Liber Livro Editora, 2002. (Série Pesquisa em Educação, V. 3).

BARROS, Letícia Maria Renault de. **Um estudo sobre a noção de experiência no campo da cognição: a abordagem enativa**. 2010. 178 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Departamento de Psicologia, Rio de Janeiro. 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnicas, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. 8a ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012a.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única:** Obras escolhidas II. Tradução R.R. Torres F. e J.C.M. Barbosa. 6a ed. revista. São Paulo: Brasiliense, 2012b.

BRESSAN, Fernanda Grosse. **Retratos da transformação urbana:** o uso da fotografia como registro visual do "antes" e "depois" da Lei Cidade Limpa em Londrina. 2014. 96 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2014.

BRIGHENTI, Andea Mubi. "Imaginacões". In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andea Mubi; SPINELLI, Luciano (Org.). **Uma cidade de imagens:** produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa, 2011.

CALVINO, Italo. **As cidade invisíveis.** Tradução: Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALVINO, Italo. **O cavaleiro inexistente.** Tradução: Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. **Um general na biblioteca.** Tradução: Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução: Ivo Barroso. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CAMPOS, Ricardo. **Porque pintamos a cidade?** uma abordagem etnográfica ao graffiti urbano. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Heloísa Pezza Cintrão. 4.ed. São Paulo: EDUSP, 2003.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica:** ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. Tradução: Cecília Prada. 2ed. São Paulo: Studio Nobel, 2004.

CANEVACCI, Massimo. **Sincrétika:** explorações etnográficas sobre artes contemporâneas. Tradução: Helena Coimbra Meneghello. São Paulo: Studio Nobel, 2013.

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

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

CHAGAS, Juliana Almeida. **Pixação e as linguagens visuais no bairro Benfica:** uma análise dos modos de ocupação de pixos e graffiti e de suas relações entre si. 2015. 166f. – Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Sociologia. Fortaleza, 2015.

DELEUZE, Gilles. O atual e o virtual. In: ALLIEZ, Éric. **Deleuze Filosofia Virtual.** (trad. Heloísa B.S. Rocha). São Paulo: Ed.34, 1996.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição.** Rio de Janeiro: Graal, 2006.



- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. 2 ed. Rio de Janeiro: Ed 34, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Postulados da Linguística. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia** vol 1. 2 ed. São Paulo: Ed 34, 2011.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Tradução: Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Formação e socialização: os ateliês biográficos de projeto. **Educação e Pesquisa**, v.32, n.2: 359 - 371. São Paulo, 2006.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **Biografia e educação: figuras do indivíduo-projeto**. Tradução de Maria da Conceição Passeggi, João Gomes da Silva Neto, Luis Passeggi. Natal: EDUFRN, São Paulo: PAULUS, 2008.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. **A condição biográfica: ensaios sobre a narrativa de si na modernidade avançada**. Tradução de Carlos Eduardo G. Braga, Maria da Conceição Passeggi e Nelson Patriota. Natal-RN: EDUFRN, 2012a.
- DELORY-MOMBERGER, Christine. Abordagens metodológicas na pesquisa biográfica. **Revista Brasileira de Educação**, vol. 17, nº 51, p. 523-536. São Paulo, 2012b.
- DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Tradução: Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg**. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Tradução: Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ufmg, 2014.
- FELÍCIO, Maurício Barbosa da Cruz. Cibercultura Vigada - Algoritmos Sociais e Privacidade Digital. **Anais do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. São Paulo: Intercom, 2016.
- FERRAROTTI, Franco. Sobre a autonomia do método biográfico. In: NÓVOA, António; FINGER, Mathias (Org.) **O método (auto)biográfico e a formação: cadernos de formação**, n. 1, 1988.
- FERRAROTTI, Franco. **História e histórias de vida: o método biográfico nas Ciências Sociais**. Tradução Carlos Eduardo Galvão, Maria da Conceição Passeggi. Natal: EDUFRN, 2014.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido**. 13 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. 58 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- FUNDAÇÃO EDSON QUEIROZ. Caderno do Professor, Guerra e Paz. Fortaleza, 2012.
- FURTADO, Beatriz. **Cidade anônima**. Fortaleza / São Paulo: Hedra, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. **Cem anos de solidão**. Tradução: Eric Nepomuceno. 82 ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- GITAHY, Celso. **O que é graffiti?** São Paulo: Braziliense, 2012.
- GOLDBERG, Luciane Germano. **Autobiografismo: desenho infantil e biografização com crianças em situação de acolhimento institucional**. 2016. 346f. Tese (Doutorado) Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, Fortaleza, 2016.
- GOMES, Mário. **Uma Violenta Orgia Universal: antologia poética**. Fortaleza: Multigraf Editora, 1999.
- GOUVEIA, Ethel de Paula. **A vida esculpida com os pés: memórias inacabadas de um poeta-andarilho**. Dissertação, UERG, Rio de Janeiro, 2015. 179p
- GUATTARI, Félix. Tradução Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. **Caosmose: um novo paradigma estético**. São Paulo: Ed 34, 2012.
- JACQUES, Paola Berenstein. **Zonas de tensão: em busca de micro-resistências urbanas**. In: JACQUES, Paola Berenstein; BRITTO, Fabiana Dultra (Org.). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: EDUFBA, 2010
- JACQUES, Paola Berenstein. **Elogio aos errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JOSSO, Marie-Christine. **Experiência de Vida e Formação**. Tradução: José Cláudio e Júlia Ferreira. São Paulo: Cortez, 2004.
- JOSSO, Marie-Christine. Prefácio. In: SOUZA, Elizeu Clementino de; ABRAHÃO, Maria; Helena Menna Barreto (Org.). **Tempos, narrativas e ficções: a invenção de si**. Porto Alegre: EDIPUCRS: EDUNEB, 2006.
- JOSSO, Marie-Christine. A transformação de si a partir da narração de histórias de vida. **Educação**. Porto Alegre/RS, ano XXX, n. 3 (63), p. 413-438, set./dez. 2007.
- JOVCHELOVITCH, Sandra; BAUER, Martin W. Entrevista narrativa. In: BAUER, M. W. GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Tradução: Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.
- JUCÁ, Gisafran Nazareno Mota. Fortaleza: cultura e lazer (1945 - 1960). In: SOUZA, Simone (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

KASTRUP, Virgínia. Enatuar. In: FONSECA, Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015a.

KASTRUP, Virgínia. Inventar. In: FONSECA, Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015b.

KASTRUP, Virgínia. Virtualizar/Atualizar. In: FONSECA, Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015c.

KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org). **Raízes e rumos** - perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, pp. 334-353.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Revista Brasileira de Educação. n.19 jan/fev/mar/abr, 2002, p. 20-28.

LARROSA, Jorge. **La experiencia y sus lenguajes**. Serie Encuentros y Seminarios. Barcelona: Departamento de Teoría e Historia de la Educación da Universidad de Barcelona, 2003.

LARROSA, Jorge. Notas sobre narrativa e identidade. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna (org.). **A aventura (auto)biográfica: teoria e empiria**. Porto Alegre: EDIPURS, 2004.

LAZZAROTTO, Gilsei Domingas Romanzinni; CARVALHO, Júlia Dutra de. Afetar. In: FONSECA, Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Lívia do; MARASCHIN, Cleci (org). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social**: uma introdução à Teoria do Ator-Rede. Tradução: Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA, 2012.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: ensaio de antropologia sistêmica. Tradução. Carlos Irineu da Costa. 2ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

LIMAVERDE, Rafael. **Pelos Caminhos de Nuestra América**: uma pedalada poética pelos confins do continente. 2 ed. Fortaleza, Littere Editora, 2012.

MARINAS, José Miguel. **La escucha en la historia oral**: palabra dada. Madrid: Síntesis, 2007.

MARINAS, José Miguel. Lo inconsciente en las historias. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; BRAGANÇA, Inês Ferreira de Souza; ARAÚJO, Mairce da Silva (Org.). **Pesquisa (auto)biográfica, fontes e questões**. Curitiba: CRV, 2014.

MARTINS FILHO, Tarcísio Bezerra. **Espaço urbano e práticas comunicativas**: experiência transeunte e polifonia das ruas no Centro de Fortaleza. 2013. 141 f.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação. Rio de Janeiro, 2013.

McGUIRE, S.. A casa estranhada. **Revista do Programa de Pós-graduação da Escola de Comunicação da UFRJ**. Dossiê: cidades midiáticas. V. 14, n. 01, pp. 27-66, 2011. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

MEDIANERAS: Buenos Aires na era do amor virtual. Direção: Gustavo Taretto. Produção: Pandora Filmproduktion, Rizoma Films, Eddie Saeta S.A., Televisió de Catalunya (TV3), Zarlek Producciones. Buenos Aires, 2011.

OLINDA, Ercília Maria Braga de; ARAÚJO, Alessandra Oliveira. Narrativas de vida tecidas na pesquisa com jovens a partir de procedimentos individuais e coletivos. In: DAMASCENO, Maria Nobre; SALES, Celecina de Maria Veras; ALMEIDA, Nadja Rinelle Oliveira de. **Pesquisa qualitativa: formação e experiências**. Curitiba: Editora CRV, 2016.

OLIVEIRA, José de Arimatéa Vitoriano de. Uma cidade em construção: modernidade, cotidiano e imaginário na Fortaleza de finais do século XIX e princípios do século XX. **Rev. Espacialidades**. vol. 2, no. 1. 2009.

OZ, Amós. **De repente, nas profundezas do bosque**. Tradução: Tova Sender. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

PRADO, Antonia Ieda de Souza. A **“luta da casa”, arranjos econômicos e redes de proteção em famílias pobres urbanas**. 2010. 273 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-Graduação em Sociologia. Fortaleza, 2010.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens urbanas**. São Paulo: Senac, 2004.

PERIGO, Katiucya. Leonilson e a narrativa de si. **Revista Ciclos**. Florianópolis, v. 2, n. 3, Ano 2, p. 87-102. Dezembro de 2014.

PINEAU, Gaston. As histórias de vida em formação: gênese de uma corrente de pesquisa-ação-formação-existencial. In: **Educação e pesquisa**. São Paulo, v.32, maio-ago, 2006.

PIXO. Direção: João Wainer, Roberto T. Oliveira. Produção: Roberto T. Oliveira. São Paulo: Sindicato Paralelo Filmes, 2010.

PONTE, Sebastião Rogério. A *Belle Époque* em Fortaleza: remodelação e controle. In: SOUZA, Simone (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

ROSE, Trícia. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip-Hop. In: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90- funk e hip-hop**. Globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Roeco, 1997.

SANTOS, Boaventura S. Dilemas do nosso tempo: globalização, multiculturalismo e conhecimento. Porto Alegre: UFRGS, **Revista Educação & Realidade**, V. 26, n. 1, 2001.

SAMAIN, Etienne. (org.) **Como pensam as imagens**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

SANTAMARINA, Cristina; MARINAS, José Miguel. Historias de vida y historia oral. In: DELGADO, Juan Manuel; GUTIÉRRES, Juan. **Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales**. Madrid: Síntesis, 1994.

SILVA, Armando. **Atmosferas urbanas**: grafite, arte pública, nichos estéticos. Tradução: Sandra Trabuco Valenzuela. São Paulo: Edições Sesc, 2014.

SILVA, José Borzacchiello da. A cidade contemporânea no Ceará. In: SOUZA, Simone (Org.). **Uma nova história do Ceará**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2000.

SILVA, José Borzacchiello da. **Nas trilhas da cidade**. Fortaleza: Museu do Ceará, Secretaria da Cultura do Ceará, 2005. (Coleção Outras Histórias, 3)

SILVA, Marília Natacha de Freitas; SOARES, Simone Fernandes; PEREIRA, Maria Florice Raposo. Contextualização: análise do processo de formação do bairro Conjunto Palmeiras, em menção aos agentes produtores do espaço. In: **Anais do XVI Congresso Nacional dos Geógrafos**. Porto Alegre: AGB, 2010.

SILVEIRA, Fabrício. Outros grafites. Outras topografias, outras medialidades. **Anais do XXXIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Caxias do Sul: Intercom, 2010.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

SIMÕES, José Alberto. Circuitos digitais e práticas culturais juvenis. In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andea Mubi; SPINELLI, Luciano (Org.). **Uma cidade de imagens**: produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa, 2011.

SODRÉ, Rachel. **Tintas no muro**: um estudo sobre a produção do grafite no Rio de Janeiro. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2008.

SOUZA, Jusamara; FIALHO, Vania Malagutti; ARALDI, Juciane. **Hip hop**: da rua para a escola. Porto Alegre: Sulina, 2005.

SOUZA, Taís Rios Salomão; MELLO, Lílian de Jesus Assumpção. O Folk Virou Cult: o graffiti como veículo de comunicação. **Revista Estudos de Comunicação**, Curitiba, v. 8, n. 17, p. 195-202, set./dez. 2007.

TRIPODI, Lorenzo. Cidade de telas. Notas para um urbanismo vertical. In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, Andrea Mubi; SPINELLI, Luciano (org.). **Uma cidade de**

**imagens.** Produções e consumos visuais em meio urbano. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor. Tradução Joaquim Nogueira Gil e Jorge de Sousa. **A mente corpórea:** ciência cognitiva e experiência humana. Lisboa: Instituto Piaget, 2012.

WENDERS, Win. A paisagem urbana. **Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.** n° 23: Cidade, IPHAN, 1994.

WENDERS, Wim. Cinema além das fronteiras. In: MACHADO, Cassiano Elek (org.) **Pensar a Cultura.** Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

WIRTH, Louis. O urbanismo como modo de vida. In: VELHO, Otávio G. **O fenômeno urbano.** Rio de Janeiro: Zahar, 1973.

ZANELLA, Andréa Vieira; FURTADO, Janaína Rocha. Resistir. In: FONSECA, Maria Galli; NASCIMENTO, Maria Livia do; MARASCHIN, Cleci (org). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015.

## 7. APÊNDICE – ENTREVISTAS NARRATIVAS

*Entrevista com Rafael Limaverde*

*17/09/2015*

*Banco da Praça Luíza Távora*

*Pergunta inicial/gatilho - Então, eu queria que você começasse falando um pouco sobre sua história de vida, sobre como você se encontra com a Arte Urbana.*

Resposta - É, na verdade, eu sou paraense, sou nascido em Belém do Pará e vim pra cá muito novo. Falando um pouco da origem, os meus pais são do Cariri, são primos, ambos nasceram no Crato e nessa loucura da vida foram morar em São Paulo, separados, se reencontraram lá e casaram. Então, o meu pai foi transferido para Belém do Pará e eu nasci lá, ele tentou a transferência de novo pra cá pra Fortaleza porque queria ficar perto dos pais dele e de Belém eu vim pra cá com 6 anos, e, desde esse período, eu nunca deixei de morar aqui, eu fiz uma viagem longa de bicicleta, mas sempre aqui foi muito da minha referência de muita coisa. Na verdade, eu sou essas duas coisas, essa lembrança de um passado paraense com tudo o que envolve, eu sempre voltava lá, eu tenho parentes e sempre volto e essa mistura mesmo, e tem também o Cariri pelas origens e também porque as férias eram sempre por lá.

E essas duas experiências de cidade, Belém do Pará e Fortaleza, que pra mim foi um choque quando eu vim e é sempre um choque fazer esse trânsito, apesar de estar relativamente, de não estar tão distante assim, se bem que a gente mora num país Continental, porque são duas cidades que possuem semelhanças e diferenças bem gritantes, uma delas é arborização. Belém é conhecida como a porta da Amazônia, então, foi dentro desses dois cenários que eu me entendi por gente, dessa cidade Belém em que alguns aspectos é muito mais acolhedora, o paraense de alguma maneira ele é muito mais acolhedor do que o cearense, tem até umas teses que falam sobre a questão do clima, que a gente é filho do sertão, dessa aridez, e lá a gente tem um passado com um pouco mais de fartura. Até hoje, o ribeirinho paraense ele tem muito mais fartura lá do que aqui.

E foi essa cidade, mas Fortaleza é muito mais a minha referência porque aqui eu passei a minha infância, adolescência, fase adulta, então, foi toda aqui, e foi daqui que eu me atentei... eu já desenhava lá em Belém, eu era moleque já desenhava, já tinha um gosto pela arte. E aqui foi a minha primeira relação com a arte urbana, eu me lembro que eu saía

com minha mãe, às vezes, pela cidade e eu reconhecia alguns trabalhos. Tem um muro que é emblemático, que a gente acabou pintando depois, naquela época em que eu fazia parte do *Grupo Acidum*, que é aquele muro da 13 de Maio, é o muro da Reitoria, não, é o muro da Casa de Cultura. A mais antiga que eu me lembro era essa da Casa de Cultura mesmo, que era do lado direito, e eu lembro que quando eu tava chegando já ficava atento porque tinha que olhar muito rapidamente porque tinha uma pintura ali, numa cidade que não tinha tanta arte urbana, você vê algumas esculturas, alguns mosaicos, mas que não tinha ainda, não era muito comum arte urbana, nem mural.

Praia de Iracema eu me lembro que eu gostava também de ir porque tinha contato com a arte pública, arte em muro. Mas, assim, essa cidade foi quem me formou, esse olhar mesmo, esse contato com os artistas mais antigos. Foi aqui de Fortaleza que eu tive a maioria das minhas referências artísticas foram todas daqui e com 20 anos, depois de terminar o terceiro ano, eu não passei no vestibular, eu tentei para Veterinária e Ciências Biológicas porque não tinha faculdade nenhuma aqui. Estou falando de 1994/95, não tinha faculdade nenhuma aqui, o povo falava “faz Arquitetura” não dá pra mim, é uma coisa totalmente diferente. Eu já desenhava, já fazia quadrinhos, já fazia cartum e tal e eu consegui um estágio no jornal O Povo.

Eu passei dois anos trabalhando como estagiário, pra mim foi uma das minhas faculdades, o Jornal Povo, eu tive acesso a grandes artistas e os chargistas também. Ali eu tive contato com outras técnicas que até então eu pintava com lápis de cor, então, tive contato com aquarela, guache... e foi muito interessante esse período que eu passei lá. E eu trabalhando no Jornal O Povo até 2002. Então, em 2002 eu passei 11 anos/10 anos lá no jornal e decidi que não queria mais, tava de saco cheio, redação jornal, aquele estresse. Eu trabalhava também numa agência de propaganda.

Aí eu decidi largar tudo mesmo e fazer uma viagem e eu li um livro de um brasileiro que tinha feito uma viagem de volta ao mundo de bicicleta, aí eu decidi “não, é desse jeito que eu quero viajar”. Aí treinei, fui estudando o processo todo e saí de bicicleta, passei 2 anos viajando de bicicleta pela América Latina. Depois desses dois anos, voltei com várias coisas na bagagem, tanto pessoal, quanto espiritual, artístico, de um olhar mesmo cheio de visão mesmo de paisagens, de gente. E quando voltei eu decidi que não queria mais voltar a trabalhar em jornal.

Quando eu voltei já tinha faculdade de Artes Visuais no CEFET e aí eu disse “não, eu vou voltar a fazer o vestibular”. Não imaginaria que ia passar porque faziam milhões de



anos que eu não estudava coisa nenhuma, aí eu consegui passar no CEFET, e foram mais 5 anos de faculdade. Nesse período, eu voltei com muito pouca grana, então eu fui pintar blusa, eu fui fazer um trabalho bem mambembe. E, aos poucos, eu fui refazendo esses contatos com algumas agências, algumas agências de imagem, com algumas editoras, comecei a ilustrar livro infantil, foi quando eu comecei mesmo, porque eu já tinha ilustrado antes da viagem, mas foi quando eu comecei mesmo a me dedicar mais a isso. Começou a aparecer muitas editoras aqui no Ceará e também recebi convites de fora...

E aí eu fiz a faculdade, terminei em 5 anos a faculdade no CEFET e dentro da faculdade eu já tinha muita vontade de fazer alguns trabalhos na rua e eu entrei em contato com os meninos do *Grupo Acidum*, que através do convite do Robézio, ele estava reunido alguns artistas que tinha uma afinidade de traço mesmo, de ideia, a gente bateu um papo então a gente fechou, ele criou esse grupo, a gente fechou um projeto de pesquisa que foi contemplado pela prefeitura, pela Secultfor na época, e foi quando se formou o *Grupo Acidum* que a gente fez várias ações, a gente chegou a fazer algumas coisas na Funarte, em São Paulo e no Rio. Fizemos uma exposição bem bacana no Dragão do Mar e essa parceria durou cinco anos, foi quando eu decidi que, na questão de arte urbana eu iria trabalhar independente. Entrando em contato com outros artistas também, hoje eu tenho uma parceria bem bacana, a gente não tem um coletivo, mas eu tenho uma parceria bem bacana com o Grud. E aí foi a partir dessa experiência agora individual é que eu tenho produzido mais, mais na rua, esse meu trabalho autoral mesmo.

A minha tese de final de curso ela chamava multi-intervenções, que eu já espalhava alguns *stencils* de uma figura que eu batizei de *Gordo*, é uma figura um pouco conhecida na cidade. A minha ideia era pulverizar essa imagem em todos os meios que eu achasse que fosse possível e a ideia não era comercializar, mas era uma saturação de imagem e eu consegui, fora o *stencil*, eu consegui colocar em *outdoor*, eu consegui pintar blusa e distribuir, consegui colocar no jornal O Povo e no Diário, do nada, eu tinha amigos lá que conseguiram fazer essa façanha de colocar essa imagem sem nenhuma referência, sem nenhuma legenda, e-mails, passei na época por e-mail. Enfim, esse foi o meu trabalho de conclusão de curso que foi em 2009, eu acho, 2009/2010, mais ou menos, quando eu terminei.

Bom, e hoje eu continuo trabalhando com xilogravura, estou trabalhando com o livro infantil, é meio quem me dá um suporte maior na questão financeira e, paralelo a isso, pintura de quadros, xilogravura, gravura, escultura, também o trabalho com escultura, e

hoje eu estou sendo representado pela Contemporarte e fazendo esses trabalhos aí fora, participando do *Concreto*, acho que é isso, pelo menos que eu me lembre, esse resumo da minha trajetória.

*Pergunta imanente - E essa tua viagem que tu fez pela América Latina, foi de ponta a ponta?*

Resposta - Eu saí de Fortaleza, eu fui pro norte, aí fui para Venezuela, peguei um avião pra Cuba, outro avião pro México, aí América Central, do Panamá um avião pro Equador, não foi lá na ponta não, que eu cheguei em Valparaíso, aí cortei pela Argentina até o Uruguai, aí depois subi do Chuí até Fortaleza de novo, foi uma volta, eu não cheguei até o sul mesmo não.

*Pergunta exmanente - E Tu publicou o livro, não foi?*

Resposta - Eu publiquei um livro sobre essa viagem...

*Pergunta exmanente - Eu fiquei super curiosa sobre as coisas que vocês descobriu...*

Resposta - É muito louco, assim, o mais bacana são as pessoas. Tem os lugares, você escolhe o lugar quando você vai fazer a viagem, você planeja a viagem, você marca ali "eu quero conhecer tal lugar, tal lugar" e é importante, é necessário. Mas o que você não consegue prever são as pessoas que você vai encontrar, tanto pessoas bacanas, quanto pessoas bem difíceis. Isso faz parte da viagem. E a escolha da bicicleta, ela te permite esses contatos muito mais abertos do que em outro tipo de viagem e foi uma escolha pensada, eu queria justamente isso, você parar, você para na praça de uma cidade, você encosta a bicicleta, você não precisa fazer nada, já chega gente, já te oferecem coisas, já fazem milhões de perguntas. Então, esse acesso a essas pessoas e esses outros lugares, é difícil você fazer essa viagem de um outro modo, de carro, você tá fechado, a bicicleta não, você vai passando e se você gosta de algum lugar você já fica. Então, a experiência... é difícil dizer assim a quantidade de coisas que eu trouxe comigo nessa viagem.

*Pergunta Exmanente - Mas essa relação com as cidades, com o espaço urbano, com as expressões artísticas nesses espaços?*

Resposta - Uma coisa curiosa, assim, é que eu era rato de museu é uma coisa curiosa que eu nunca tinha entrado no Museu no Ceará. Por incrível que pareça. Uma coisa engraçada

da gente. Eu via muito isso na viagem, também, eu pedalava quilômetros para encontrar uma cachoeira e aí chegava num cara que morava na cidade ao lado da cachoeira perguntava "você já foi lá?" e o cara falava "não, eu nunca fui" e aí eu fiquei pensando sobre isso, eu fui em vários museus, em Cuba têm museus incríveis. E uma das primeiras coisas que eu fiz, quando cheguei aqui, foi ir pro Museu do Ceará, eu precisava ir, eu já fui várias vezes depois disso. Então, tem uma coisa que eu aprendi, assim, essa relação com a cidade. Quem tá andando de bicicleta hoje tem uma outra relação da cidade do que a minha geração. A minha geração andava de bicicleta, mas andava no bairro, não cruzava cidade. Isso foi uma coisa que me chamou muita atenção, assim, quando eu voltei... eu saí meio enojado da cidade, mas na verdade não era a cidade, o problema era interno, a cidade ela é. É como você se relaciona com ela.

Quando eu voltei, pela saudade, ou por reconhecer mesmo que existem lugares piores e melhores, que têm cidades que são muito mais áridas do que Fortaleza e por você legitimar mesmo as coisas que tem e querer transformar o que você acha que não deve. E esse olhar mesmo, lançar um olhar diferente pra cidade, essa necessidade às vezes da gente se deslocar, ter que se deslocar pra um outro lugar pra que a gente se veja de uma maneira mais sincera e com um olhar mais atento. E isso aconteceu, é muito bacana. Eu comecei a olhar Fortaleza de uma maneira muito mais carinhosa, prestar atenção a ela, e procurar entender de uma maneira menos rasa como é que as coisas acontecem, porque a gente não tem tanto cuidado com a nossa cidade, pensar isso de uma maneira histórica. O que é que aconteceu nessa cidade? Quem era essa cidade 100 anos atrás? Como ela se formou e porque que a gente continua ainda a reproduzir algumas coisas? Então, a viagem ela funcionou pra isso, acho que essa tomada de consciência do seu lugar e essa curiosidade, assim, de olhar pra ela com mais carinho mais atenção.

*Pergunta exmanente - Será que essa necessidade de uma intervenção na rua, era também uma necessidade de mudar a cidade?*

Resposta - Não sei se mudar ela, porque o *graffiti* ou uma intervenção ela é efêmera, eu acho que talvez seja a pretensão minha querer mudar a cidade, mas essa possibilidade de lançar um trabalho e isso pode ser visto pelo maior número de pessoas isso pra mim me encanta profundamente. Porque eu venho de uma geração que não tinha internet, então pra gente mostrar um trabalho pra alguém você tinha que ter muita sorte ou uma peixada muito grande pra conseguir um espaço pra expor ou então um amigo que tivesse um bar e topasse

expor seus trabalhos. Então, tudo era muito difícil, tudo era muito difícil, e hoje, a cidade, com a internet, têm espaços abertos pra você mostrar o trabalho e isso é encantador.

Essa geração que tá vindo hoje talvez não tenho muita noção do valor que isso tem da grandiosidade de você ter uma ferramenta que você pode expor seu trabalho e expor duplamente, assim, porque você pode fazer um *graffiti*, fotografa e ainda expõe na rua, na rua da cidade, e na rua virtual, que são essas redes sociais. Então, duplamente você mostra seu trabalho, então, pra gente artista isso é maravilhoso e, outra, você ainda tem possibilidade de encontrar um retorno.

Eu lembro que mesmo trabalhando no jornal, que eu fazia alguns trabalhos pra não sei quantas mil pessoas, eu não tinha retorno, porque não tinha internet, não tinha e-mail, e-mail era muito capenga, e mesmo você tendo o trabalho que tá na casa de várias pessoas você não tinha tecnologia bastante para ter esse retorno de saber o que as pessoas estão achando, o que é que isso gerou nas pessoas. Então, eu acho que a gente tá vivendo um momento muito especial no que diz respeito a esse se mostrar, a essas possibilidades de diálogo com a cidade e principalmente com as pessoas.

*Pergunta imanente - E esse teu projeto de TCC, que gerou essa figura "o gordo", como é que foi? Como é que você gerou essa imagem?*

Resposta - Eu tenho uma coleção de gravuras que se chama *Guardiões da Loucura*, que tem tudo a ver com a viagem, que uma das coisas que eu mais escutei na viagem foi que eu era louco. Que quando você sai numa viagem dessas de bicicleta ou você é corno, ou você matou alguém, ou você é louco. Ninguém entende que a viagem ela mesma pode se bastar. E eu pensei muito sobre isso na viagem, "o que é que é loucura?". Tinha um ciclista que eu conheci que quando diziam que ele era doido ele dizia "você que é louco que assiste Faustão todo domingo. Isso é uma loucura real". Então eu pensei muito sobre isso e eu voltei com essa ideia, então eu comecei a fazer umas figuras. Eu já tenho um trabalho desde muito tempo com figuras fantásticas, com monstros, com o bizarro, com o grotesco. É um cenário que eu gosto de trabalhar e de estar. Então, eu juntei dessas duas coisas e fiz *Os Guardiões da loucura*, que são figuras fantásticas, meio homem, meio animal, ele dialoga também com essa parte da gente, com o irracional, como isso faz parte da gente também, essa necessidade da gente não negar essa parte instintiva, sexual, animal, e como isso, misturado com o irracional, faz essa combinação doida que é o ser humano. E eu criei uma série de figuras, e uma delas eu escolhi para jogar na rua, e aí foi muito curioso

porque não tinha explicação nenhuma. Tinham algumas frases, "amai-vos uns aos loucos", mas a figura em si não tinha muita explicação e isso gerou coisas muito bacanas porque ninguém sabia o que era, "ah é um elefante?", "é um porco?", "o que é isso?". E eu soube, um tempo, que eu comecei a colocar nas fotos sensores, acho na época nem a "Beatriz que traz a pessoa amada" não colava nada no fotossensor.

Eu comecei a botar e eu lembro de um retorno que eu recebi de um cara dizendo que aquilo na verdade era um código de traficantes, que se eu contasse 3 o terceiro era a boca. E foi uma experiência muito bacana, assim, porque era essa loucura mesmo de você não saber o que é a figura e isso estar na rua e as pessoas ficam se perguntando. Essa necessidade da gente de ter que olhar, enquadrar, definir uma figura e traduzir, essa coisa da gente sempre tá querendo traduzir o que a gente vê.

E aí eu já tinha essa experiência com *stencil* e aí eu queria fazer um TCC na verdade sobre loucura, arte e loucura, só que eu fui orientado que eu iria entrar numa seara que eu não conhecia bem e tal, aí eu decidi entrar para a intervenção. E aí foi quando rolou essa busca de outros tipos de intervenções. E aí as estampas, os adesivos, estampas de blusas, adesivos. Aqui mesmo nessa praça eu botei, antigamente tinha umas estruturas para o pedestre não atravessar na esquina e botaram umas propagandas e eu fiz umas placas e botei nestes lugares e tal. Eu distribuí muito *Sticker*, adesivos, para as pessoas e aí tem um pregado na Torre Eiffel, em cima do Arco do Triunfo, e é isso, é pulverizar essa imagem o máximo possível.

*Pergunta imanente - E colocar em canto que tivesse uma visibilidade boa também...*

Resposta - Em qualquer lugar, na verdade não tinha isso, onde puder botar coloca. Eu tinha uma experiência de estampa, eu pegava muita blusa velha, pegava de amigos, e pintava e distribuía para flanelinha, mendigo e tal. E uma vez, na Bezerra de Menezes, meses depois, eu vi um cara com a blusa, usando, um flanelinha, mas usando essa blusa. Então, a ideia era essa, de soltar essa imagem.

*Pergunta exmanente - Essa tua ideia de soltar essa imagem, a questão da autoria, quando você fala que tinha gente que achava que era um porco, que inventava histórias.*

Resposta - É tanto que eu nunca assinei e não tem referência, não tem site, não tem nada para você entender. Eu assinava quando fazia um vídeo, às vezes tinha um vídeo na *internet*, mas ela em si, na rua, não tinha nada, não tem referência nenhuma. Isso era

bacana, essa experiência de só quem sabe mesmo é quem tem uma proximidade maior com a arte, quem se interessa, ou quem me conheceu, mas a maioria das pessoas reconhece a figura, se você mostrar essa figura muita gente hoje vai reconhecer, mas não sabe o que, quem fez, o quê significa.

*Pergunta imanente - Cada um vai ter uma versão.*

Resposta - E é muito importante ter essa possibilidade

*Pergunta exmanente - Me fala a sua relação com o transeunte. Quando você tá fazendo trabalho na rua, eles te param? Tentam intervir?*

Resposta - Eu volto a dizer uma coisa que eu acabei de falar, tem sempre a necessidade de tradução e tradução rápida, porque a gente não tem muito tempo. E é muito curioso, porque a gente que grafita a gente conversa muito sobre as experiências de cada um, porque nem você sabe às vezes o que você tá grafitando, você tá fazendo um rafe aqui, mas você pode mudar ou você pode estar naquele processo mesmo está acontecendo e as pessoas chegam e perguntam "o que é isso?" e às vezes você não consegue nem explicar. Seria mais fácil se fosse um gato, um cachorro, uma casa, "não, isso aqui é uma casa", mas quase sempre não é, e fica muito complicado pra gente explicar para as pessoas.

E tem isso, tem esse procurar saber o que é. Eu acho que hoje a gente tá tendo uma aceitação muito mais bacana que antigamente, as pessoas passam e, às vezes, até a própria polícia às vezes passa e não se relacionam muito, dependendo do lugar também, mas eu acho que a gente é isso, assim, às vezes você fala alguma coisa elas já falam "isso daqui é um anjo", "é um monstro". Não, tudo bem, quando eles já entendem fica mais tranquilo, mas nas redes sociais isso fica muito bacana, a gente recebe esse *feedback* e as pessoas têm gostado muito, eu acho que faz muito bem à cidade.

*Pergunta imanente - Mas tem uma discussão, nas redes sociais nem todo mundo concorda. Teve até um caso do Farol que você tava, que gerou uma discussão muito interessante nas redes sociais do que é público e privado... fala como é que você acha que essa discussão pode trazer visibilidade, pode colocar algumas questões em pauta.*

Resposta - Essa experiência do Farol foi muito bacana pra mim, particularmente como artista. Primeiro por ter essa experiência de grafitar um monumento daquele, que tá todo acabado, mas tem essa possibilidade de grafitar, quisera eu que essa experiência fosse

diferente, que a gente tivesse um farol, que ele fosse conservado e que, de tempos em tempos, o poder público permitisse que fosse grafitado. As pessoas não entendem que o *graffiti*, na verdade, ele não agride, ele é mais uma camada de tinta, de proteção, e pra gente é muito recente em várias coisas e uma delas é sua relação com *graffiti*, porque a gente ainda mistura o que é pixação e *graffiti*, o que é vandalismo e uma pintura liberada. Na experiência do Farol tiveram vários e vários que falavam sobre isso: "*graffiti* e pixação é a mesma coisa", "isso pra mim é tudo sujeira".

Então, as pessoas ainda se incomodam com a arte urbana, com o *graffiti*, quanto mais num espaço que é um ícone de Fortaleza, que tá na bandeira do Ceará, do Estado do Ceará, mas é muito complexo, muita gente não sabia nem que existia o Farol. Então, essa ação lançou um olhar muito bacana para esse monumento e não só pra ele, mas para o estado dele, e eu acho que é isso, eu acho que o *graffiti* também tem essa função, essa experiência do olhar. Você prefere um tapume ou um *graffiti*? Por mais que o *graffiti* não seja essas coisas todas, mas é um embelezamento da cidade, é um gostar da cidade, é um gostar de mostrar o trabalho para a cidade, porque você podia fazer isso e deixar em casa, mas é uma vontade mesmo de que a cidade tenha isso pra ela, mas as polêmicas sempre vão existir.

*Pergunta Imanente - Mas também não é a vontade do grafiteiro de deixar a sua marca na cidade?*

Resposta - Tem isso, mas isso é ancestral, desde que o homem pintou a mão e colocou na parede, isso sou eu, é minha assinatura. É óbvio que aquilo ali é também essa vontade de mostrar o trabalho, de colocar a sua assinatura. Há sim uma experiência egóica aí, pra mim ainda existem grafiteiros que colocam seu próprio rosto, seu próprio nome, então, você tem várias nuances dessa experiência do eu mesmo, eu mesmo para com a cidade. A pixação é uma experiência de autovalorização, uma busca de se reconhecer dentro dessa loucura impessoal que é uma cidade, os meninos querem ser reconhecidos, querem tomar um espaço pra eles. Eu acho que isso acontece não só com o pixador, mas com o grafiteiro, com todo artista tem essa necessidade de procurar o seu espaço e de procurar se mostrar, mas eu fico muito feliz que isso seja pra fora das paredes do museu, para fora dos ateliês, para fora das galerias, sabe, essa possibilidade de você deixar isso também pra cidade, de você unir essas duas coisas de você estar se construindo, de se promover como artista, mas

também estar presenteando a cidade com esse trabalho, eu acho que é uma solução que todo mundo ganha.

*Pergunta exmanente - Me fala um pouco do teu trabalho hoje, o que é que você está fazendo hoje relacionado à arte urbana.*

Resposta -Eu estou com um projeto que nasceu a partir do Farol que se chama *Arte, Cidade e Abandono* que eu procuro alguns lugares, eu já fui naquele Casarão de Redenção, eu grafitei lá, eu fiz um *graffiti* no Mara Hope, no Farol e numa outra casa abandonada - o Casarão não é em Redação, é em Guaiúba - e o outro casarão abandonado na estrada de Redenção. Eu tenho um projeto que ainda está aí nas burocracias do governo, mas para grafitar o antigo IPPS, que vai ser demolido, e é dentro disso, esse pensamento a partir desse não lugar da cidade, que não existe mais, não existe no imaginário das pessoas, não existe na memória das pessoas, está abandonado, ele existe enquanto lugar, mas ninguém vai, ele tá abandonado, ou quem vai são justamente os abandonados. O Farol, o pessoal ia lá pra fumar crack. Então, é um lugar abandonado que recebe os que foram abandonados também.

E eu tenho esse projeto do IPPS e aí eu ainda tô ainda maturano pouco, mas, assim, essa experiência do *graffiti* em lugares de abandono, que quebra um pouco essa coisa do se mostrar. Aí o registro funciona porque são lugares que ninguém vai, ou pouca gente vai, então ele funciona muito mais como registro do que como se mostrar. A visibilidade no local é muito mais visibilidade virtual do que local. Isso me interessa também. Essa coisa aí de grafitar em lugares que pouca gente vê, não criar um *outdoor* imenso para dar visibilidade, me interessa também essa coisa desses lugares estranhos e que ninguém vai.

Eu tenho também um projeto e uma experiência que já existe em outros lugares, mas aqui eu acho que ninguém ainda começou a fazer e eu estou planejando isso até pro final deste ano que é o *graffiti* com realidade aumentada. Eu tenho um aplicativo em que o *graffiti* só se completa a partir da relação com digital e aí também é um projeto que eu ainda tô fechado e que eu pretendo apresentar agora no próximo *Concreto*.

*Pergunta Exmanente - Eu queria que você falasse um pouco sobre como sua relação pessoal com a cidade muda, principalmente desse projeto do Gordo, que você colocou em vários lugares, passou a encontrar bairros, caminhar diferente na cidade, ter um olhar diferente?*



Resposta - Tem uma coisa assim você ressignifica a cidade, é muito doido você ver, por exemplo *O Gordo*, hoje muita gente pintou, mas ele tem ainda em poucos lugares e sempre que eu vou eu olho, eu procuro. Então, é como se aquele poste fosse meu, é um poste enorme, de alta tensão, mas ele tá lá, ele tá pintado assim bem clarinho, mas ele tá lá, ele tá pintado, é uma tomada de posse da cidade. Isso não tem nada de egoísmo, assim, é um sair à rua, eu acho que a gente sai pouco à rua, a gente não toma mais conta nem da calçada, como a gente fazia antigamente, tomar a sua própria calçada como sua, hoje a porta da sua casa tá um estacionamento inteiro de distância da calçada.

Então eu acho que a gente sai pouco à rua, a gente tem se apoderado pouco da cidade. Isso a gente sabe, isso tá acontecendo no mundo inteiro, a gente sabe como isso é um prato cheio pra quem quer vender essa cidade, pros comerciantes da cidade, de terreno. Se a gente não se apodera, eles tomam posse. Essa nossa relação meio como se o prefeito fosse um pai e o governador fosse Deus. A gente não consegue ver essa malha política como se fosse um servidor público, na hora de chegar mesmo, de cobrar, e assim, como eles estão à vontade pra tomar de conta da cidade.

A experiência do Cocó, eu participei, foi muito incrível ver como tem uma moçada que já tá com esse movimento que eu falo de apoderamento da cidade, ele já tá muito mais forte do que eu imaginava. É bonito de ver quando isso sai das redes sociais, como a gente ver isso na prática. A experiência dos meninos do Massa Crítica, das pinturas clandestinas de ciclovias, como isso gera algumas coisas bacanas. Então, eu acho que essa necessidade mesmo de pertença da cidade, acho que grafitar na cidade me permite isso, essa experiência de tornar a cidade querida, não é minha, mas é nossa. Eu faço parte dessa grande massa de pessoas que dizem "essa é a minha cidade", "essa é a nossa cidade".

*Pergunta Exmanente - Tem uma disputa também de espaço com mercado...*

Resposta - É que a gente tem um problema, que não tem em outros lugares, talvez não tão forte quanto aqui, que são os letreiros de comercial. Aqui em Fortaleza é muito muito, é demasiado. Isso, é..., vários espaços, a gente perde vários espaços por causa disso. A gente poderia ter uma coisa muito mais bacana, uma mensagem muito mais bacana do que é um comércio, e você imaginar que muitos deles são ilegais, o próprio dono do terreno, do muro, não permite. Então, acho que essa é uma das disputas mais desleais, no caso do *graffiti*.

Essa questão da pixação e do *graffiti* é uma conversa longa porque a gente grafiteiro, o que a gente discute é que tem muito mais espaço pra pixação do que pro *graffiti*. A pixação pode ser em qualquer lugar, os *graffitis* já não. O *graffiti* tem lugares específicos, a maioria deles tem que ter uma certa... você tem que pedir permissão. Então, a gente já tem um espaço reduzido é o cara vem e pixa em cima do *graffiti*, eu acho que tem um lance muito mais pessoal do que é uma questão, uma crise de espaço.

Para a publicidade nem se fala, o pessoal preocupado com pixação, com *graffiti*, porque isso é feio, porque está emporcalhando a cidade e você tem um *outdoor* que tem quase um quilômetro. Isso pra mim é muito mais agressivo, *outdoor* é uma coisa muito mais agressiva. Feliz da cidade que não tem *outdoor* e as pessoas preocupadas com besteira.

*Pergunta Imanente - São Paulo não tem, mas eles têm o projeto da cidade limpa...*

Resposta - Eles também não querem ter nada, nem *outdoor*, nem *graffiti*, nada, e não adianta não, eles vão morrer de pintar de cinza. Pintaram até o Gentileza que hoje faz parte, é um ponto turístico do Rio de Janeiro. Tem uma coisa muito louca acontecendo em Londres, primeiro lá tem um passeio turístico só dos *graffitis*, você vai e dizem “aqui é o *graffiti* do Banksy”, eles já botaram foi um vidro blindado. Isso é arrepiante, porque é o inverso do inverso do inverso, antigamente era na parede de fora, aí os caras já botaram tudo para galerias, pras igrejas, pras catedrais, agora já tão tirando pra fora, já tá na rua. E agora, um cara comprou um muro do Banksy cortou e levou pra casa e vale milhões, aí já tá virando outro movimento já tão pegando o muro botando pra dentro da casa, louco. Mas é muito bom, a gente não tem mais espaço nesse mundo pra uma coisa só, pra um tipo só de arte, pra uma técnica só. A gente tem tudo agora, é isso, tem *graffiti* na rua, na galeria valendo milhões, *stencil*, faz o *stencil*, bota na tela e vale milhões.

*Pergunta exmanente - Tenho uma última pergunta pra ti. Como você acha que o graffiti, a arte urbana interfere no olhar do transeunte, modifica a relação das pessoas, que não são os grafiteiros.*

Resposta - Eu acho Alessandra que a gente tem essa possibilidade de quebrar as paredes das galerias, as pessoas têm acesso, a maioria das pessoas que passam na rua e vêem os *graffitis* são pessoas que não entram em lugar nenhum, lugar nenhum mesmo, assim a gente tá falando só de galeria, de exposições, mas são pessoas que não entram em lugar

nenhum mesmo, nem teatro, nem Museu, nem Centro Cultural. Então, é trazer todas essas obras de arte pra fora e deixar que as pessoas tenham acesso. Se isso vai modificar o olhar deles, se vai modificar a cidade, os pensamentos, se vai ficar mais culta.. eu não sei. Eu acho que não é essa a intenção, mas é de tornar acessível. Eu acho que isso já é um grande barato, você tornar acessível o seu trabalho ao cara tá passando no ônibus olhar e pensar sobre aquilo.

Eu me lembro de uma intervenção que teve, na verdade era uma performance, e a performance era uma cadeira, o cara chumbou uma cadeira na parede e o cara ficava sentado na cadeira, só que isso era uma parede bem alta e ela era chumbada na parede e muita gente passou e tal. E entrevistaram uma mulher que tinha passado em um ônibus e viu aquilo e depois entrevistaram ela e ela disse: "Cara, foi incrível porque eu passo nesse ônibus todos os dias e ninguém fala com ninguém e, por causa da obra, todo mundo começou a rir" e eles começaram a interagir falando sobre a obra. Então, pra mim, isso, se só isso tiver acontecido com meu trabalho já teria valido. Então, essa interação "Olha que coisa feia", "Olha que coisa louca", só essa interação nesse mundo de silêncio, nesse mundo de não fale com os estranhos, a gente aprende desde novinho, só essa relação das pessoas que se faz a partir de uma obra de arte pra mim já é válida. O que isso vai trazer pra ela se isso vai modificar, não sei.

Uma outra coisa eu acho bacana pra quem tá começando, aí eu volto ao começo da minha história aqui em Fortaleza, de como eu gostava de quando eu sabia que ia passar pra aquela rua, colava o rosto vidro e ficava olhando para ver o que tinham pintado, o que é que tinham que tinha pintado de novo, eu já me interessava por desenho. Então, acho que pra quem tá começando, vá despertar isso numa criança, num adolescente, esse gosto pela arte, invariavelmente, passa por esse acesso. Eu acho que pode ser importante para eles também.

*Entrevista com Narcélio Grud*

*14/03/16*

*Atelier do entrevistado*

*Pergunta inicial/gatilho - Queria começar lhe perguntando como você relaciona sua história de vida com a arte urbana.*

Resposta- Eu, desde criança, sempre fui muito da rua. Assim, eu cresci numa época em que brincar na rua era possível. Então, eu ficava mais na rua do que dentro de casa, soltar raia, jogar bila... tá na rua sempre foi super atrativo pra mim, andar de *skate*. Quando eu andava de *skate*, quando comecei andar de *skate*, eu chegava da escola almoçava e saia pra andar de *skate* e só voltava à noite, na hora que tinha que voltar senão ia apanhar.

A rua sempre foi, e era mais tranquila, eu acho que naquela época não era por irresponsabilidade dos meus pais, era porque era mais tranquilo ficar na rua, pouco se ouvia falar em drogas, pouco se ouvia falar de assaltos, de coisas de crime, era mais tranquilo.

Eu acho que essa coisa de viver na rua, de brincar, de andar de *skate*... no tempo que eu comecei a andar de *skate* era um tempo também que o *punk rock* tava bem no auge no Brasil, tinham várias bandas brasileiras que tinham uma pegada bem de letra, bem política, bem mais engajada, sabe, do que a gente vê hoje em outras bandas de *rock*. E aí foi o tempo que casou legal, e foi o tempo que começou a pixação em Fortaleza também, foi um momento que quem viveu aquele momento, que foi no final dos anos 80 e começo dos anos 90, eu tinha dois irmãos mais velhos e, por esses meus irmãos mais velhos, eu peguei muito da adolescência deles. Então, precocemente eu já tava no meio *underground* devido um pouco aos meus irmãos, porque eles já curtiam *rock*, já tinha uma galera que era adolescente que frequentava minha casa, eu já tava ali mais ligado, mesmo sendo criança devido aos meus irmãos mais velhos, isso abriu também as portas. O *skate* abriu a porta pro *Punk Rock*, mas os meus irmãos abriram as portas para algumas bandas que tinham na época como o próprio Legião Urbana, Plebe Rude e algumas bandas de *rock* brasileiras que tinha uma pegada mais politizada.

Eu acho que essa questão da infância é o que se mantém comigo em relação à rua, a estar na rua. Eu acho que quando era criança eu ocupava mais do que ocupo hoje, eu vivia mais na rua do que hoje. Durante muito tempo eu fico na minha casa mesmo, eu acho que

eu estou mais no interior do que na rua, mas na rua é onde eu experimento, onde eu levo as coisas. Mas na minha infância eu vivia mais na rua do que vivo hoje.

Não sei se eu respondi...

*Pergunta imanente - a ideia é uma conversa mesmo... Você tava falando agora da infância e depois como foi a época da adolescência...*

Resposta - Como lhe falei, foi sempre bem precoce, porque na época da pixação eu era um dos mais novos, a maioria já era adolescente no princípio da pixação em Fortaleza, eu ainda era uma criança, ainda tava muito no campo de ser o mascote. Tinham 3 mascotes que era eu, o Rabecão e o Mac. Esse Rabecão é o Julinho, que hoje trabalha com recuperação de drogados, em casa de recuperação, e era legal porque é como a gente era três pivetes o Rebecão ele era bem magrinho, tinha um cabelo liso, parecia um índio, e ele se passava por menina, ninguém sabia se era um menino ou menina e a gente conseguia escapar muito por conta disso, que eu abraçava ele parecia um casal de namorados, que ele tinha o cabelão liso e a gente era muito pequeno então passava como um casal de namorados, era de boa. Então, a gente, no meio dessa galera do pixo, nessa passagem da adolescência foi o pixo, o *skate* e eram coisas que se comunicavam, faziam parte do mesmo universo, mas um passo significativo para essa coisa do pixo foi, mesmo antes de iniciar a pixação, foi através do cinema, com o filme chamado Warriors, Os Guerreiros, que passou nos anos 80, no final dos anos 80, e eu acho que isso influenciou muita gente, que era uma gangue de Nova Iorque que marca um encontro e aí, nesse filme, essa gangue tinha que atravessar a cidade inteira até chegar no bairro deles e brigavam com cada gangue. Enfim, esse foi um filme bem marcante para os adolescentes naquela época e eu, com um grupo de *skatistas*, a gente criou o primeiro grupo, que ainda não tinha essa formatação da pixação, que chegou depois, essa coisa de cada um ter sua tag, sua assinatura. A gente, na verdade, assinava o "A" de anarquia, que era o que representava o grupo, e a gente saía pra fazer desordem no meio da rua, quebrando orelhão para fazer microfone e fone de ouvido... era mais a coisa mesmo da bagunça. Sempre ligado ao vandalismo ou de te pegar alguma coisa pra fazer outra coisa. Não era de roubar, mas era de riscar o muro com o nosso "A" de anarquia, de andar de *skate*, enfim, coisas de adolescentes mesmo.

*Pergunta exmanente - E depois, como é que entra o graffiti nessa história?*

Resposta - Bom, nessa época, depois que chegou a piXação com essa formatação que tem hoje, que se deu através de um pixador do Rio que veio morar em Fortaleza chamado Rep/rap, lá em Messejana, da RM, que inclusive ele ainda mora em Fortaleza e ele trouxe esse formato, veio mais do Rio do que de São Paulo, se você observar a nossa piXação e a de São Paulo a caligrafia é um pouco distinta. Então, ele trouxe uma caligrafia mais próxima à do Rio, mas aqui foi legal porque as pessoas começaram a desenvolver sua própria caligrafia. Então, apesar de ter essa influência um pouco lá do Rio, pelo que o Rap trouxe, mas foi bem solto, cada um criou o seu e era..., eu comparando a caligrafia que eu vejo no pixo com a de antigamente era bem mais rico, bem mais elaborado, tinha mais, cada um tinha um pixo que era bonito. Hoje, eu, esteticamente, não curto muito, são poucos os que eu acho bonita a estética deles. Antigamente era incrível como cada um criava uma caligrafia para si que era única e que você conseguia ver ali uma beleza estética, de leitura, de forma... me perdi

(pequena pausa. Conversamos sobre o Jardim das Oliveiras com o gravador desligado)

*Pergunta imanente - Pois é, você estava falando da chegada da pixação e tinha te perguntado como o graffiti entra.*

Resposta - Então, nessa época do pixo ser um pouco independente, da gente criar o nosso próprio... Eu já desenhava, eu já tinha um fanzine, com histórias em quadrinhos, essa coisa do *skate*, do *Punk Rock*, dos quadrinhos, eram coisas que eu curti muito, então, na época tinha a (revista) *Med*, *Chiclete com Banana*, tinha a *Animal*. Eram quadrinhos que tinham uma pegada bem *underground* e que se encontrava em banca de jornal e aí era uma outra fonte que eu me inspirava. Eu tinha o meu quadrinho, era muito fã, sou muito fã do Angeli e ele tinha um personagem que eu me identificava mais que era o Bob Cuspe, que era um Punk, que ele tem esse personagem, o *punk* paulista. E aí, eu criei um fanzine que era o Bob e o Kit Catarro que eram os primos nordestinos do Bob Cuspe e eu seguia uma linha de desenho similar ao do Angeli. E aí, eu levei um pouco desses meus desenhos junto com a minha *tag*, com a minha assinatura, sempre que eu assinava, não sempre, mas sempre que tinha mais tempo, mais espaço, eu pintava um sapo ou um *punk*, parecido até com o Bob Cuspe.

Aí eu fiz parte de um grupo chamado FG, que era *Fera dos Grafiteiros*, um grupo que houve bem no princípio, que eram os dois principais grupos, era o RM e FG. Foram

surgindo outros, mas esses foram os mais fortes no princípio. E aí eu já desenhava algumas coisa, tinha outro piXador na época, que hoje ele é até tatuador e trabalha com aerografia que é o Guga, que ele também desenhava, fazia um monte de desenhos, tudo com *spray*, mas era uma coisa sem muito capricho, diferente de como a gente tem no *graffiti* hoje e, com o tempo eu fiz a transição pra aerografia porque a gente não tinha muito *spray* com muita possibilidade de cor, os *sprays* tinham uma qualidade muito ruim, de você pintar e escorrer, de não ter poder de cobertura, por ser uma tinta de má qualidade e pouca variação de cor. Então, eu migrei para a aerografia, que é uma técnica que usa de ferramentas, compressor, pistola, enfim, uma pistola de precisão, e com um litro de tinta eu pintava quilômetros de muro e além da precisão que eu tinha com a ferramenta, ela me dava a possibilidade de acabamento e refinamento e isso virou meu ganha-pão durante muito tempo.

*Pergunta imanente: Tu usava a aerografia na rua ou mais no trabalho?*

Resposta: Era na rua, mas não era meu trabalho propriamente dito, na verdade, eu fazia trabalhos encomendados, seja o que for, de quartos de criança à murais, mas eram trabalhos ligados ao que me era solicitado. Foi no final dos anos 90 que eu comecei a entrar mesmo com os meus desenhos, influenciado pelo movimento *manguebeat* e eu fui morar no Pacajús, e eu criei lá o homem caranguejo, e comecei a fazer umas coisas mais ligadas a esse universo.

Mas a transição se deu através da aerografia, depois que começou a surgir no Brasil os *sprays* importados que vinham com qualidade de cor, poder de cobertura, pressão, tipos de bico, que aí, novamente, o *spray* voltou. Porque, na verdade o que era ruim, além da qualidade, era o preço. Com o preço que eu pagava um litro de tinta, que vinha 900 ml, uma lata de *spray* vinha 400ml e olhe lá se não fosse mais cara que um litro de tinta sintética que a gente comprava numa loja. E com o solvente e tal ele rendia muito e era mais caro você ter um aerógrafo e um compressor, mas, no final das contas, se pagava, tanto pela precisão porque, como saia pouquinha tinta, rendia muito e isso foi legal porque foi uma escola, até de princípio porque o aerógrafo foi uma coisa... só quem vinha de fora que trazia, você encontrava um ou outro em São Paulo. Era uma coisa muito difícil e muito cara, tanto que meu primeiro aerógrafo eu troquei numa mobilete, pra você ter noção do preço que era o negócio.

Eu comecei mesmo com essa pistola de pintar carro, essa pistola grande, de pressão, e ele tem um bico de retoque, que escreve um pouco mais fino, mas ele, em compensação, ele é uma pistola que não para de sair ar, então, é um instrumento um pouco impreciso. Isso foi legal porque eu tive que me virar com essa pistola e isso me deu muito molejo, a coisa da prática me deu uma certa fluidez na técnica. Quando eu peguei um aerógrafo, como eu já tinha desenvolvido numa ferramenta mais difícil, quando eu peguei uma ferramenta que facilitava, eu consegui me desenvolver bem legal em termos de técnica e depois que eu retornei pro *spray* que eu venho ainda desenvolvendo, que o *spray* tem uma coisa mística de... diferente de um aerógrafo, que você regula o traço que quer e sai aquilo que você quer, o *spray* ele é algo que parece ter personalidade, é um pouco do que você tem como intenção, do que você joga alí como intenção do que você quer, com a questão das técnicas que você desenvolve para conseguir um traço, pra conseguir um efeito, uma sombra, enfim, o *spray* tem uma coisa mais intuitiva do dedo, da distância, do tanto que você aperta, do olho que vai tá controlando junto com sua mão, é uma coisa bem mais difícil do que o aerógrafo. Em compensação, é bem mais prático, porque você está alí com as latinhas e não precisa estar limpando as ferramentas, enfim, é uma coisa mais... não precisa ligar, de energia elétrica para ligar um compressor.

E essa transição foi muito nisso, a aerografia ela preencheu bem essa lacuna de mercado que a gente não tinha material de qualidade, se tivessem seis cores de *spray* era muito, era preto, branco, um tipo de azul, um vermelho, um amarelo e um verde, às vezes um marrom. Então, você tinha uma coisa super limitada, depois foram surgindo outras, mas mesmo essas outras não eram muito boas. Para você ter uma ideia, tem três anos pra cá, quatro, no máximo, que a gente tem a nossa primeira marca que veio com uma fórmula boa, porque a gente teve a Works que foi uma das primeiras tintas feitas pra *graffiti*, mas ela teve umas dez, doze edições que erraram na fórmula. Então, ela se queimou muito, porque apesar de ser uma tinta feita para *spray*, ela entupia muito, a fórmula dela não era tão boa, foi quando veio a Colorgin Arte Urbana e aí a Colorgin está dominando o mercado até agora. Outras estão surgindo, nacionais, e isso é legal, porque das internacionais, que são as principais, que a gente tem mais acesso aqui no Brasil que são a MTN e a Montana, que é uma alemã e outra espanhola, são tintas que têm 280 cores, que têm, cada uma tem 20, 30, bicos diferentes... Então, você tem uma possibilidade de uso gigante. Tanto que alguns grafiteiros antigos falam "ah, grafitar hoje é muito fácil, quero ver no meu tempo,



que não tinha *spray* bom pra fazer um traço fino". Hoje realmente está mais fácil, mas é questão de tecnologia, de desenvolvimento do material, dos artistas.

*Pergunta exmanente: E você acha que esse material interferiu de alguma forma no seu estilo?*

Resposta: Sim. Na verdade, eu venho construindo o meu estilo. Eu não tenho ainda um estilo, apesar de ter algumas, alguns elementos gráficos que eu consigo ver que se repetem, que têm alguma coisa ali que está no meu universo pictórico, mas, ao mesmo tempo, eu fico brincando com outras coisas. Apesar de ter algumas coisas que se repetem, mas eu estou sempre ali.

Eu tenho uma certa dificuldade com a repetição, a repetição é uma barreira pra mim, quando eu vejo algo que está se repetindo muito eu procuro fugir um pouco e isso é uma coisa que mexo mais no trabalho porque, enfim, o *spray* ter mexido com o meu universo pictórico, com minha gráfica, não sei... na aerografia eu já brincava um pouco - depois eu vou te mostrar umas fotos - com uma coisa mais orgânica, minha pintura sempre foi uma coisa mais orgânica, mais arredondada, e aí, com essa coisa da universalização, da internet, da gente ter acesso eu fui tendo acesso a outras influências, outras experimentações. Enfim, e isso é um processo, às vezes a gente absorve de outro artista aquilo que a gente gosta, às vezes nem percebe, depois que vai ver "Olha! Isso daqui entrou no meu trabalho e eu nem tinha me dado conta". Acho que é normal isso acontecer.

Mas isso do processo, do material, sim. O material ele mexe muito, com relação às cores que a gente tem, com relação com todo grafiteiro que hoje tem, ele tem uma possibilidade muito maior do que há dez anos, o acesso está mais fácil. Então, em 2009, não, em 2011, eu abri a primeira loja de *spray* de Fortaleza e eu fechei, têm uns dois anos, porque hoje não precisa mais, hoje tem tanta loja vendendo *spray* hoje em Fortaleza que não carece mais de ter uma *graffiti shopping* porque essas lojas todas estão vendendo também e a loja, quando eu abri, foi mais nesse intuito, como eu estava comprando material de fora para mim, e meus amigos sempre pediam e então chegou um momento que eu consegui de um trabalho pegar um dinheirinho um pouco mais e consegui comprar material em maior quantidade para poder abrir a loja e foi legal. Muitos artistas daqui tiveram acesso ao material devido essa loja, com um material mais profissa, com bicos e *sprays* diferentes.

E hoje está mais fácil, com a internet, com as lojas que a gente têm em Fortaleza que vendem, com a marca nacional que, diferentemente da Works que vendia só em uma loja lá no Montese, a Colorgin Arte Urbana a gente encontra em muitas lojas, em todo bairro principal: Centro, vai pra Bezerra de Menezes, vai pro Montese, vai pro lado da Messejana, pra onde você for tem uma loja do fabricante que está vendendo o *spray* pra arte urbana, inclusive no interior.

*Pergunta exmanente: Narcélio, você fez parte do grupo dos primeiros grafiteirosros aqui da cidade de Fortaleza, não foi?*

Resposta: É, tanto dos pixadores quanto dos *grafiteirosros*.

*Pergunta exmanente: E os pixadores eram os mesmos grafiteiros?*

Resposta: Alguns sim e outros não. Porque, na época da pixação, pixador e grafiteiro eram a mesma coisa, como havia essa coisa do *graffiti* em si, essa coisa tão forte que a gente tem hoje, então era a mesma coisa, tanto que o primeiro grupo que eu fiz parte era o *Fera dos Grafiteiros* e era tudo pixador, não tinha essa distinção ainda não. Eu acho que por isso até hoje hoje ainda se perpetua a clássica pergunta "qual a diferença entre *graffiti* e pixação". Apesar de estar bem claro pela estética da rua o que é *graffiti* e o que é pichação.

*Pergunta imanente: Você acha que é uma questão de estética?*

Resposta: Num primeiro momento é a questão mais forte, é a que se percebe, mais grosseiramente falando. Qualquer leigo, que não estude, que não entre nesse universo ele consegue dizer o que é o que com a pouca informação que ele recebe daquele assunto "o que é *graffiti*, o que é pixação". Eu digo isso porque é comum, quando eu estou na rua pintando, chegar alguém e falar "Ah, isso eu acho legal, mas esse negócio de pixação...", ou então: "você não é pixar depois. Você estão fazendo esse trabalho, mas depois vão vir pixar". Então, as próprias pessoas que você vê, que não têm uma ligação com esse universo, mas que já diferenciam, independente se estão achando bonito ou feio, do que é, do que não é, mas, pelo menos de ter uma noção mínima do que é o quê, do que é o pixo, do que é *graffiti*.

Tem muita coisa dentro desse universo, que se assemelha e que se diferencia. A questão do pixo, de você estar escrevendo o seu nome, de você estar repetindo, essa repetição, de você estar ocupando um espaço, de quem tem mais nome, de quem tem nome

mais alto, de quem fez aquela rua... e isso tem um tempo bem transitório, porque o que está hoje bombando, daqui há seis meses, um ano, é possível que não tenha mais nenhum pixo dele, que já tenha outro pixador sendo o bambambam. É uma coisa muito rápida, muito efêmera, principalmente com o tempo, a gente está fazendo 30 anos de pixação em Fortaleza, já é um tempão de estrada e ainda tem muita gente daquela época que ainda pixa, não como pixava...

*Pergunta imanente: Você tem quantos anos, Narcélio?*

Resposta: Eu tenho 39. Eu comecei com 12, então tem um tempinho. Mas nesse universo do pixo e do *graffiti*, eu acho que o *graffiti* tem uma diferença bem, apesar dessa coisa do artista criar sua linha de trabalho e tentar criar ali uma estética que as pessoas podem conhecer, até chegar ao momento em que ele não precisa mais assinar, não precisa olhar para a assinatura, na verdade, porque as pessoas já identificam de quem é, isso se assemelha com a coisa do pixo, mas eu acho que ele aprofunda ainda mais, o pixo eu ainda acho que é uma coisa mais infantil, não estou dizendo que é melhor ou pior, mas acho que o pixo é uma coisa mais infantil no sentido de estar escrevendo o meu nome, de estar afirmando meu nome. O *graffiti* eu acho que já traz, alguns *graffitis* porque muitos ainda são escrevendo o nome, mas mesmo os que escrevem seu próprio nome já trabalham uma coisa de cor, de efeito, de técnica, que já ultrapassa um pouco a coisa da pixação, de como a pixação é feita.

Eu acho que o *graffiti* já tenta trabalhar com a poética, com coisas que estão alí subliminares, bem mais do que o pixo. O pixo eu acho que já é uma coisa de vandalismo, de estar alí "uhu", tem mais um caráter zé doidim do que uma coisa engajada, pelo menos na minha época era brincadeira, ninguém queria revolucionar o mundo, a gente tava alí pirando, curtindo aquela adrenalina de pintar escondido e levar carreira. Enfim, e poder ser preso ou não, era mais essa coisa de tá ilegal e, dentro desse universo do pixo, que era de quem acompanhava. Então, a gente tinha uma coisa de falar de trás pra frente, que foi bem característico da época, a gente falava com as sílabas de trás pra frente e isso foi uma linguagem que se criou e, na época também tinha a linguagem do P, que eu acho que até hoje tem nas escolas, que as meninas, geralmente eu acho que as mulheres falam mais com essa coisa do P, e a pixação tinha essa coisa de falar de trás para frente para conversar sem as pessoas identificarem o que é que a gente estava falando.

*Pergunta imanente: Tem muito essa coisa de ser um código, de se não for incluído no grupo não saber o que estão falando.*

Resposta: É, hoje mais ainda. Hoje eu acho que a estética do pixo ele está bem mais sujo, bem mais, ele segue uma linha bem mais toscona que fica difícil a leitura para quem não é do universo. As outras não, minha mãe identificava um pixo meu, então quando eu pixava ela vinha e falava “você pixou ali, eu conheço, foi você”. Ela conseguia ler meu pixo e muitos dos pixos, tinha o pixo do Caveira, o pixo dele tinha uma caveira no meio do que ele escrevia, ele fazia o “C”. Alguns pixos tinham. O Guga, o pixo dele era como se fosse o emblema do Batman. Então, tinham algumas referências mais fortes do que o garranchado de hoje, eu acho que isso facilitava mais a leitura.

Também tinham esses que não tinham nada a ver, que a gente sabia que era o cara porque a gente associava, porque não dava leitura. Era uma coisa assim que nem leitura tinha, você podia inventar que alí tinha o nome da pessoa, porque ter, ter, não tinha. Tipo o do Carlinhos, era um exemplo disso, que ele pegou um pixo de um cara do Rio, fez uma releitura e disse que alí tinha Carlos e a gente tentava achar e dizia que tinha, achava porque tinha que achar, mas ter mesmo não tinha, a gente inventava que tinha.

*Pergunta exmanete: Mas me diz uma coisa, depois que você começou a trabalhar com graffiti, você passou a ter uma relação diferente com a cidade?*

Resposta: Eu acho que duas coisas aconteceram, a idade, que a gente vai amadurecendo o pensamento, vai tentando trabalho com outras coisas, e isso vai absorvendo, principalmente se seu trabalho é algo que está alí se expondo de alguma forma, então isso faz parte. Outra questão é a questão mesmo do universal, hoje é muito fácil o artista virar um artista, criar um estilo e eu estou vendo muito isso acontecer com artistas novos que rapidamente desenvolvem uma técnica, rapidamente desenvolvem um estilo e, como eu estudo isso, eu vejo muitas vezes que esses estilos são muito chupados de outros que eu chamo até de “zumbis”, que é quando a galera pega o nariz de um, a textura de outro, a roupa de outro e aí ele monta o dele, mas, para quem conhece, a gente vê que alí tem um pouco de vários e ele pega e monta o dele e também essa questão de se apropriar de artistas que não são do universo do *graffiti* e levar pra rua. Então, a gente tem hoje, no universo do *graffiti*, uma variação gigante da galera que pinta 3D, da galera que pinta personagem, que pinta realismo, abstrato, geométrico, da galera que pinta letra, que já têm vários tipos de letra também. Então, tem uma gama e cada um defende o que é verdadeiro e o que não é,

ainda tem uma doutrinação, uma coisa um pouco dogmática do que é o *graffiti* verdadeiro, do que não é e isso me assusta um pouco.

Inclusive, no começo do *graffiti* em Fortaleza existiram vários começos, existiram vários primeiros grafiteiros, você vai ver em sua pesquisa que cada um vai estar falando alí quem foi o primeiro. Mas, na verdade, foi um momento que cada um, na sua região, cada um, em seu lugar, foi criando. Então, teve uma galera mais envolvida com o movimento hip hop, eu já fui mais envolvido com o movimento *punk*, do pixo, já tive outro caminho. Quando eu me aproximei mais dessa galera já era, foi através do movimento MH2O, que era um movimento organizado de *hip hop*, um movimento que eu acho que ainda existe, eu não sei, e eu frequentei algumas reuniões, mas teve uma coisa que eu não gostei e eu me afastei que era essa coisa muito dogmática que “só pode isso, se não for isso não é *graffiti*” e eu que sempre fui muito libertário. Aquilo foi uma coisa até um pouco militar, que tinha que ser daquele jeito, e isso foi contra aquilo que eu pensava, apesar de eu gostar de *hip hop*, apesar de me identificar com os elementos, com a dança. Porque o *hip hop* foi um movimento que foi criado que englobou o *graffiti*, o *graffiti* não nasceu do *hip hop*, mas o *hip hop* foi responsável pelos primeiros grafiteiros de Fortaleza. Assim, a chegada do *graffiti* em Fortaleza tem um pouco disso, o *graffiti* que a gente tem hoje, porque já existiam muralistas. Quando eu andava de *skate* eu lembro de um grupo de muralistas que foi pintar um mural lá no São João do Tauape, que era o bairro em que eu morava, que foi em frente a casa do João Saraiva, que era um político do Partido Verde, e a gente andava de *skate* em frente a sua casa. Foi o meu primeiro contato com o muralismo, da galera pintando com pincel, com rolinho, ninguém usava *spray*, não tinha, mas era coisa de vários murais artísticos que era o mural de uma escola, mas não tinha nada a ver com a escola, era a escola Snoop, mas não tinha nada de Snoop, eram pinturas.

Então, eu conheci alguns dos caras que estavam na época que hoje eu sei que na época eu não conhecia, mas depois eu conversando com o Hélio Rola, que pintava, que fez parte desse painel, a gente conversando uma vez e o cara fala “pode crer, eu tava, foi eu quem fiz aquele desenho”, eram artistas que ainda hoje atuam e, na época, trabalhavam como muralistas, que é exatamente essa questão que tem, essa coisa do *graffiti*, que vem de Nova Iorque, quando, na verdade, o muralismo que influenciou isso, que vem da América Latina, do México, do Chile, das brigadas que tinham de muralistas, bem mais forte e bem antes do *graffiti*. Eu digo mais forte porque eles tinham um caráter político, revolucionário,

de ditadura, eles vieram com uma pegada bem mais engajada do que a gente tem hoje, acho que hoje é uma coisa muito ligada ao ego e tal.

Mas, no princípio, tinha o Flip Jay, foi o primeiro que conheci, inclusive porque ele também trabalhava com aerografia. Então, quando a gente se conheceu os dois trabalhavam com aerografia, já tinha passado pelo *spray*, mas os dois desenvolviam coisas com a pintura. O Tubarão eu já conheci através do movimento MH2O, mas também na época ele já pintava, já tinha uma parada mais ligada com o *hip hop*. O Flip tinha o cara e outro parceiro que pintava com o Flip, que o Flip não desenhava muito, quem desenhava mais era esse cara, como era o nome dele?, Uel, hoje ele trabalha com animação 3D, é um bambambam da computação, desenha bem pra caramba e o Flip é DJ, continua desenhando, tem uma pegada *wild style*, uma coisa bem antiga, esses dois foram os principais da época, eu lembro bem, eles tiveram bem à frente, da coisa dos primeiros grafiteiros daqui.

*Pergunta exmanente: Narcélio, o que você acha que está acontecendo na cidade de Fortaleza para ter esse interesse por arte urbana?*

Resposta: Eu acho que não é só Fortaleza, mas vou responder tua pergunta, o que está acontecendo na cidade de Fortaleza, mas eu acho que é essa tendência mundial que o *graffiti* deu, da estética, do estilo, desse universo geralmente a gente vê que quem está mais envolvido é uma galera mais jovem, você vê poucos com idade já mais avançada que pinta. Você vê uma galera da minha geração, porque é uma galera que vivei uma infância que se perpetuou, uma infância e uma adolescência que se perpetuaram. Você vê uns roqueiros coroões, numa época em que manteve a onda e dos mais novos tem essa questão de como a mídia ajuda nisso. Tem novela com grafiteiro, comercial com grafiteiro, marca de roupa com grafiteiro. Então, o *graffiti* virou um elemento do cotidiano, ele entrou na memória da cidade como uma coisa que existe e que é democrática porque não faz nenhuma restrição, você não precisa ir no museu, está ali, direto, pra quem entende de arte, para quem não entende. Está bem presente e ele mexe, ele tem uma força visual forte, seja pelas cores, seja por trazer uma mensagem ou não, mas é uma coisa que ocupa, principalmente quando a gente tem em contraponto a pixação que já é bem mais mal vista pela sociedade devido ser uma coisa preta, ser uma coisa que suja, que ninguém tem uma leitura, então qualquer coisa que venha diferente disso, que jogue uma cor, já funciona como uma válvula de escape da estética suja que tem no pixo.

*Pergunta imanente: E você sente como ele mexe com as pessoas quando você está produzindo algo na rua, as pessoas te abordam?*

Resposta: Bem, existe uma coisa que é as pessoas quererem entender o que é e querem isso da forma mais mão beijada possível e, apesar de eu estar colocando na rua, é uma coisa muito minha e, dentro do que eu faço, eu procuro não fazer uma coisa tão escancarada, com uma mensagem tão descarada, eu tento fazer algo com uma mensagem subliminar, que tenha algo por trás que esteja me levando a uma coisa que quando a pessoa olhe ela veja de um jeito e que cada um até, é comum chegar pessoas e perguntarem “o isso quer dizer?” e eu fico meio naquela de falar o que é e as vezes eu aproveito essa oportunidade para entender o olhar do outro e eu devolvo essa pergunta com “o que é que você está vendo?” e o que a pessoa disser que está vendo eu digo que é, seja uma coisa positiva ou não “ah, eu estou vendo um diabo”, “pois é um diabo”; “ah, eu estou vendo uma vaca”, “acertou, é uma vaca”. Então, eu faço esse jogo de brincar com o que a pessoa achar e eu vou dar corda e dizer que é isso, mas eu acho que o que cada artista propõe colocar no trabalho eu acho que essa é a pegada independente.

(gravação foi interrompida por um amigo do entrevistado)

*Pergunta exmanente: Então, Narcélio, queria lhe perguntar sobre essa história do graffiti ser mais comercial, sobre sua pegada empreendedora.*

Resposta: Cara, eu hoje faço pouco *graffiti* comercial. Eu passo mais a bola para os meus amigos do que faço. Isso porque tem um tempo que eu tô direcionando o meu fazer artístico para o que eu quero. Então, enquanto eu tiver podendo, eu seguro isso. Porque, durante muito tempo eu perdi tempo, não perdi porque aprimorei a técnica, aprendi um monte de coisa com isso, fui trabalhar com cenografia e pintura comercial, porém teve um momento que isso encheu o saco, de pintar, de fazer um trabalho... Natal para o Iguatemi, meu Deus do céu, três, quatro meses a gente trabalhando aqui e quando acabava “Meu Deus, não acredito, passar quatro meses fazendo Papai Noel”, coisa sem futuro. Era bom pelo dinheiro e pelo desafio porque geralmente esses trabalhos, sempre são, querem pagar menos do que vale, eles querem pagar mais do que vale para quem é de São Paulo, pra quem vem de fora, mas pra cá a galera sempre quer pagar pouco e era um desafio “como vou fazer um Papai Noel de três metros, com baixo custo para poder ganhar e atender”. Enfim, isso foi legal porque deu pra mim várias frentes de trabalho, para poder trabalhar

com fibra, com ferro, madeira, enfim, a desenvolver outras linguagens artísticas e isso, de certa forma, me possibilitou a trabalhar com outras linguagens no *street art* porque a partir do momento em que eu comecei a trabalhar com madeira, com ferro, com essas outras coisas, eu comecei a entrar nesse outro universo.

E a questão do *graffiti* comercial, de vez em quando eu recebo por rede social, por telefone, alguém que fala “eu quero pintar o quarto do meu filho e tal, e tal, e tal” e aí eu passo a bola pra outro porque, pra não dizer que não faço porque não me interessa eu falo que não estou podendo e estou cheio de trabalho para não soar como grosseiro, sei lá, eu falo que estou com a agenda cheia, mas esta pessoa trabalha bem, vai lá, entra em contato com ela, do que eu mesmo fazer.

Por outro lado, têm outras coisas que eu vejo que tem mais futuro como por exemplo o *Festival Concreto* que entra essa coisa que você falou do empreendedorismo, que tem essa pegada, mas não é só com relação a grana porque, na verdade, dá mais trabalho do que dinheiro. Querer fazer um festival do porte que a gente quer sempre é um sofrimento muito grande, sempre dá certo, mas sempre são noites em claro pensando “como vou pagar isso?”, “como vou pagar aquilo”. É uma batalha, são cem reuniões, sendo que 95 são sem futuro. A gente perde muito tempo, mas eu vejo que isso é um plantio, eu vejo do primeiro movimento que a gente fez com *graffiti* na cidade, o tanto de artistas que surgiram, quanto outros que estão surgindo, que eu acredito que isso, de certa forma, influenciou a galera. É muito legal. De como a cidade já recebe, já percebe, já respeita mais. Nessa segunda edição do festival eu já percebi mais as pessoas querendo, dizendo “tô afim, quero participar”, teve uma participação bem bacana, tanto da campanha de “doe um muro”, quanto pelas pessoas que se propuseram a trabalhar como voluntários, foi muito legal a receptividade.

E tem o que eu venho buscando enquanto artista. Saiu umas matérias há poucos meses falando que Fortaleza é a terceira cidade que mais compra arte no Brasil, porém só compra arte de artistas mortos, daqui só os mortos, e aí eu tive a oportunidade de ir em outros países e foi muito legal, venho investindo muito nisso porque consigo vender mais do que aqui, não que isso seja o alvo, de vender, mas eu quero viver do que eu faço, eu vivo do que eu faço, e aí pra isso eu tenho que ser realista que eu tenho uma estrutura que requer um aporte financeiro para pagar os custos, enfim, e eu não quero só sobreviver, eu quero viver disso e ter uma qualidade de vida e poder viajar. Então, a casca que eu ganhei em anos de cenografia e aerografia já me deram um jogo de cintura e por outras questões



burocráticas que eu tive que me adaptar. Eu tive que abrir uma empresa, tive de ter todo um esquema para que as coisas aconteçam, de estar participando de edital, de estar ligado nas coisas para poder estar sempre aproveitando as oportunidades.

(entrevista interrompida)

*Pergunta exmanente: Então, pra gente concluir, me fala sobre como essas tuas experiências com a cenografia e a aerografia podem ser vistas nas tuas produções que não são graffitis.*

Resposta: Eu tenho um avô que é inventor, era né, que ele já não está mais aqui com a gente e, sempre que eu ia para a casa da minha avó era uma piração que sempre meu avô tinha inventado um aparato para colocar panela e isso mexia.

Também, quando eu era criança, minha mãe sempre fazia, sempre teve uma parada ligada com artesanato, teve um tempo que ela fez rosas de pano, tinha umas formigas e tal, teve uma época que ela fez mesas de aniversário e eu ajudava em alguma coisa, ela sempre inventava algo para decorar a casa dela. Então, sempre teve essa coisa ligada ao fazer manual artístico e do meu avô inventor.

E eu acho que isso veio um pouco, também tinha uns tios mecânicos e, na infância, eu acho que isso tinha de ficar mexendo.

Na cenografia, eu me aprofundi um pouco nisso devido as coisas que foram aparecendo e eu sempre fui muito de querer aprender a fazer, por mais que eu contratasse alguém, mas eu queria aprender a fazer para poder dominar. Eu não vou costurar, mas eu sei costurar e muitas coisas eu tive que aprender porque faltava profissional. Por exemplo, costurar, soldar, foram coisas que eu tive que aprender porque não tinha ninguém pra fazer ou os que eu tinha não estavam disponíveis quando eu precisei e aí fui no Youtube e vai na prática, ver outro vídeo, e erra, até que vai. A solda, eu sempre olhava o soldador soldando, enfim, eu comecei a achar jeitos do faça você mesmo e isso me deu muito essa coisa do manual, da artesanaria, no meter a mão na massa e fazer e isso que é um processo que desencadeia muita coisa.

Eu acho muito legal quando eu penso num projeto e começo a desenvolver, em como o processo ele ganha outro caminho. O que acha que funciona, na prática, a gente vê que não é bem daquele jeito, mas de repente a gente acha um jeito melhor do que tinha pensado no início. Por exemplo, esse trabalho mais recente do banheiro, ele era um trabalho que eu não ia fazer na bicicleta. Eu ia fazer num carrinho puxando, com a mão e

de repente eu tinha aqui uma bicicleta que usei pra um artista no *Festival Concreto* e estava se acabando, porque não ia ter mais uso e eu, meu irmão, em vez de puxar eu vou colocar a bicicleta e ganhou outro caráter, ganhou o caráter de um triciclo, enfim, e isso é legal, essas coisas.

Mas eu acho que também é uma questão de vanguarda no *street art*, não que eu seja vanguarda, mas de uma linguagem de vanguarda que vem cada vez mais ganhando espaço e do que me instiga, tem artistas que eu acompanho, que eu acho muito legal a coisa do diferencial, que eu procuro pela internet, o Vhils que é o cara que esburaca paredes, o Mark Jenkins que é cara que faz esculturas com fitas adesivas e outros que desenvolvem outras ações que vão além da pintura.

Mesmo sabendo que a arte urbana surgiu da *street art*, do *sticker*, lambe lambe, *stencil*, a linguagem é viva, outras linguagens vão surgindo e se apoderando dessa questão e existe, inclusive, uma linha que odeia *street art*, da galera que é vândala e que não vê com bons olhos a *street art*. E cada vez mais, as coisas estão confluindo, você vê a arquitetura dialogando com a arte urbana, a gente vê sociologia com arte urbana, a gente vê várias linguagens que estão indo pelo mesmo caminho, que estão se encontrando num caminho porque eles se completam, eles estão ali bebendo de uma mesma fonte.

E a internet, ela me deu, ela me dá essa visibilidade pra fora que me interessa bastante, interessa tanto na coisa mercadológica, quanto na questão de visibilidade para participar de outros festivais. Eu já viajei para alguns países e algumas cidades devido a internet. A pessoa viu meu trabalho, conheceu meu trabalho através da internet e aí me convidou e isso é muito legal, é uma possibilidade outra. Além da coisa de quando a gente faz um trabalho na rua, muitas vezes não dura, até o *graffiti* que tem um caráter mais permanente que é uma pintura na parede ou ela é pixada ou apagada, não tem, e a documentação em audiovisual, em fotografia, ela perpetua. Então, você cria ali um banco de dados e uma coisa que eu gosto muito de fazer, principalmente com os artistas que me tocam mais, é ver a trajetória dos caras, é procurar num site, um flicker deles, ver os primeiros trabalhos e ver a evolução dele, como é que ele foi se encontrando para o que está hoje, esse caminho que vai trilhando. E tem aquele que começou de um jeito e tem 10 anos que faz a mesma coisa, você vê que tem isso também. Tem essa coisa de você ver o trabalho do artista que é legal, mas também pode se transformar numa prisão que o cara pode pensar “ah, isso daqui todo mundo gosta, então vai ser isso daqui pra sempre” e isso engessa, cria uma prisão pro cara, isso no meu ponto de vista.

A internet é uma grande aliada do artista porque, por exemplo, eu agora estou fechando com uma galeria de São Paulo, fechamos um contrato de representação, que o cara vem me acompanhando pela internet. Então, assim, ele é de São Paulo e eu sou de Fortaleza, ele vem acompanhando meu trabalho, meus vídeos, vem vendo minhas postagens, de repente ele não teria esse conhecimento e vinha me acompanhando e quando entrou em contato vinha muito nessa “olha, eu tô lhe acompanhando, já faz um tempo”. E aí é legal, porque ele foi vendo até chegar o momento de entrar em contato mais direto e convidar para fazer parte do time deles lá e eu tô achando massa, que uma coisa que eu sempre procurei foi, apesar de às vezes isso bater bem na minha cara de “tu tá no lugar errado, vai pra um grande centro, para um lugar onde as coisas aconteçam mais” e esse cara dessa galeria que me convidou agora disse exatamente o contrário, que o grande diferencial era exatamente eu ser de Fortaleza, que eu não sou do circuito de lá, então eu vou chegar com outra carga cultural, que é interessante eu ir mais vezes lá, mas que eu continue aqui, que eu não pense em ir pra lá.

Eu tenho o pensamento, sim, de me aprofundar nos estudos e os estudos que eu venho encontrando e que me ataçam, que me dão gana, estão fora e não aqui. O que é massa, porque eu venho querendo aprender melhor uma língua, então, eu venho vendo e conversando com minha esposa para daqui a uns anos a gente, quando nossa bebezinha tiver maior, aí vamos nessa, vamos estudar fora para melhorar o nosso campo de conhecimentos e de possibilidades para o futuro. Não sei se dar aula, eu dei aula uns seis meses, um pouquinho lá na Unifor, foi legal, mas ainda tem a relação do custo benefício e do tempo para fazer um bom trabalho, para preparar e dar aula, mas eu acho que eu preciso ter mais carga de vida para repassar, eu acho que estou mais aprendendo do que ensinando, vai ter um momento em que eu vou estar mais maduro.

*Entrevista com Leandro Alves*

*12/08/2015*

*Calçada do Porto Iracema*

*Pergunta inicial/gatilho - Então, Leandro a ideia é que você comece falando um pouco da sua história de como você se tornou um artista urbano aqui da cidade Fortaleza.*

Resposta - Então, eu costumo pensar aqui pra entender um pouco de como tudo isso começou, costumo dizer que eu dei continuidade aquele momento de criança que a gente tem, né, de estar experimentando mesmo, assim, de forma bem livre tal e eu dei continuidade eu acho a ideia do ato de estar rabiscando, de estar se comunicando de alguma forma através da imagem.

E foi assim bacana foi que hoje eu consigo perceber que eu não só dei continuidade a isso, mas também ao meu envolvimento, minha experiência com a construção civil, através do meu pai, ele é pedreiro pintor e multiuso, e assim essa experiência que eu tive com meu pai entre, a partir dos 18 anos de idade, antes na a minha adolescência tal eu trabalhei auxiliando ele nas obras. Inclusive, a minha casa da minha avó eu participei de todo esse processo de construção e eu consigo perceber que a minha linha de produção com projeto Filtro de Papel reflete basicamente toda essa vivência, não só essa relação que eu tive com a construção civil através do meu pai, mas até essa questão mesmo social de não ter um padrão de vida financeiramente bacana que, sei lá, eu desejasse possuir alguma coisa e os meus pais, minha avó, ia bancar, até ausência desse recurso eu consigo perceber hoje que isso também contribuiu de certa forma a partir do momento que eu comecei a ver meu universo como alternativa, como a possibilidade, né, tipo ao invés de eu ter um brinquedo porque que eu não posso criar o meu brinquedo, da minha forma, a partir das minhas vivências no bairro, dos meus próprios colegas. Então, fechando, é eu acho que a minha linha de pesquisa que é experimentações visuais como artista urbano, ela reflete toda essa relação que eu tive, desde um bairro que é - como é que eu posso dizer? - desde um bairro em que são negados seus direitos básicos, no caráter mesmo assim os direitos humanos e tal, então todo esse processo de um bairro que tem uma vulnerabilidade social super forte tal, essa necessidade mesmo de ter um recurso para ter determinados objetos, até mesmo ensino. Então, hoje eu consigo perceber que toda essa relação com a rua, com o processo alternativo, com possibilidades e tal de experimentação visual, de trazer uma poética ou experimentar uma poética, parte dessa relação, reflete todos esses momentos e

tal. O mais bacana é que eu consegui, eu não me afastei dessa realidade hoje ela é a base e é fundamental para que eu venha desenvolver qualquer trabalho como artista urbano em várias plataformas. Acho que é isso.

*Pergunta imanente - Qual é o bairro?*

Resposta - é o Moura Brasil, mas vou claramente pelo índice de violência criminalidade todas as questões, é conhecido mais como Oitão Preto, mas aquela questão assim é um bairro super problemático, como eu disse, direitos humanos lá passou foi longe, mas tem umas sementes bacanas lá, se plantando dá pra colher muita coisa interessante

*Pergunta imanente - Mas fala como você começou você começou rabiscando em casa, quando era criança...*

Resposta - É, eu comecei rabiscando e tinha um colega meu que até hoje eu fico intrigado como desenhava tanto esqueleto, tanta caveira, eu nunca descobri. E eu comecei a ter contato com esse cara e isso foi me despertando ainda mais esse desejo “Ah, eu quero desenhar, eu quero fazer isso, isso é legal”, lógico que sem nenhuma pretensão de ser artista, “Ah eu quero ser artista” , isso foi surgindo ao longo dessas experiências. E comecei a copiar desenhos, por cima mesmo, na época eu nem sabia o que era vegetal, eu pegava óleo passava na folha pra ficar transparente e tal, copiava os desenhos e dizia pros meus colegas dizendo que criava, só que aí começou a, chegou um momento que as pessoas começaram a fazer relação , “Ah eu já viu esse desenho e tal canto”... isso foi bacana isso ter acontecido porque, é chegou, me colocou numa situação assim: porra, eu tenho que fazer a parada acontecer, está na hora de parar de mentir e tal e a partir disso eu comecei a me dedicar mais ao desenho e à escola, por mais que eu tenha judiado bastante dela, ela fez a mesma coisa quando ela se utiliza da minha disponibilidade, do meu interesse pelo desenho e tal, quando eu digo que ela me judiou é no no aspecto de que toda comemoração, essas festas, essas datas comemorativas e tal, era "ah, o Leandro, ele sabe desenhar e tal" até nos próprios grupos de amigos dentro de sala de aula, as pessoas procuravam que eu fizesse parte do grupo porque eu desenhava, enfim o trabalho fica mais bacana e tal.

Mas surgiu uma coisa bacana e o mais doido é isso assim, as vezes a gente tem um preconceito de um primeiro contato com as pessoas e as vezes se bloqueia pra que conheça um pouco a diversidade daquela pessoa e descubra realmente quem é aquela pessoa,

independente da relação que tu teve. Eu tive um professor, nesse mesmo período, eu tive um professor de matemática que eu, assim, ele era do Exército, talvez pelo fato de ser do Exército tinha essa posição muito disciplinar e tal, até mesmo autoritária, na época não compreendia, mas hoje eu entendo, e talvez essa forma que ele se colocava enquanto educador, isso acabou que... aquela coisa né, a gente quando é adolescente é uma fase muito rebelde, a gente é tudo do contra, mas isso acabou que eu criei preconceito dessa pessoa "cara chato, não sei o quê e tal" e certo dia ele percebeu que eu ia lá pro fundão da sala, que eu gostava de desenhar, que estudava talvez só pra ler e escrever mesmo, mas interesse pelo estudo, essa coisa mais profunda talvez, hoje é que eu estou começando a descobrir e percebo a partir de uma necessidade também. Então, esse professor percebeu que eu gostava de desenhar e chegou pra mim e perguntou se eu tinha interesse de fazer um curso de desenho, inclusive foi o curso técnico no Senac e tal ele chegou e falou "olha tem esse espaço, é uma instituição bacana e tal que disponibiliza alguns cursos, é pago, eu me comprometo a pagar a primeira parcela e comprar os materiais, mas você se vira pra pagar o resto" assim, eu não pensei duas vezes, topei e tal e esse curso foi bacana porque ele me conseguiu me dar uma base e ao mesmo tempo uma provocação pra que eu realmente decidisse "ah, é isso que eu quero da minha vida e tal" e legal que, depois disso, eu comecei a ver esse professor carrasco e tal de outra forma e tal, eu nunca imaginei que eu iria fazer isso, uma atitude bastante nobre, assim, eu o admiro pra caralho.

Pena que não tive mais contato com ele, mas sou muito grato por isso e, a partir desse curso, foi quando eu comecei a ter uma relação com esse universo da arte, as próprias referências dos professores eram muito dentro dessa perspectiva e comecei buscar isso, a buscar isso, e o primeiro artista que eu conheci foi o Van Gogh e comecei a ler um pouco, nada profundo, uma coisa super... bem de livro mesmo onde tem a história dos pintores, nada de história da arte aprofundada, e fico muito triste assim pelo percurso da carreira dele como foi, como se deu, até após a morte dele, não sei se é um sou muito radical na forma de pensar ou se eu sou preconceituoso quando eu não aceito que, eu não aceito esse sucesso do artista pós morte, porque não vai contribuir, nem influir na figura que teve uma estrada tão difícil e no final das contas outras pessoas se beneficiaram com isso.

É super chato e eu falava uma coisa pros meus colegas "cara eu quero ser artista, eu quero ser igual ao Van Gogh, mas quero vender, não quero passar a minha carreira todinha fazendo arte e no final das contas as pessoas se beneficiaram com isso" só que até essa

visão ela foi desconstruída também, ela se transformou, ela se mudou, ela virou outra coisa. Na verdade, não sou tão radical na forma de pensar com relação a isso, mas consigo perceber também que, na verdade, essa percepção ela está agregada hoje de outros valores de outras formas, talvez o artista está vivo e é explorado da mesma forma, mas enfim, então, assim, ele surge a partir desse momento quando o professor e ele me possibilita a realmente entrar nesse universo e eu sou muito grato a ele.

*Pergunta imanente - E qual era a série?*

Resposta - Eu acho que era sétima, oitava, foi... eu concluí, só que eu consigo perceber que na época eu não consegui entender isso, mas hoje eu consigo, terminei os meus estudos baseados no quantitativo que tem se cumprir uma meta enquanto escola, que tem que passar determinados alunos e tal, isso é super foda, é... hoje talvez hoje eu não tenho um nível de conhecimento que eu precisaria ter se o sistema não funciona dessa forma né, quantitativo pra lá, quantitativo pra cá. Consegui terminar, mas de uma forma assim muito, não sei nem se eu digo fragmentada ou muito... assim coisa que precisaria de mais qualidade, de métodos mais humanos, mesmo, pra... eu acho que na verdade nem isso, nem sei se aprende a ler e escrever, até hoje eu tenho dificuldade com isso, mas eu consigo entender que, por mais que eu estudasse, minha experiência é prática. Ela não é teórica, hoje eu me aproprio da teoria para colocar um conceito, valores dentro do meu trabalho, ou até mesmo pra entender um pouco do que eu estou fazendo e tal.

Eu consigo perceber que hoje o estudo é fundamental, seja até pra você quebra uma pedra, mas é necessário, a gente ter um conhecimento, se eu tenho formas de quebrar essa pedra eu vou pro caminho mais fácil, mais prazeroso talvez do que eu indo por outro caminho, enfim, assim.

Aí eu fui pro primeiro ano e percebi que realmente eu não estava afim de estudar, desisti e fui fazer a história daquele supletivo que também é só diploma mesmo que aprender... lógico que tem professor educador que faz a diferença na sua profissão, mas tem um que está é pra garantir aquele quantitativo que a escola gosta de cumprir e tal, mas enfim, assim, eu nunca, até pensei, hoje, hoje, em ir pra faculdade. Eu tenho um super preconceito com a faculdade também, é muito teórica, eu tenho medo disso, mas talvez seja desculpa também para que eu não me esforce bastante para... Assim, por mais que seja teórica e eu sei que é por estar se relacionando com pessoas que também estão lá e tal talvez esse convívio foi que me deixou assim com uma expectativa mais aérea sobre isso,

mas eu sei que é fundamental para o direcionamento, assim como o estudo, mas talvez a teoria e a falta de estudo durante todo esse meu processo de aprendizagem talvez seja a grande barreira para que eu busque a faculdade. Porque as vezes eu fico pensando "porra, hoje eu estou com família, trabalho autônomo, e viver de arte é uma parada completamente"... sem nem o que dizer, mas é super radical, é super foda, é super difícil e não sei se eu teria como fazer faculdade e bancar uma família, talvez eu não teria até equilíbrio emocional para lidar com esses dois universos ao mesmo tempo, mas enfim eu gosto de ser autodidata, faço alguns cursos, acho que a formação para alguém que é autodidata é o curso técnico, o que eu puder fazer em termos de cursos, seja técnico, seja vivência, seja mesmo só para experimentar eu acho que essa é a minha formação.

*Pergunta imanente - E tu tem uma companheira, filho?*

Resposta - Tenho, tenho uma mulher eu acho que está com 15 anos já. Na verdade foi um abuso sexual ao contrário, na época ela tinha 24 eu tinha 15, só que ela tem uma aparência super jovial e hoje ela está com 40, mas tem um aspecto sei lá de 20/ 25, alguma coisa do tipo, mas foi algo fundamental na minha vida essa aproximação com minha mulher, de ter uma relação, de estar experimentando viver em uma sociedade a partir de duas cabeças que pensam diferente, eu acho que isso é um grande desafio também e dessa experiência nasceu nossa filha, a Lorença, que foi a coisa mais bacana que rolou, se for para colocar em níveis está no primeiro lugar, coisa que também no dia-a-dia eu aprendo para caramba.

*Pergunta exmanente - E me diz uma coisa, como foi esse processo de iniciar com graffiti?*

Resposta - Eu comecei num projeto para jovens e lá era oferecido um curso de serigrafia, de pintura em tela, era *graffiti* não com aerosol, com tinta *spray*, mas com aerografia, desenho artístico, fotografia, não pensei duas vezes, fiz esse curso, passei, comecei esse curso foi logo no início que eu comecei a namorar com a mulher que até hoje está do meu lado e fiquei muito feliz quando consegui, era através de um teste de aptidão, um processo até meio cabuloso, mas enfim, é eu consegui passar no curso, tive dois educadores de artes que, porra, são referências pra mim até hoje, tive alguns educadores sociais também que foram fundamentais passar por minha vida e passei dos meus 15 aos 24 anos nessa instituição, entrei como educando e saí como educador, foi bacana, e foi meta minha mesmo. Certo dia, eu vi o professor Clóvis, Cal Lima é o nome artístico dele, o nome dele



é Clóvis Andrade, eu vi ele assinando a frequência e simplesmente deu vontade dizer pra ele "um dia eu vou assinar isso daí".

E lógico que sem me pressionar, sem querer força também, deixei a coisa fluir naturalmente. Aí fui passando de educando para monitor, para auxiliar técnico, até virar educador. Só que o barato é que quando eu me torno educador eu vi como funciona o sistema, hoje na minha cabeça é politicagem, política é outra coisa. Então, hoje eu vejo como isso funciona dentro de uma instituição e me decepcionei pra caramba porque penso "porra, uma instituição que contribuiu para me tornar o que eu sou hoje enquanto artista, enquanto ser humano, funciona dessa forma e tem falhas".

Então, comecei a perceber como é que o sistema funciona e até hoje sou super anarquista por saber que é tão falho, em coisas tão simples, eu acho que, enfim, e assim eu me decepcionei pra caramba. E hoje não acredito mais nessa política que está instalada inclusive em Brasília, acho que Jesus pode voltar e se candidatar pra alguma coisa que não vou acreditar porque a máquina corrompe pra caramba isso é triste. Mas, enfim, isso foi bacana porque eu acho que me tornou um ser humano digno pra, se eles não fazem, eu vou fazer mesmo que seja um mínimo, dentro da minha realidade, para que eu torne isso diferente. Lógico que, em primeiro lugar para me satisfazer e, junto a isso, atingir um público maior, talvez daí essa pegada, e essa dedicação, escolha mesmo, eu quero que o grafite faça parte da minha vida como estilo de vida e como ofício. E foi daí que começou.

Eu saí, não só por essas dificuldades, mas também porque eu estava esgotado assim é muito chato quando tem um sistema que só as pontas realmente fazer acontecer, o meio e o topo da pirâmide não estão nem aí pro que está acontecendo. É aquela velha história, a proposta é muito bonita e romântica quando escrita ou então quando ela é discursada, mas na prática é muito foda, mas dentro das minhas possibilidades e com as limitações de se trabalhar dentro de uma instituição eu acho que eu consegui fazer diferente de tudo que eu era, que eu não concordava e tal, e hoje eu consigo perceber também que infelizmente do jeito que está e do jeito que esses trâmites se dão não funciona, não funciona. E é tão doida essa relação com a máquina pública e essa decepção que eu tive que me fez desacreditar de vários seres humanos, como hoje na minha comunidade quando eu vejo jovem se embriagando com todo aquele universo do tráfico, em vez de ficar ali na raça tentando ser honesto até essa compreensão hoje está super radical, assim, é mais fácil dizer que ele faz isso porque ele quer mesmo, faz parte da índole dele tal, por mais que eu tenha uma compreensão que é tudo um é uma pedra que vai se lapidando até chegar naquele estágio

alí. Até essa relação hoje está super foda, talvez no meu silêncio eu consiga entender um pouco dessa relação porque isso acontece, mas na prática eu sou muito preconceituoso, sabe, eu não acredito, porque dentro dessa minha prática de educador... lógico que é bem mais fácil para o educador aquelas pessoas que tenham a índole boa, um comportamento sereno, do que uma pessoa problemática. Trabalhei com muito adolescente problemático e olha que eu tava ali praticamente adolescente, eu acho que até os 20 anos, até os 30, até hoje eu sou adolescente, enfim, e mais bacana é que dentro dessa fase era mais fácil eu compreender um pouco com o comportamento dessa galera, não batia de frente que não funciona, em nada. Então eu procurava, uma coisa que eu aprendi através do método Paulo Freire, a partir dos educadores que eu tive, e tal. Assim, eu não sou um pesquisador da proposta dele, mas eu acho que eu tive contato com o básico e foi suficiente e eu sempre gostei de colocar o provocador na situação como sendo provocado e a partir disso eu acho que funcionou bastante.

Mas enfim, eu acho que foi uma experiência bacana, eu gosto de ver hoje pessoas que passaram por mim como educandos e que hoje estão no caminho bacana, é a parte mais gratificante, é lógico que o salário também ajuda a pagar as contas, mas a relação de estar no meio de tudo isso é mais irada, é mais massa.

*Pergunta exmanente - E chegar à rua? Como foi? Foi nesse período? Me conta*

Resposta - Assim foi no período do projeto, não na verdade eu já era educador, o nome da instituição era Crescer com Arte, e na época era fundação da criança do adolescente que hoje é a coordenadoria dos direitos humanos, trabalhava nas políticas públicas para crianças e adolescentes e, na verdade, essa ida para rua foi mais inquietação de jovem e tal, essa relação com *graffiti* foi um estimulador para que eu fosse pra rua porque o que seria do *graffiti* sem a rua, se não estiver na rua ele é outra coisa, é a técnica. Mas enfim, eu e alguns amigos do curso sentimos a necessidade de praticar na rua pra saber como, mas acho que a forma como a gente começou não era das melhores, a gente optou por fazer essas intervenções à noite e logo início, pelo menos aqui em Fortaleza, o *graffiti* ainda estava aparecendo "o que é *graffiti*?" e tal, foi em 2005/ 2006, já tinham pessoas que faziam *graffiti*, só que era uma raridade e que alguns estão até hoje, bacana isso. Beleza, a gente optou por fazer à noite não só pelo fato de estar fazendo algo ilegal, mas também para se divertir, a gente acabava também bebendo alguma coisa do tipo assim e o coordenador do projeto me chamou atenção, porque eu, como educador, estava insitando,

mas eu estava só colaborando com uma coisa que surgiu do coletivo. Foi até o Agnello Queiroz, que foi uma figura super fundamental nessa minha relação com a educação e a arte. E ele me chamou atenção e da forma mais simples me fez perceber a situação, ele só me fez entender que talvez não seria tão estratégico como tem outras formas de ser, só que antes dessa chamada de atenção e tal valeu a pena a experiência, por mais que tenha sido arriscada, mas valeu a pena.

Até hoje não tive nenhum problema com polícia com relação a arte urbana, desde o início procurei... a gente foi abordado muitas vezes e, em determinadas situações, fiquei super assustado. Teve uma vez que um policial abordou a gente e ele estava com olho super vermelho, não sei se era sono, ou se era chapado, não sei se ele estava bêbado, mas aquilo me impactou e me assustou pra caramba só que o mais interessante de tudo isso é que tinha um policial que ele estava direto falando assim "meu irmão deixa os caras, os caras estão fazendo arte, os caras não estão pixando não" e isso ficou martelando assim na minha cabeça que, por mais que a gente seja bombardeado e até mesmo engessado para ter uma impressão sobre os fatos isso me mostrava o contrário, as vezes quando eu estou sendo muito radical nos meus preconceitos, eu não posso julgar assim de prima sem ter nenhum contato, por mais que isso seja uma prática natural, hoje eu consigo lidar com isso de outra forma. Mas enfim, voltando, o cara chamou atenção, beleza, "tu não pode mais fazer isso, estar levando adolescentes, tu está levando o nome da instituição e tal", beleza, eu consegui entender e daí surgiu a ideia de um coletivo.

Vamos fazer um coletivo, eu não sei nem se foi ele que sugeriu, isso eu não me lembro, "cara monta um grupo, faz de dia, talvez esse contato que tu quer ter com a rua tu vai ter até melhor fazendo de dia, as pessoas só estão passando, não estão interagindo". Daí que surgiu a proposta do coletivo *Grafite Cidade*, ele surge entre 2006 e 2007, surge o coletivo *Grafite Cidade* que era eu e algumas figuras lá do projeto, alguns se tornaram também educadores eu até vou dizer os nomes: era o Eden Louro, que hoje está na banda *Oco do Mundo*; o Adriano Moraes, que está na faculdade que também está estudando cinema no Vila das Artes, seu eu não me engano; tem o Léo Mendes, que também está na faculdade hoje de Artes Plásticas; tem o Soraque Carlos, que hoje trabalha no ateliê do Grud, auxiliando ele tal. Eu também tive umas temporadas lá auxiliando ele, aprendi muita coisa interessante, mas preferi me afastar. Então, hoje é bacana ver essa galera e assim o *Coletivo Grafite Cidade* teve uma grande conquista que foi a exposição em 2008, no BNB. A gente lá batendo naquela tecla "arte está na rua e a gente tá aqui dentro", mas a ideia

proposta da exposição, eu penso até hoje assim, tinha sim uma proposta de intervir dentro do museu e também fazer algo na rua. A gente até pensou em fazer umas pegadas, a gente pensou em construir um muro fora, tirar um pedaço desse muro, colocar dentro da galeria e botar um umas pegadas indo e voltando, já na perspectiva de incitar a galera, o povo que está na rua que tem um super preconceito de entrar no museu não sei porque, enfim, eu até sei eu acho que é porque é muito engessado talvez e o público da galeria ir pra fora.

E, nesse mesmo período, estava acontecendo a exposição do *Grupo Acidum* que eu acho que surgiu um pouco depois do *Grafite Cidade*, mas, pelo fato de ser uma galera que estava na faculdade de ter um contato, tiveram mais abertura a gente era um coletivo meio radical, que não acreditava no museu. Por mais que a gente fosse pra dentro dele, mas foi nessa ideia de que não funciona tem que valorizar o que está lá fora à céu aberto, essa parada toda, mas hoje eu consigo ter uma relação super massa com o museu e é fundamental pra tudo que eu faço, assim como a rua. Eu tenho que transitar entre esses dois universos, se eu quiser ser artista, ser artista urbano, seja o que for, eu tenho que estar sempre na sequência da consequência desses dois universos.

Mas voltando, só que a gente não soube aproveitar esse momento da exposição do *Grafite Cidade*, numa instituição pública, cultural e tal. Eu fiquei muito assim na tecla "vamos concorrer a edital para que a gente continue fazendo isso" porque a exposição foi massa, porque a gente conseguiu ir pra dentro do museu. Bora nessa! A nossa ideia do que a gente acreditava que era a arte e onde ela existe e onde as pessoas têm que buscar, seja na rua, seja no museu, nos dois cantos ela existe, isso é fato, talvez na rua seja mais *underground*. Mas ficou muito no plano da gente, a nossa sala de reunião era na rua, vamos nos encontrar e tal na praça pra conversar sobre a proposta do edital essa parada toda, só que ficou muito no mundo das ideias, a gente não era maduro suficiente pra saber dialogar, chegar no senso comum, a gente ficou muito discutindo discutindo discutindo isso acabou chegou uma hora que eu cansei "galera eu vou sair fora, se vocês quiserem continuar aí massa, acho legal, não gostaria que acabasse porque eu estou saindo", mas acabou que aquela história se você está na frente acaba se sobrecarregando com as paradas e você é visto como figura estranha porque está cobrando, está incitando, está provocando. Muitas pessoas não conseguem ter uma relação com isso de uma forma legal, mas enfim acabou acabando, mas acho que a gente conseguiu uma parada bacana, mas eu acho que era necessário como todo grupo, todo coletivo, uma hora que ele tem que se dissolver pra cada um fazer o que acredita e hoje eu acredito que cada um está fazendo o que acredita

isso é o mais massa e eu acho que é isso, essa foi a ida pra rua, foi a partir dessa necessidade, acho que é essa a palavra.

*Pergunta exmanente - E aí surgiu o projeto Filtro de Papel*

Resposta - Pois é, após isso eu até tentei fazer um grupo com algumas pessoas que eram do Grafite Cidade, com o Carlos e o Leo, o projeto *Parallelus*, tinha uma relação com o nome, eu procurei em um nome original do latim, "parallelu" com dois "ls" e "u" e consegui fazer uma relação com as ruas. A ideia de três pessoas que têm universos paralelos, mas em algum momento se cruzam e vira algo. A gente até conseguiu fazer um trabalho sobre o *crack*, foi logo quando o lance do *crack* surgiu e virou aquela epidemia toda, aquela parada, e a gente conseguiu fazer algumas intervenções na perspectiva de fazer uma relação do usuário com o espaço, como é a relação entre esses dois pontos, a figura humana e o espaço físico, qual a relação disso nesse universo, no ato de estar consumindo *crack* e tal. Na verdade, a gente queria mostrar que o espaço reflete o usuário e o usuário reflete o espaço e fizemos algumas intervenções, algumas foram bastante satisfatórias porque ali no bairro que eu moro é por trás da estação ferroviária e tinha um galpão, eu me lembro da minha infância sinto muita saudade, e lá começou a se degradar, o espaço, o poder público, como sempre, vira às costas pra essas coisas e eu sempre passava pelos galpões e via a porta aberta, olhava lá pra dentro e via alguns usuários entrando e tal "meu irmão, eu tenho que fazer um trabalho aqui" e, por pura coincidência, quando eu entro e faço esta intervenção, as portas são fechadas.

Era uma menina com uma máscara de gás porque tinha essa perspectiva também da preocupação de proteger as novas gerações, não só das drogas, mas de várias outras questões, talvez esse fosse o pilar fundamental da proposta, além de fazer as relações e o massa disso é que em um dos *workshops*, apresentando esse trabalho, foi levantada uma questão por um artista, pelo Léo PDS, que hoje trabalha com *graffiti*, falando "ah cara, isso é foda porque o espaço tava lá, o usuário teve que sair e ninguém dava conta, ninguém estava se preocupando, foi só ir lá e fazer a intervenção, problematizar, aí fecharam". Então, talvez precise mais disso, problematizar as coisas erradas que estão acontecendo, talvez assim as pessoas enxerguem de outra forma, pena que lá enxergaram da forma que precisava tampar e deixar se acabando do mesmo jeito. A ideia era que revitalizasse, tem sim uma proposta, sei lá se é do estado, do Banco do Brasil, de ver alguma coisa, não sei se

isso vai acontecer, mas enfim. Acabamos fazendo outros trabalhos, mas acabou não dando certo...

Mas, respondendo a pergunta, certo dia já estava em casa, com a minha esposa, na pia, passando por uma crise financeira super foda, extrema, e a gente buscando o que que a gente vai fazer pra sair dessa tal, só que eu queria voltar pras ruas enquanto artista, queria dar continuidade, eu não queria me afastar do que eu acredito e tava lá a embalagem filtro de papel de fazer café e aí ela olhou assim e falou "bota Filtro de Papel, faz um projeto Filtro de Papel e tal". Eu "vixe, é mesmo", porque a gente queria um nome, um título, seja lá o que fosse que fosse, simbólico, que não tinha e daí ficou Filtro de Papel e a gente conseguiu fazer uma relação do nome com as linguagens que eu trabalhava e que ela também de certa forma. Leandro Alves é mais comum, talvez não tivesse tanto impacto quanto uma coisa simbólica, quanto Filtro de Papel.

Daí ficou Filtro de Papel é eu consegui fazer uma relação do nome com as linguagens que eu trabalhava. Inclusive eu peguei o próprio símbolo, não, eu, na verdade, dei *control c control control v* na fonte que vinha até da embalagem da Santa Clara e só mudei o "o", eu coloquei como se fosse aquele graficozinho de *download* que vai passar assim e fiz uma relação com isso porque isso "o" representava essas camadas seja de papel, seja antes das tintas dos muros, seja do que for, e "filtro" por essa relação com a fotografia que é algo fundamental dentro do projeto. Só que no início foi só eu e hoje a proposta do Filtro de Papel é na verdade eu acho que hoje é uma família que faz o projeto acontecer. Minha filha até hoje fica perguntando "por que quando a gente sai eu não faço nada?", só que fica difícil de entender que ela era pequena, tinha a questão da tinta, que é agressiva, mas a minha esposa ela me auxilia nas produções, ela é mais forte nessa pegada do registro, né, de fotografar e daí surgiu o Filtro de Papel e os projetos foram surgindo a partir das necessidades, a partir das vivências, das relações que eu tenho com espaço público.

Aí o Filtro de Papel ficou conhecido, a não sei se você chegou a ver a imagem de uma menina fotografando, aquela foi a imagem que tornou projeto Filtro de Papel conhecido, ele está aí até hoje, só que tem uma questão super chata em tudo isso - aí eu volto pra aquela realidade que eu tive consciência lá no projeto social quando era adolescente, só que em outros setores, de outra forma, com outras pessoas envolvidas - e eu sou muito decepcionado e fico muito triste de como sistema e o circuito artístico funciona, sabe, hoje eu me afasto. Tem eventos e tal que as vezes a pessoa diz assim "é

importante tu ir e tal, marcar presença", realmente é importante se eu quero tornar algo público, se eu quero tornar o meu trabalho público, mas eu opto por não estar nesses espaços, por não estar próximo de determinadas pessoas porque eu já me decepcionei com instituição, com alguns artistas e de como isso tudo funciona. Então, eu prefiro fazer de forma independente, como eu acredito, e até hoje é uma peleja para me engajar dentro de edital porque eu não procuro estar do lado de ninguém fazendo *lobby*, não preciso estar do lado de ninguém enchendo saco, babando, seja lá o que for, pra conseguir. É como uma frase do Maquiavel, lá no livro *O Príncipe* que é um livro até que eu estou lendo, super bacana, e tem um trecho, é logo no início da introdução, que ele está explicando como que se deu toda experiência dele dos principados, dentro do estado, até ele criar *O Príncipe*. No livro ele disse que a pobreza dele é reflexo da sua honestidade e talvez eu acho que hoje eu estou dentro um pouco desse universo e talvez fique nele até o final, porque é foda, eu não vou participar de determinadas coisas, eu não vou estar em determinados espaços, não vou estar com determinadas pessoas. Simplesmente razões que se a gente for pensar assim "como é que o ser humano consegue chegar a esse ponto". É muito foda.

Eu, dentro da minha independência, eu soffro, é difícil, não tem recursos para bancar as minhas intervenções urbanas, a maioria delas é com material que eu consigo aprovar um projeto comercial e, a partir desse projeto comercial, desdobro o material para continuar na rua e tal.

Soffro bastante preconceito pelo fato de pegar a técnica do *graffiti* colocar dentro do espaço privado, agregando outro valor, outro contexto, mas está claro pra mim que eu não estou fazendo *graffiti* estou fazendo a técnica do grafite dentro de uma sala, dentro de um quarto, através do comercial seja o que for, mas o *graffiti underground* é o *graffiti underground*, é outra relação. Hoje as reflexões estão muito raras, a galera está muito influenciada pelo que é jogado e as pessoas não procuram ver se realmente aquilo que está acontecendo, não vão lá atrás de descobri e tal, enfim, assim... eu fiz foi me perder

*Pergunta imanente - Você estava falando sobre a fotografia, sobre o projeto com a menina fotografando...*

Resposta - Pois é, voltando, o projeto ele surgiu, ele deu as caras a partir dessa intervenção que eu intitulei como *O ser fotográfico*, a ideia era tentar mostrar um pouco assim desse universo até aonde o fotógrafo se dispõe para fazer a fotografia, quais são os limites dele, só que isso foi virando outras coisas e tal, comecei a fazer uma relação com a minha

realidade que é onde entra o projeto do Salão de Abriu e eu fiquei muito feliz por ter sido contemplado que é o reflexo de uma iniciativa porque eu cansei das pessoas que vivem dizendo, cara, e assim, por mais que eu tenha consciência de como é que funciona, mas as pessoas elas podem reforçar pra te deixar mais abalado, mais fraco, elas vão fazer por pura vaidade e desacreditei, passei um bom tempo entocado, muito projeto engavetado, e justamente na hora que eu meti as caras "meu irmão que vá catar coquinho, que eu vou tentar, nem que eu morra tentando". Deu certo, esse projeto que eu levei para o Salão de Abril é um desdobramento dessa série *O ser fotográfico*, eu já tinha feito algumas intervenções na rua é, como eu disse, eu gosto de estar transitando entre a rua e o museu porque eu acho que são dois universos que precisam entender um pouco do que se é *graffiti* porque que ele existe qual é a função social dele, qual é a função de simplesmente se divertir também através dele, e eu coloquei o título *Projétil*, que é de bala e tal, que tem a música do Black Ailen.

Vou falar um pouco de como é que surgiu a ideia do projeto do Salão de Abril: é um trecho da música que ele diz, como sempre fala dessa violência da periferia e tal, só que de forma muito inteligente e super massa, e o trecho da música fala da violência e a música fala que como "você se assusta com barulho da bala, mas desde pequeno sou acostumado a adivinhar qual é a arma". Então isso é muito minha realidade, faz muito parte do meu dia-a-dia, cansei de dizer isso "é uma pistola, isso é um 38" e, nessa ideia do projeto *O ser fotográfico*, a primeira ação é a meninazinha, a segunda ação é um cara com a arma apontada para a cabeça. Eu tento trazer um pouco de leveza, a ideia foi um trazer um pouco de leveza para abordar essa questão da violência através da fotografia, o cara pipoca a cabeça dele, mas vai sair um bocado de coisa colorida.

Vamos falar, a parada já é forte, você por conta própria eu acho que se utilizar da poesia das cores, aí onde entra questão da educação através da arte. Esses processos de educação através da arte, eu acho que ela vem para assumir esse papel não só para falar de momentos históricos, para representar alguns acontecimentos, mas também para educar, eu acho que se hoje a escola tivesse a consciência de que arte é fundamental para educação, mas voltando...

Daí eu pensei em fazer, tentei brincar um pouco com animação, mas eu acho que não deu muito certo, aí vai a vaidade de artista, mas enfim, mas a ideia era ir matando um pouco do meu universo porque eu utilizo três elementos para representar a rua, a base é a criança, a mulher e os pássaros. Inclusive, até tenho um projeto que é *Mulheres e crianças*



*primeiro*, não *Pássaros, mulheres e crianças primeiro*, que é uma licença poética do "passarão primeiro as crianças e as mulheres", aí pássaro para remeter à ideia de passaram crianças e mulheres primeiro. E coloquei nesse projeto, matando um pouco desse universo, de como me sinto dentro dessa violência, não só do estado, mas do bairro também, de onde eu moro, e a ideia é um cara dando tiro saindo algo super colorido da cabeça dele, representando um pouco de algo que pega pesado e forte e os programas de televisão não sabem como apresentar isso, é super foda, é super radical, é outra violência também, mas enfim, a ideia é que desse colorido a bala saísse, que tivesse toda essa explosão, e atingisse a casa que tem um passarinho dentro de uma casa que esse passarinho vai ser o imaginário das pessoas, aí aonde eu acho que é a parte mais sensacional do *graffiti*, essa liberdade do público de se relacionar com a obra, eu não preciso de valores, de conceitos, de um texto bonito, romântico, pra dizer o que aquilo é, a pessoa sente.

Mas essa obra, na verdade, o lance que tem toda essa poesia, mas o final é super pesado, não tem como fugir da realidade, por mais que eu tente relaxar, acaba com o sangue escorrendo no final.

Eu fico muito feliz por esse projeto, acho que foi uma conquista que me chamou lá para buscar algo que eu me afastei e que hoje eu acredito, por mais que tenha suas falhas, mas se eu for inteligente, se eu souber o caminho que preciso para buscar as coisas, eu chego lá.

*Pergunta exmanente - Me descreve um pouquinho do teu trabalho a técnica que você usa*  
Resposta - pois é na verdade hoje, assim como os universos que exploro através da figura do pássaro, da mulher e da criança, tem duas técnicas que são bastante fortes da minha produção, que é o *stencil*, que é uma técnica de *graffiti*, e a fotografia. São duas linguagens que sempre vão existir e se eu puder desdobrar elas como um leque de possibilidades eu vou fazer isso, mas eu não sei, eu não quero trabalhar com a mesma identidade tipo de artista que faz determinado estilo e passa sua vida todinha fazendo aquilo. Eu sou muito experimental, daí as minhas limitações para entender um pouco disso, enfim, cada um escolhe o que toca nos seus sentimentos, e aí meu trabalho é muito experimental, então, o que eu puder agregar dentro da minha produção em termos de técnica isso só vai vir a somar com isso. É como eu disse, a minha produção é muito isso, ela é a minha relação que eu tenho um espaço público, seja com espaço público como o Centro da cidade, ou seja lá no bairro e tal.

Eu lembro quando era moleque, lá no meu bairro, ainda crescia feijão e abóbora, eu não sei nem como é que aquilo era fértil, aquela terra, porque as pessoas poluem de uma forma tão agressiva, mas enfim, e assim passei a minha infância todinha foi a pegar o lixo da galera em troca de um trocado no final da tarde comprar um pão assado pra comer com cajuína. Eita, era massa! E os galpões também lá na Refesa, as cargas chegavam, as cargas de arroz, feijão e eu recolhia ali.

Eu consigo perceber que toda essa vivência, toda essa relação que eu tive com meu espaço na comunidade e a minha situação social é o que reflete mesmo. Então, hoje, talvez se eu for considerar a técnica, a cidade é a técnica que utilizo para fazer a minha produção, porque sem o espaço público não existe o meu trabalho, não vai existir porque ele surge a partir do espaço público. Então, quando eu estou aqui no meu percurso de vir eu pego um pedaço de madeira - alí olha um passarinho escutando a conversa - então, que é mais forte a fotografia, o *graffiti*, e o *stencil*, mas a cidade ela colabora com estrutura, com textura, com materiais que as pessoas dão, como o lixo, que eu vejo isso de outra forma e tal, eu passo a reutilizar. Então, assim, resumindo, a experimentação visual mais a partir do que eu consigo pensar, construir, a partir dessa experimentação do universo a gente pode agregar os valores como, por exemplo, eu posso levantar questões ambientais, a partir da ideia de se reutilizar as coisas que estão na rua. Será que o que é jogado realmente é lixo, será que não dá pra ser utilizado com outra coisa? Então, eu transformo isso em arte, acaba sendo um suporte, a rua é o principal suporte da minha produção, mas técnica mesmo acho que é grafite com spray, também a minha técnica de pintura convencional de trabalhar com latex que eu trabalhei com meu pai, a minha vivência com marcenaria, também nessas experiências, *stencil*, fotografia e principalmente a metamorfose.

*Pergunta exmanente - E os temas têm a ver com a tua história de vida é a partir daí que tu tirar o que tu quer falar?*

Resposta - Surgem, é como eu disse, as vezes surge de uma música que toca ali no ponto que foi esquecido por uma dinâmica que eu vivia na cidade, mas que é um filme, uma leitura, ou mesmo uma situação que acaba resgatando determinados sentimentos e eu analiso esse sentimento e transformo em algo atual e esse algo ao atual reflete muito... Sabe, eu consigo perceber uma coisa, nessa tentativa de se relacionar com a arte como estilo de vida e como ofício, ao mesmo tempo, eu acabei aqui tomando uma outra direção.

Assim, eu fiquei muito na pegada do comercial por uma questão de sobrevivência, isso é fato, infelizmente hoje eu...

Eu me lembrei de uma coisa agora, eu lembrei de quando minha vó era viva, quando ela fazia um bolo ela tirava uns pedaços e falava “vou deixar pro vizinho”, isso que hoje é uma utopia, isso não é uma realidade, se a gente for fazer isso o cara mete o pau na gente. Então, essa ideia de troca ela se perdeu assim com muita coisa, essa relação da gente com a natureza está se perdendo, essa relação com a nossa própria intuição está se perdendo. A gente está dentro de uma dinâmica tão veloz que está afastando a gente das coisas simples, sabe, de fazer a coisa de viver, a coisa. Então, assim, é muito isso, isso faz falta.

Pronto, voltei, essa ideia do comercial acabou dentro de outra logística de troca "eu tenho que ter grana pra trocar por energia, por água, por alimentação e tal e me afastei um pouco do meu trabalho mais político mesmo, mas hoje eu estou resgatando isso assim ainda bem que o passarinho me cutucou hoje "cara, não se afasta disso não que isso é necessário". Mas também foi para eu aprender a lidar com isso: eu tenho o comercial e o meu *graffiti underground*, mas eu acredito que preciso mesmo ter contato com o que tá na rua e a volta disso foi que eu tive contato a Travessa da Imagem, com aqueles galpões, que também é uma coisa que está se perdendo como muita coisa na cidade. Daí, o estudo surgiu a partir daquilo ali, acho até que o próprio bairro, o trem passava por lá. Nesse contato com a Travessa da Imagem fiz uma parceria com o Marcos Montenegro pra fazer algumas intervenções lá no galpão dele, trocar por outra coisa, eu acredito muito na parceria, eu acho que é fundamental para o desenvolvimento humano, a partir do momento em que eu compartilho com o que eu aprendi, isso é bacana. E comecei a perceber como é que a área está esquecida, esquecida entre aspas porque tem um nível de sociedade aí que está se apropriando daquilo ali que é muito cabuloso, que envolve pessoas que são muito poderosas, milícia, prefeitura o diabo a quatro, e os galpões estão sendo destruídos para virar uma estrutura.

O grande problema da evolução é que as pessoas não tem cultura para valorizar o que já existe, o que faz parte da cidade, as pessoas estão destruindo isso para construir uma outra realidade e está sendo muito condicionado e está sendo muito influenciado de como o ser humano está lidando hoje, seja um espaço público, seja com o ser humano, seja com mesmo com o dinheiro, e eu sentia necessidade de fazer o trabalho alí para falar um pouco disso, problematiza um pouco isso. Então, eu matei um passarinho, porra eu tive que matar

um passarinho, mas eu matei, tem um pardal, até a escolha do passarinho ela é estratégica nessa construção de uma ideia, de uma intervenção, porque o pardal hoje eu consigo ver outros tipos de passarinho, outras espécies, lá no meu bairro. Mas na minha infância único passarinho que existia era o pardal, *brother*. Então, é algo que representa a rua pra mim. Então, eu tive que matar um pássaro, por mais que seja figurativa parada, mas é foda isso é triste. Então matei um passarinho para dizer daquela área de está sendo morta, as pessoas estão matando uma parte da nossa cidade, que ela só existe por causa daquela parte, isso está esquecido pelo poder público, seja pelas pessoas, seja por quem for, as pessoas estão vendo aquilo meramente como área quadrada para construir alguma coisa. Hoje a gente está na cultura do estacionamento, do prédio, isso não é bacana, as pessoas têm que aprender a desconstruir isso e criar algo mais interessante.

Se a gente pegar qualquer registro histórico da cidade, por mais que tenha sido influenciado bastante pela Europa, mas o espaço público e era agradável, era arborizado, por mais que tivesse essa diferença de classe social, porque também reflete uma sociedade muito foda também. Mas é independente disso, era o espaço que a gente gostava de estar. Mas eu acho que é isso aí, o meu trabalho ele reflete o meu universo, a minha realidade e talvez a realidade do outro também, mas mas a minha realidade e consequentemente a realidade do outro e a escolha do local também é muito isso, não é simplesmente porque a parede está detonada, por mais que meu trabalho tenha essa essa relação, porque eu busco espaços hoje onde não é comum. A prática do *Grafite Cidade* era bastante isso, por mais que a gente fizesse numa parede bonita, mas a gente queria entrar numa casa que estivesse abandonada, que lá deve ter um estilo de vida e a gente encontrou muitos usuários dentro dessas casas que às vezes as pessoas julgam, que às vezes as pessoas excluem da sociedade, deixam à margem mesmo, mas são pessoas que têm sentimentos, que tenho ideias e que talvez sejam mais inteligentes do que muitas pessoas que se dizem inteligentes e era muito massa se relacionar, por mais que fosse perigoso porque é fato, a galera está dentro desse universo que não tem troca, não tem oportunidade, então, eles vão ter que roubar mesmo, por mais que seja agressivo, chato pra quem é vítima, eu já fui roubado, isso não é bom, isso estimula um Leandro muito agressivo que eu quero que ele fique lá nas profundezas, eu não quero que ele venha.

Mas era massa, e daí que entra a fotografia "como é que as pessoas vão ver essa intervenção?" então, a fotografia surge com o papel de fazer uma extensão desses espaços né, então, como é que o cara ia refletir sobre o espaço, ele só se preocupou porque eu

porque foi fotografado, porque ninguém entra lá. Então, como eu disse, eu vou acabar voltando, hoje o meu trabalho não existe sem o espaço público e, por mais que ele seja degradado, a minha produção se alimenta muito da desconstrução, da mutação do espaço público, isso reflete na minha obra assim no momento que eu pego um pedaço de ferro oxidado no meio da rua, um pedaço de madeira e faço uma intervenção sobre isso, isso já é uma cutucada "olha, isso pode se transformar em outra coisa, pode virar outra coisa", mas eu tenho consciência de que isso é fruto de uma sociedade consumista, a gente tem culpa. Na verdade, já fui embriagado por toda essa parada e hoje eu estou com celular que é escolha, mas eu sofro por essa escolha, porque eu tenho que ter um *smartfone* por causa os aplicativos. A própria prefeitura fez um aplicativo agora que é pra gente saber o horário do ônibus, mas o aplicativo não é pro computador, é para o *smartfone*, talvez hoje todo mundo tenha um *smartfone*.

Eu cansei de fazer visita na minha prática de educador que eu ia na casa do Sicrano e a casa era um barraco de madeira, mas tinha uma tv de plasma, massa assistir tudo em HD e tal, mas será que a figura tem condição pra aquilo, será que não está sendo martirizada pra ter aquilo, poxa se eu tivesse condição eu queria ter tudo que eu considero que vai me dar conforto, mas eu tenho também que tomar cuidado. Hoje é foda não ter um *smartfone* porque, por exemplo, meu Instagram foi feito de um trabalho que eu fui fazer na casa de um cliente e o cliente de um amigo perguntou se eu tinha Instagram, perguntou se eu queria fazer, "mas como é que eu vou alimentar" "sei lá, pega um amigo teu e bota". Então, até o Instagram que eu tenho não foi eu quem fiz, foi um amigo de um cliente que fez, isso é bacana, eu consigo ver uma transformação. O amigo do cliente que não tem nada a ver se sensibilizar pra criar um Instagram e divulgar meu trabalho isso é massa também sabe, mas no dia que eu puder eu vou ter.

*Pergunta imanente - Mas o teu trabalho tem muita relação com a internet, porque você faz muito em espaços que estão invisibilizados...*

Resposta - Pois é, e foi uma luta para eu ter um computador porque a minha questão social é a mesma de antes e isso também é por uma escolha minha não, é porque eu não estou me entregando a qualquer coisa, porque eu não estou me envolvendo com qualquer coisa, é porque eu estou escolhendo, é como eu disse a frase lá do cara, ele foi super inteligente de ter essa compreensão, e hoje talvez até as pessoas que vivem em situação de rua, porque escolheram ter uma vida mais simples ou por questões que diz respeito a elas, só que

também tenho uma crítica à essa situação de rua, porque tem muita vagabundagem filtrada nisso e acaba confundindo essa galera e parou aqui até as pessoas a se predispor a ajudar porque a gente não sabe se dá pra confiar em quem está em situação de rua e quem é vagabundo, porque escolheu, por influência, por embriaguez, que está lá no meio, é muito forte a palavra vagabundo, mas hoje eu consigo, espero, não estar sendo muito preconceituoso, mas hoje quando a galera bota Bezerra da Silva e começa falar malandragem, malandragem, eu fico assim ser malandro por mais que ele fizesse ações ilícitas, ele respeitava o cidadão, o cara tinha consciência que estava na atividade lícita e sabe o que tinha que respeitar o cara tinha dignidade ainda.

*Pergunta exmanente - Eu tenho uma última pergunta para te fazer, se essa sua prática de fazer arte de rua, de estar na rua, ela interferiu na tua forma de olhar a cidade.*

Resposta - A minha prática enquanto artista urbano eu considero a rua como galeria e não tem melhor galeria que a rua, não precisa de edital, não precisa de recursos, o recurso sou eu e ela. Então, essa relação com espaço público ela me coloca numa relação que me faz perceber o que é uma sociedade e qual é o meu papel dentro dessa sociedade e eu me decepciono muito, por mais que eu fraqueje, fiquei balançado, as estruturas ficam bambas, mas aprendi a ter fé, a ter fé, não só na ideia do que se criou, mas que você pode fazer uma mudança macro e, por mais que esse macro não seja fundamental pra essa transformação que a gente tanto deseja, esse macro ele é necessário, ele vai mudar alí uma consciência, ele vai mudar uma forma de pensar, isso é fundamental.

E eu vejo a cidade como muito agressiva, através dessa minha prática dentro do meio urbano, eu consigo perceber que a cidade é agressiva, ela é hipócrita, ela é veloz e ela tortura em todos os aspectos, eu nem sei se eu posso dizer que somos bombardeados por uma poluição visual, porque eu vou com trabalhar isso, ele é visual, é talvez eu possa me contradizer se eu disser isso, mas mas eu quero ter o mesmo direito que a publicidade tem, mas eu quero o direito legítimo, digno, que eu não precise comprar, nem alugar um espaço público, eu me aproprio dele porque ele faz parte de mim e eu faço parte dele e isso me traz uma consciência, me gera uma consciência, que eu tenho que cuidar dele, que eu tenho que saber me relacionar com ele, por mais que ele tenha suas dificuldades dos aspectos ele é fundamental para que as pessoas se relacionem, talvez as pessoas precisem voltar para espaço público.

Teve uma vez eu vi um vídeo no Facebook, eu acho que você chegou a ver, que era com grupo de amigos que depois de grande teve a ideia de fazer um vídeo com aquelas brincadeiras de rua, de carimba e tal, isso é massa esse tipo de iniciativa. Então, a gente tem que resgatar coisas que a nossa juventude, que as nossas crianças não estão nem se distanciando, por elas já nasceram distantes, elas nem sabem o que é isso, nem sei se isso vai estar nos livros de história um dia, essa relação das crianças com espaço público, mas eu acho que essa ideia de estar na rua, de acreditar na rua como suporte, como meio de vivência social, é resgatar coisas que as pessoas se distanciaram mesmo e, a partir do momento que eu tenho uma perspectiva de resgatar isso, eu estou problematizando, eu estou propondo soluções por uma coisa talvez o estado, a prefeitura, o município, mas a visão é muito estreita sabe até o marketing está alí focado, na verdade foi uma das coisas que eu sofri de trabalhar com *graffiti* dentro da instituição, era meramente por *lobby*, está em alta, é uma linguagem que vai atingir o jovem... Beleza, massa isso, mas e aí? A arte ela se perde aí nessa estratégia, acaba sendo só uma ferramenta para que se tenha mais jovens dentro do espaço e se quiser que o educador se vire.

Só pra você entender toda essa minha radicalidade com essa realidade é porque eu trabalhei a gestão da Luiziane todinha poupando material da época do Juraci, porque sempre ficava dentro dessa perspectiva de licitação, de que vai chegar recurso, mas que vá à merda *brother*, tem que mostrar que está fazendo e eu me cansei. Esgotei minha criatividade pra quê? Beleza, mas e aí a responsabilidade do poder público de garantir o que está se apropriando? Você tem que fazer acontecer, mas vai por onde? Isso é chato *brother* mas, enfim, eu não me arrependo dos cantos que passei, das instituições que eu trabalhei e das pessoas com quem me relacionei, porque isso foi fundamental para o que sou hoje e graças ao espaço urbano continuo sendo lapidado.

*Entrevista com Gleison Luz*

*05/05/06*

*Unifor*

*Pergunta inicial/gatinho - Oi, Luz, queria começar perguntando o seu nome, porque procurei muito, mas não consegui achar.*

Resposta - Meu nome de batismo é Gleison Araújo de Almeida, mas sou popularmente conhecido como Luz. A minha relação com a rua ela já vem desde os meus 16 anos, mas não necessariamente nessa época eu iniciei na arte urbana. Quando eu tinha 16 anos, o meu primeiro trabalho foi numa farmácia e eu entregava medicamentos e eu demorei nessa farmácia três meses até acontecer um acidente comigo e, quando eu cheguei na farmácia, todo acidentado, ensanguentado, aí o pessoal lá do ambulatório cuidou de mim, estancou o sangue e essa coisa toda, mas depois, quando terminou, me veio a conta pra eu pagar. Aquilo me deixou muito chateado, eu fiquei, sabe, ali soou de que não era pra eu tar ali. Eu paguei a conta e saí da farmácia.

Nesse tempo, eu tinha o conflito de viver de arte e não viver de arte. Eu não tinha coragem de dar a cara mesmo e fazer minhas artes, aquilo que eu pensava, e também era uma forma de vida precária, também. E aí, pós isso, foi a gota serena, como diz aqui. Aí eu comecei a fazer trabalhos de letreiro. Então, a minha porta de acesso a esse universo, a esse mundo pictórico que eu tinha, que eu já tinha isso na escola. Na escola, eu não era um aluno bagunceiro, eu era um aluno completamente desligado, eu tinha o meu mundo paralelo, eu vivia desenhando e até hoje. E a minha porta de acesso para esse universo, que até então eu vivia em paralelo, foi pelos letreiros, onde eu permaneci por 10 anos.

Eu acho, não eu tenho certeza, que isso me ajudou muito a ser uma pessoa desinibida na rua, a não andar com medo, a não ter medo, a não ter nenhuma dificuldade. Tudo pra mim era fácil, pra muitos, hoje eu escuto a nova geração, “ah, mas é muito ruim pintar na rua e isso é aquilo outro”, na minha época não, na minha época eu fazia isso de forma muito fácil e aí eu entrei pelos letreiros, onde permaneci por 10 anos. E eu tinha um conflito porque, eu não sei, eu pintava, tinha uns rendimentos, mas aquilo não era suficiente pra mim, você chegava pra ver e “olha, eu quero essa pintura aqui, têm essas referências”, eu rapidamente eu projetava aquilo, mas aquilo não me dava satisfação, aquilo era muito automático. E aí, depois disso, em 2016, em 2003 pra 2004 eu criei coragem pra romper isso e aí foi o contato que eu tive com galerias de arte e grupos de



artistas como Vando Figueiredo, Cláudio César, nessa época eu conheci a Dodora, conheci uma galera de vanguarda que já estava há um tempo, que não tem nada a ver com arte de rua, e aí eu comecei a frequentar os mesmos lugares dessa galera, sabia que não tinha o mesmo nível artístico deles e eu sabia do meu posicionamento, mas eu gostava muito e aquilo me alimentava bastante. Estar com eles, conversando, eu gostava de ver o trabalho deles.

Então, eu comecei a fazer os meus trabalhos, um pouco até bons de estética, mas nada que eu pudesse defender. Aí isso durou até 2007, 2006/2007, que aí eu também parei porque eu sentia um vazio. Eu pintava, mas se alguém chegasse pra mim e perguntasse “você já viveu isso daqui? Isso faz parte de uma pesquisa?”, “Não”. Então, teve um tempo pequeno, aquilo daí foi bom pra experimentar, como foi bom experimentar o lance dos letrados que me deu uma noção de grandes ampliações e isso eu uso muito nos meus trabalhos urbanos. Então, tudo contribuiu para que eu criasse uma bagagem, um sentido para o que eu criasse uma bagagem e um sentido para o que eu queria.

E aí, em 2006/2007, eu parei com essa produção e decidi voltar para a sala de aula, aí nesse tempo e nos anos seguintes eu frequentei o curso de quadrinhos, pintura à óleo, pintura de paisagem, estudei aqui na Unifor, no curso de Belas Artes, onde me abriu, expandiu a minha cabeça e aí eu fui começando com essa fome de buscar. Nessa fome de você buscar, como também a necessidade de você se expressar, aí eu bati de frente com a arte de rua e foi um amor à primeira vista. Assim, através de filme eu já tinha noção da arte de rua, através de filme, de revista, de cinema, você entendia o contexto.

E aí, como diz no ditado popular, “a fome com a vontade de comer”, é mais ou menos assim, não é? (concordo). Na época, eu tava perdido, meio desacreditado de tela e desacreditado de coisas, sabe, mais próximas de mim e eu lembro que foi em 2008 que eu passei na Avenida do Canal e tinha uma galera assim se mobilizando para fazer o segundo mural do *graffiti* de Fortaleza, *graffiti* da vertente *hip hop*. E aí eu conheci uma galera, conheci uns caras que me ajudaram a abrir algumas portas pra mim. Eu me lembro que eu caí lá de paraquedas, completamente desorientado, mas com a mente aberta e os olhos arregalados para ver tudo aquilo. Tinha uma galera meio, tipo não chegue perto de mim, mas tinha uma galera que me abraçou e essa galera me ajudou muito e até hoje sou grato a essas pessoas por elas fazerem parte da minha história.

E aí eu iniciei em 2008, esse mural eu não pintei, mas fiquei com muita vontade de pintar. Quando eu saí eu já saí decidido a querer aquilo, “não, é isso que eu quero, é isso

que eu estou procurando e eu acho que isso vai me fazer bem”. E eu me lembro que essa escolha, pra minha família, não foi o que a minha família queria porque a minha família me via estudando, tinha aquele “poxa, o meu filho vai ser paisagista”, como dizia minha mãe, “vai pintar as paisagens de Fortaleza, vai apresentar pro mundo”, mal sabia ela que não era nada daquilo que eu queria.

E aí, nessa minha escolha eu falei pra ela “olha, eu decidi ser artis...”, na época eu nem usava esse termo, não se falava nesse termo “arte urbana”, se falava mais “*graffiti*” porque é uma forma generalizada de chamar tudo que tá na rua, tudo que é pintado lá na rua. E a minha mãe tomou um choque e disse que eu ia ser pixador, que a polícia ia me bater, mas eu tava muito seguro do que eu queria. Eu estava decido, embora os ventos não favorecessem a toda minha bagagem me levarem às ruas, parecia um péssimo negócio, parecia ser algo surreal, mas sei lá, o meu coração dizia “vai! simplesmente vai! fecha os olhos e vai!” e eu acreditei nisso e mergulhei. A vantagem de eu ter antes... sei lá muita gente me pergunta e eu sempre tenho a satisfação de passar a seguinte resposta: “quando que eu comecei, com quantos anos?” e eu acho que eu comecei tarde na arte de rua, eu comecei com 32 anos, com 32 anos eu iniciei nos trabalhos urbanos, não parei mais. De 2008 pra cá eu sou artista urbano e é assim que eu me apresento, porém eu tive uma grande vantagem na frente dos demais companheiros, eu tinha um foco porque eu sabia o que eu queria, eu tinha esse foco, (o telefone tocou, tirei o telefone do gancho, comentei que era melhor e ele falou “A última vez que a gente se encontrou foi na palestra da Glória, aí depois eu fui na casa da Glória, no encontro que ela faz”) E a minha vantagem na frente dos meus demais companheiros era, por eu ter começado tarde, eu tinha um foco, eu não tava alí para perder tempo. Tipo, se um cara de 18 anos ia seguir 2km de estrada artística eu tinha 100 metros porque eu tinha um foco, eu sabia o que eu queria, e o grande trunfo, por eu ter estudado arte, por eu ter buscado conhecimento através do desenho clássico e do quadrinho, eu sabia que num espaço curto de tempo eu tinha que desenvolver minha identidade artística, coisa que muito das pessoas, ao longo desses 18 anos eu observo, ainda não têm o seu estilo definido, ainda pintam as mesmas coisas de quando eu comecei, e não é 1, 2, 3, não, é a grande maioria. Por que? Porque fica muito tempo na internet ou com picuinha, fica muito tempo assistindo filme ou com picuinha na internet e deixa de viver o processo criativo, e deixa de pesquisar e não têm o compromisso real com a arte e, nessa minha busca pela minha identidade artística, a identidade do meu trabalho através de cursos ou estudando me fez entender isso e quando eu entrei nesse terreno da arte urbana

era só uma questão de tempo eu desenvolver o meu trabalho porque era uma coisa de que foi me ensinado, os meus mestres me ensinaram que eu tinha que ter o meu estilo, independente se eu gostasse de Van Gogh ou de Chagall, eu tinha que ter o meu estilo.

Então, a partir daí eu passei a pintar compulsivamente porque também não é tão fácil quanto um pincel, o pincel te ajuda, o *spray* tem um espaço entre você e a parede, se você vai mais longe, tem toda uma calibragem na mão. E aí eu só tinha que focar nisso daí e pintar e pintar, de forma exaustiva. Se tem um cabra, em Fortaleza que, acho que as paredes da minha casa, do meu quintal, lá no meu atelier, são grossas de camadas e camadas. Eu fazia e apagava, fazia e apagava. Eu trabalhava durante o dia, ganhava meu dinheiro e comprava uma parte em *spray* pra me dedicar ao meu grande projeto que era viver de arte de rua, ser um artista reconhecido. Era esse o meu objetivo.

Eu não acho que eu seja puramente um grafiteiro, não acho pela questão da minha escola, normalmente, e você já entrevistou gente que defende isso, "ah, eu sou isso". Tá, tudo bem, mas eu vim de uma outra direção até chegar à arte de rua. Normalmente se você encontra os artistas grafiteiros é uma galera que veio da pixação e evoluíram para o *graffiti*, parece que esse caminho te dá o título da nomenclatura de grafiteiro, parece que se você fizer esse caminho...

Eu lembro de quando a pixação chegou em Fortaleza, foi a época que minha mãe se separou do meu pai e meu pai nos deixou com 4 filhos, deixou minha mãe com 4 filhos pequenos e eu não tinha essa coisa de tá na rua, eu tinha que trabalhar. E aí eu comecei cedo mesmo a entender que eu tinha que ganhar. Acho que isso me bloqueou pra determinadas experiências ou determinadas coisas que muito jovem fala "ah, isso foi bom e tal", eu não tive esse contato, eu só me lembro de que eu tive que trabalhar. E é isso, é um pouco disso a minha chegada até a arte de rua. Ela iniciou em 94, eu estava com 16 anos, e dura até hoje essa, uma, uma experiência, acho que uma relação muito muito, não é amorosa, mas uma relação de cúmplice entre eu e a arte, essa coisa de se entregar, de acreditar, de mergulhar, essa coisa de não se perguntar muito e também deixar que a arte te leve, se ela entendeu (entrevista interrompida por um amigo). É isso, essa relação que eu tenho em mais de 20 anos com a arte, e 8 delas dedicado à arte de rua.

*Pergunta imanente - Me fala mais sobre como foi esse período da farmácia.*

Resposta - Era de bicicleta.

*Pergunta imanente - E você foi atropelado?*

Resposta - Não, quer dizer, tinha um caminhão, eu visualizei um caminhão até uma certa altura e eu achando que eu conseguia parar, aliás, eu consegui parar, eu usei até o pé para parar, mas no que eu usei o pé ele brecou, a bicicleta parou e eu subi, e aí eu caí feio mesmo, tenho cicatriz até hoje e foi uma coisa assim que eu entendi que era uma coisa perigosa e eu tinha 16 anos nessa época, mas foi mais a decepção mesmo dessa coisa de trabalhar, de estar num mesmo local, eu não sei, eu gosto dessa coisa da liberdade, o único padrão que eu tive foi esse, que durou 3 meses e, depois disso, eu não tive, eu nunca mais trabalhei de carteira assinada pra ninguém e eu mergulhei na arte.

*Pergunta exmanente - Mas como era a sua relação com a cidade naquela época? Como era essa sua relação com a rua e como muda a partir do momento que você começa a trabalhar com os letreiros?*

Resposta - Bom, vamos lá, o meu jardim de infância da rua foi os letreiros, porque eu pintava o comércio do tiozinho, fazia alí o mercantil do seu José e tal. Essa coisa de, as andanças que eu tinha, de ir para bairros diferentes, me ajudou muito na questão da minha segurança. Eu andava, conhecia todo mundo, falava com todo mundo, as pessoas me solicitavam, mas eu não tinha, até então, nenhum compromisso com nenhum papel e um artista urbano tem, ao meu ver, de germinador de ideias, é o cara que tá aqui, que se propõe a fazer uma arte e não só na coisa da arte, é uma coisa que ele vai tocando as pessoas. Hoje eu tenho essa consciência, que o artista urbano seja ele da *street art* ou do *graffiti hip hop*, todos eu acho que têm um denominador, um mesmo propósito, que é de difundir a arte, interagir com as pessoas, de educar, de denunciar, alguma coisa tem.

O jardim da infância foi esse, dos letreiros. Em 2008, quando eu tive esse contato e quando eu comecei a pintar e, pra mim, era apenas só pintar, com o passar dos anos eu entendi que eu tinha um instrumento poderoso em minhas mãos, de comunicação que era a arte urbana e aí eu parei e "pô, agora não é mais só pintar, não é mais só fazer o cangaceiro, agora não é mais fazer o bonequinho alí, agora é algo que eu possa educar as pessoas, que eu possa chamar atenção, denunciar". Então, isso foi começando a se construir e claro você procura suporte pra isso e aí esse suporte é um olhar bem grande assim, observando o cotidiano, estabelecendo contatos com determinados círculos sociais que até então você pensa "não, não tem nada comigo", mas hoje tem tudo a ver, sabe. Pintar na rua muitas vezes você acaba absorvendo muito a energia do local ou das pessoas,

porque o seu canal tá aberto alí, você está produzindo arte e acho que todos os seus *chakras* estão abertos alí e tá circulando energia de todo jeito, energia boa, energia negativa e você vai, vai pegando aquilo alí e vai filtrando e vai jogando na sua pintura e, quando você sai dalí, você deixa um sinal de que passou alí.

A relação que eu tenho com minha cidade e saindo também da minha cidade e indo para outras é muito essa, de observador do cotidiano. Sou um cara que tudo meu tá aberto, tudo eu tô observando, tudo eu tô vendo, tudo pra mim é referência, inspiração. Às vezes eu gosto de ficar sentado, não tem um lugar certo, eu gosto de ficar observando as pessoas só passando. As expressões das pessoas são muito engraçadas, você nota que dentro das pessoas está um turbilhão de coisas, sabe, eu me identifico muito com isso. Eu sou uma pessoa que muitas vezes eu falo só, às vezes eu falo só com o meu próprio interior e com tudo que está dentro de mim eu fico conversando, tentando harmonizar, tentando fazer com que continue essa jornada, continue.

Eu vejo a rua também como uma grande galeria, acho que a melhor galeria do mundo, que você se apropria dos espaços e você vai colocando a sua marca, o seu carimbo, as suas coisas.

Eu pinteí muito, muito muro sem autorização e também acho que esse é um dos caminhos que levam a pessoa pra frente e há quem diga que não, as pessoas não permitem. Quando eu me prontificava a pedir autorização, ninguém dava autorização mesmo eu não querendo nada das pessoas, nunca esperei nada de ninguém pelo fato de eu tá pintando, mas eu chegava na marra, começava a pintar, começava a pintar e o dono chegava e eu "meu senhor, o que é que o senhor está achando ruim? Seu espaço está aqui feio e eu estou pintando esse espaço". Aí você sente que brota das entranhas da pessoa um orgulho, uma certa arrogância "ah, mas eu não queria isso daí", mas não tem o que querer é arte. Tipo, pior do que tá não vai ficar, isso me chamava muita atenção porque isso é como um espinho, "não, mas eu não quero nada seu", mas você observa e teu olho ele vê que é uma mistura de insegurança de você achar que a pessoa vai roubar porque você está se aproximando, é uma questão de pura ignorância porque a pessoa não entende o que é arte, foi ensinado pra ela a vida toda que arte é artesanato, é aquele bonequinho dançando, e essas novas artes que estão chegando e precisam ocupar esses espaços as pessoas elas repudiam porque o pixador pixa com *spray* e o artista urbano, o grafiteiro, ele utiliza o *spray*, mas você tem a polícia que usa o revolve e o bandido que usa o revólver também. Então, tipo assim, você ver assim um monstro na sua frente, um bicho feio, sem forma, e

você vai de todo jeito para contornar a situação e terminar o seu trabalho, deixar lá o seu trabalho para que ele possa tocar outras pessoas. Então, acaba sendo uma coisa que te conecta.

Só que o bagulho é muito mais louco do que isso, você sabe, é uma coisa que, quando você está no olho do furacão, naquele absurdo, zuada de carro, você tá pintando alí e o cara fica buzinando, pá, pá, pá, pá, e você "por que esse cara tá buzinando? será que ele não entende que a buzina é muito alta?" Só para dizer: (mostra o polegar). "Tá, meu amigo, mas a buzina é muito alta. Eu já sei e tal". Você entende? (concordo com a cabeça) Aí chega um cara que quer ferrar você, aí chega um cara que é pixador, os pixadores que nunca compram suas latas de *spray*, eles sempre querem pegar um otário, eles sempre querem se aproveitar da situação, eles sempre querem fazer o carimbo deles, mas eles não querem gastar com nada. E aí é uma coisa que eu fico muito bravo, muito bravo mesmo, porque "se manda, vai fazer tua cena, vai comprar teu material, não depende de ninguém". Eu não sei, mas parece que todos são de bairros da cidade bem distintos, mas todos pensam dessa forma, todos, ninguém chega e "ei, o material é caro, eu sei, quando eu vou pixar eu compro minhas tintas", não existe isso. "Ei, chapa, me dá uma tinta", "mas eu não posso", "não, só um restinho, só um pouquinho", "mas eu não posso, cara. eu comprei". Aí sai ameaçando você, falando que vai apagar o *graffiti* porque você não deu tinta, e sem contar que você absorve tudo isso. Ao mesmo tempo em que a rua é uma galeria, você é uma esponja e você é uma esponja, uma antena, e você vai captando tudo isso e você vai armazenando, você vai armazenando.

Hoje eu consigo abstrair tudo isso, essa violência da rua, a desigualdade é uma parada que se eu fosse mais a fundo na poética do meu trabalho eu acho que eu conseguiria desenhar ou representar acho que entidades que vagam entre a gente, entidades que a gente cruza e trazem as mazelas da sociedade, coisas como, você vê muita desigualdade social. Já assistiu aquele filme Constantine? (digo que sim) Pois é...

Assim, eu estive conversando um cara agora que eu chamei ele pra fazer uns trabalhos comigo e o cara era muito amedrontado "ah, a rua é perigosa" e eu "cara, eu gosto do seu trabalho, mas eu não posso desempenhar o papel de psicólogo pra você, eu não vou chegar e te convencer de que abstrai, não tem como, eu abro as portas para você vir e experimentar os trabalhos urbanos". Eu atribuo essa segurança que eu tenho de andar na rua de sempre tá chamando as pessoas também a acreditar que a rua, quanto mais gente, mas segura ela é.

Teve um tempo também que, até mesmo por uma questão de aprofundar no meu trabalho, eu não sei se eu tô sendo claro, tá ajudando? (Tá ótimo, respondo)

Quando eu iniciei os meus trabalhos urbanos, quando eu decidi fazer da rua o meu palco, eu era assim (mostra uma foto antiga, com cabelo curto). Então, tipo assim, daí eu pensei, “não, eu acho que pra tá rua, pra você surfar, fazer o *droop* legal, eu acho que você tem que...”, assim, isso é uma coisa minha, pessoal, nem sei se alguém pensou assim, “eu tenho que botar minha máscara também, pra chegar no meio dos malucos e quebrar nas quebradas e pintar...”. E aí eu deixei o cabelo crescer, *dredei* e montei aquilo que eu acredito que me ajudou bastante, essa coisa de transitar mesmo na periferia. Não só me ajudou como também ganhei muito o respeito da galera da rua, respeito de todas as classes, assim, me ajudaram bastante. Hoje eu quero cortar meus *dreads*, eu quero cortar tudo, estou dormindo super mal.

Mas eu acho que é isso, a rua, aí tem uma coisa que sempre me tocou que foi a antropologia, uma coisa que se eu me dedicasse talvez eu conseguisse, não sei, um diploma. Mas a rua é isso: ao mesmo tempo que ela te dá ela quer tomar de você. E o artista urbano, pra mim, ele tem esse papel de germinar, como um pássaro que pega uma semente de um canto e descola pra outro. Eu acho que tem essa semelhança com o artista urbano ou o artista urbano tem essa semelhança de forma muito natural. Porque ele tá aqui e se propõe a pintar lugares deteriorados, ele se propõe a revitalizar, a intervir também, independente do propósito dele ele se desloca e vai para outro canto e vai à rua, de repente as pessoas passam e aquilo toca as pessoas, tem essa coisa.

*Pergunta imanente - Você estava falando sobre as imagens que você produz na cidade, que histórias são essas que você conta nas imagens.*

Resposta - Não necessariamente eu vejo pela rua. Quando eu começo a pintar, é o meu momento de transe, é o momento em que eu fico aberto e aí você observa coisas vagando, não necessariamente eu vejo isso de forma real, você sente, você vê as coisas passando, você vê a cara da violência, você vê a cara do descaso do poder público, você tá muito à flor da pele. Você vê a questão do calor que a nossa cidade tem, do calor, do sol maltratando, das pessoas, você está aqui pintando e as pessoas passam assim e a acústica dentro do seu ouvido “ah, não sei o que, vou pegar fulano de tal”. Outro dia eu estava pintando perto de guardas municipais e os caras só falavam de ferrar a prefeitura e aquela

conversa é tão ampliada, e eu nem quero escutar aquilo, mas você está aqui com o seu canal está aberto e aí você vê muita, muita, muita coisa, você vê essas entidades passando.

*Pergunta exmanente - E como isso aparece no seu trabalho?*

Resposta - Eu procuro, e aí é onde entrar essa questão da busca que eu tive de 2007 e essa pesquisa é uma coisa que nunca vai se acabar, e aí eu tento vivenciar tudo isso, eu tento filtrar tudo isso que tá em minha volta e tento reproduzir nas paredes através de desenhos, através de cores. Hoje mesmo a moça está me perguntando “porque essas linhas? o que significam?” e eu falo pra ela “olha, eu sou uma pessoa que eu vejo tudo de forma paralela, eu funciono de forma paralela. Eu tive uma vez em Salvador e lá as ruas não eram paralelas e aquilo pra mim era muito chato, é como raiz, e pra mim minha cabeça funciona de forma paralela e a minha forma de pintar ela é isso. Então, eu vou adicionando as coisas que eu vou vendo. Então, se eu estou com pessoas criativas, meu desenho tende a ser de forma diferente, e aí você na hora, na sua cabeça, que você tá pintando na rua e você tá absorvendo todo aquele monte de energia “bufo”, e aí o seu processador tá trabalhando a mil porque ele começa a filtrar e separar as coisas.

Meu trabalho, assim, eu conheço bastante as técnicas e a poética dos meus amigos e o meu trabalho, às vezes, ele acontece na hora, eu tenho alguns pedaços de papéis que eu levo pros muros, mas o processo criativo, às vezes, acaba acontecendo na hora. A cor que eu capto é na hora, então, ela é muito de acordo com a frequência do ambiente, com a sintonia do ambiente também. Já tive trabalho deu abandonar, deu sair e não aguentar tá naquele local, de o cara assaltar lá nos cantos e ficar comigo pra dizer que tava trabalhando comigo, já tive situações de a arma ser apontada pra mim. Então, você passa um filme assim na sua cabeça, você vê muita coisa, muita coisa você consegue... pouca coisa... aí entra a questão de você, no meio desse monte de coisa, alguma coisa passa e você absorve pouco, mas a grande maioria você tem que vomitar, tem que vomitar e tem que ser um pouco vacinado, tem que ser, você vê muita violência da rua.

*Pergunta exmanente - Teve um época que você fazia muito graffiti com a cor marrom, aí depois mudou...*

Resposta - Nesse período, eu não tinha a minha paleta de cor definida, eu não tinha segurança, eu não tinha estudado, eu não tinha mergulhado na cor e a minha zona de segurança eram os marrons, porque eu não tinha como errar, eu tava alí tranquilo, a coisa



tava fluindo, eu tava pintando na esperança de estudar, concluir e ter a minha própria paleta.

Foi um lance que eu saí do neutro e fui pra um negócio muito colorido. Então, não teve meio termo, eu não parei, eu acho que guardei, eu queria tanto que eu saltei, e eu tenho até vontade de fazer alguns marrons, ainda curto e tocou muita gente esse trabalho.

Tinha uma coisa que eu também tinha observado nessa época que o *graffiti hip hop* tem uma coisa bem interessante que ele disputa, a arte urbana ela disputa muito espaço com a poluição visual, já é uma poluição visual. O *graffiti* já tem essa coisa. Então, ele disputa aquele espaço com *outdoor*, com carro, com gente, com um monte de coisa, pra chamar a atenção das pessoas, porque essa é a nossa intenção: é através do nosso trabalho chamar a atenção das pessoas, dos nossos e de outras pessoas. Dos nossos quando eu falo é dos nossos amigos artistas, porque você tem um pouco de vaidade e aí você faz a sua arte e “pô, Fulano de Tal mora alí e vai passar por aqui e vai ver”. Então, é um pouco de vaidade misturada com um pouco de ameaça, porque tem toda aquela coisa do território como se nós fôssemos mamíferos, temos que ter o nosso espaço garantido, como animais, ter o nosso espaço garantido alí, o nosso território. Pelo menos é assim que no meio dos artistas urbanos a grande maioria pensa.

E aí, foi nessa época que todo mundo só pintava colorido, muito colorido, e aí eu apresentei uma outra opção que seria só dos tons marrons que aí ninguém fazia, só eu. Então, eu consegui diferenciar o meu trabalho dos demais e aí, quando você quebra essa coisa da repetição você se fortalece. Nessa época que todo mundo começou a perceber essa coisa que muitos vieram me procurar, muita gente de televisão, de jornal, de revista, tal, tal, tal, começaram a me procurar pra saber um pouco do meu trabalho e eu falei: “não, isso daqui é uma pesquisa que eu tenho, que eu tô dando sequência e que eu utilizo a rua como o meu palco pra poder colocar todas as minha ideias”.

E, paralelo a isso, a essa busca, essa intimidade que eu tinha com os marrons, eu também tava pintando, pintando, e quando eu ousei eu nem pensei duas vezes porque eu já tinha experimentado as ranhuras com os marrons e eu pensava “não, agora eu vou cruzar as linhas e que se dane essa essa coisa que se tá do lado o vermelho e o verde, eu quero mais é que, sabe...”. Eu não tive medo e mergulhei.

E aí muita gente pergunta “cara, você tem uma paleta massa, uma sintonia de cor” e eu “ai meu Deus do céu”. Na hora, a coisa brota na hora, você sente, você tá pintando e “isso daqui dá certo com esse verde, dá certo com o verde mais claro, com o vermelho...”

Eu não tenho uma cartilha pra dizer como eu tenho que pintar, é uma coisa que você sente. Daí entra essa coisa da vibração do local, de todo aquele entorno, da violência, de você observar e te deixar mais alegre, mais triste, de você ficar com medo e tal. Porque o artista urbano ele é um observador do cotidiano.

*Pergunta imanente - Luz, me explica essa diferença que você tava falando no começo entre artista urbano e grafiteiro.*

Resposta - Na verdade, não é nem artista urbano e grafiteiro porque tudo é arte urbana, mas tem o *graffiti hip hop* que nasceu em Nova Iorque e Filadélfia, foi um movimento de arte espontâneo, que nasceu nos guetos. Então, na década de 70 ele foi até, como todo movimento de arte, cubismo, dadaísmo, tem um tempo, né. Talvez seja o que dura até hoje, o que mais influenciou muitos artistas. Basicamente, o *graffiti hip hop* é, ele tem uma cultura, a cultura dos 4 elementos, que é o DJ, o MC, o *break* que é o cara que dança e o *graffiti*.

Só que, com o passar do tempo, o *graffiti*, que era o *background* de tudo isso, começou a se fortalecer e agora “não, a gente tem as nossas, o nosso próprio movimento, mas pertence ainda o *hip hop*”. E aí começou a fazer os seus trabalhos de rua, como eu te falei, durou até um certo tempo e esse movimento passou a atrair outros tipos de artistas criativos, de agências de publicidade, artistas de outros movimentos que já estavam caindo mesmo. E aí surgiu o “*pós-graffiti*” ou a “*street art*”, que é um movimento, o “*pós-graffiti*” ou o “*neo-graffiti*” que não necessariamente tem essa coisa de pintar só com *spray*, ele se utiliza de vários materiais e de várias poéticas pra poder sintetizar o seu pensamento.

Então, ao mesmo tempo que o grafiteiro só pinta estilos de tipografias ou estilos de personagens, então eles guardam muito essa coisa do *old school*, sabe, do *new school*, sabe, tem todo um estilo, você reconhece logo.

A *street art* não, a *street art* é além do que isso, é algo, tipo surrealismo e dadaísmo, sabe. É tipo... a *pop art* é da publicidade, é dos estúdios de publicidade, né. Andy Warhol era um publicitário, não é? (eu: sim, é próximo e faz uma crítica à publicidade também). Sim, uma crítica ao consumismo, essa coisa assim... são coisas muito próximas, que, dependendo da galera, da educação, do acesso que as pessoas têm, pode ser uma coisa que vai ficar alí encruada ou uma coisa que evolua. Os mesmos, eu tive acesso a outras capitais, em outros países, de vivenciar a arte de rua e você ver a diferença

gritante. Você conversar com um grafiteiro de outra região e o cara “não, pô e tal”. Aqui a coisa é muito encruada, as pessoas vivem numa desunião que só prejudica a cena urbana. Então, tem muito desentendimento, tem muita, temmm, tem muito desentendimento, tem muita, não é crítica, mas é muita discussão, desentendimento, tem muita mentira, tem umas coisas assim que você fica: “poxa, pinte só, apenas pinte”.

Freud disse uma vez que as pessoas viveriam melhor se não se importassem com a vida dos outros, mais ou menos assim que ele falou. Então, eu gostaria de falar de Freud, colocar Freud na arte urbana.

Mas é isso, assim, a diferença tá na poética, tá na proposta, tá na técnica. Não é algo, assim, concreto, não, é algo que você sente, é algo também que vem da escola. “Você vem de qual direção?”. “Eu vim de um estúdio de publicidade”, então, você tende a ser um cara mais ligado à *street art*, porque de repente você é um cara mais cheio de ideias, é um cara que viaja mais, é um cara que gosta de experimentar mais. Eu entendo que seja assim, essa é a minha compreensão para diferenciar um *street art* de um *graffiti hip hop*.

Tem ainda a terceira, a terceira e a quarta que é a aerografia, que você se utiliza de um compressor e todo mundo diz por aqui que é *graffiti*, e tem a pixação que todo mundo diz também que é *graffiti*. Então, você tem 4... e tem os muralistas também, 5, que tão na rua aí, que dividem o mesmo espaço, mas cada um tem o seu quadrado, tem o seus seguidores, cada um tem sua galera e tudo.

*Pergunta exmanente - Nas entrevistas tenho notado que tem um grupo que atua como grupo e um outro que atua de forma mais isolada, parece que o graffiti hip hop tem mais essa relação com o grupo e vi muitas pessoas da street art trabalhando sozinhas ou em dupla...*

Resposta - Eu, no meu entendimento, isso é uma coisa mais daqui. Graças a Deus eu posso viajar hoje, hoje eu tenho uma condição de me deslocar e, lá em São Paulo é menos, no Rio é menos, tem, tem uma galera, às vezes que “eu sou isso e pronto”. E ela é assim, deixa ela ser assim, se ela quer cantar funk, deixa ela cantar funk, o “funk e a swingueira é o melhor som do mundo”, então deixa ela cantar. Mas também tem pessoas flexíveis, de boa, “eu entendo o seu movimento e respeito”. Aqui a coisa é mais dura, não sei se é questão da nossa cabeça também, que é mais fechada. Aquela coisa mais, aquela verdade absoluta.

Eu tava assistindo um documentário no Netflix de como surgiu o *hip hop*, como surgiu, e eram as gangues que se enfrentavam lá nos Estados Unidos e o bicho pegava porque tinha morte, tinha essa coisa toda. E muitos desses delinquentes começaram a morrer e a ser condenados mesmo, presos e condenados. Então, muitos criminosos começaram a entender que era só questão de tempo eles também caírem. Era só questão de tempo e, “cara, em vez da gente tá brigando, se matando, vamos juntar todo mundo e vamos criar uma cultura em que você possa disputar comigo na pintura, dançando, mas que quando sair disso todo mundo é amigo”. Eles conseguiram, a cultura *hip hop*, taí. Só que aqui não tem isso não, continua na mesma coisa da treta das gangues.

Pelo o que eu entendo, essa questão de *hip hop* está muito mais ligada a questão de gangue “ah, eu sou da *crew*, tal e você pinta com a *crew* tal” e isso termina muito com treta, com confusão.

A questão dos artistas da *street art* trabalharem mais com parceria, é porque esse tipo de babaquice não tem quem tolere. Outro dia eu viajei pra casa de um cara, que ele era do *graffiti hip hop*, eu passei uns dias na casa dele, o cara passava o dia todo falando mal das pessoas e aquilo alí, pra mim, já tava agonizante, “ah, porque fulano de tal não presta, porque pinta mal e não sei o que”, e eu “cara, só pinta, você não precisa tá julgando as pessoas, se a pessoa não é do seu movimento, isso não é responsabilidade sua, a pessoa escolheu. Ela quer ser assim, então deixa ela ser assim”. “Não, mas o movimento é esse!”, “não, cara, na sua cabeça que o movimento é esse. O certo é você sentir prazer em pintar na rua e ir pintar na rua, pronto. O que você tá querendo é que a pessoa faça parte do seu grupo, o que você acredita que possa ser uma verdade e a verdade pra você pode não ser a verdade pra mim”. Tá entendendo? Assim, penso eu que isso seja mais coerente com o que eu vivo. Eu vejo muito isso, assim, essa coisa de as *crews* segregam as pessoas, não são todos que pensam assim, mas eu também costumo acreditar que a coisa fica mais grave quando você tem uma sociedade em que a educação é péssima, mas não é uma educação de aprender a ler e a escrever, educação mesmo de entendimento, de pensar no próximo, de respeitar as pessoas, de aprender a tolerar as diferenças. Quando você tem uma sociedade que está mais aberta pra isso, aí você vai ter grandes artistas, grandes pensadores, pessoas que pegam um muro e transformam em verdadeiras obras de arte. Mas quando você tem uma sociedade em que as pessoas criticam porque desprezam pela cor, ou pela opção sexual, ou por isso e aquilo outro, você vai ver isso nas paredes, você vai ver trabalhos péssimos.

Nós temos uma cena de arte urbana aqui em que nós temos muito mais *bomb* do que propriamente produções, não sei se você sabe diferenciar. Você vê muita *bomb, bomb, bomb, bomb, bomb... Bomb* é nada menos do que é o meio termo entre a pixação e o *graffiti*.

E aí você pergunta “por que Fulano de Tal só fica nisso?”, é a educação que ele busca. Ele não procura evoluir, se atualizar, fazer um curso, fazer um curso de ilustração para aperfeiçoar o trabalho dele, que se ele fizer, os outros não vão permitir, vai começar a bombardear “que nada, não sei o que”.

Eu acho, assim, eu fico triste com isso, que Fortaleza tem tudo para ser uma capital de grandes trabalhos e acaba que esses festivais que vão nascendo, vão acontecendo, acabam precisando trazer gente de fora porque os daqui não sabem fazer. “Ah, vamos fazer o festival, chamar o Fulano de Tal, gringo e tal porque a galera daqui não tem esse pensamento”. E aí muitos dos grupos desses que estão aí na internet, grupo A, grupo B, grupo C, eu nem faço parte porque é só besteira, é só coisa que você “nossa”, muitos artistas só falam... eu acabei excluindo, porque o que é que eu quero? Eu quero, meu compromisso é com a arte, meu compromisso é com a sociedade, é com as ruas, meu compromisso é de tá produzindo arte sem querer ganhar nada. E aí como é que eu consigo? Dizem que “ah, sozinho você vai mais rápido, acompanhado você vai mais longe”. Tá, mas no momento eu quero tá sozinho, no momento eu quero andar mais rápido, talvez lá na frente eu queira ir mais longe. É isso.

*Pergunta exmanente - Só para a gente finalizar, Luz, eu gostaria que você falasse dessa sua relação com a internet, tuas obras parecem ter uma grande visibilidade na internet...*

Resposta - Eu nem acho, sabia. Eu sou, eu não tenho saco para tá na internet, embora o meu trabalho, eu não sei se tem bastante, eu coloco mas fico muito preocupado com essa questão da exposição... Já chegaram pra mim, um cara uma vez chegou pra mim e disse “é, cara, todo mundo fala que você é playboy”, “mas por que as pessoas falam que eu sou playboy?” “Não, é que tu só tem trabalho grande, só tem não sei o que”. E eu falei, “olha, cara, se eu tenho trabalho grande é porque tudo que eu faço eu faço bem feito” e outra, Alessandra, eu trabalho só, às vezes eu tenho que solicitar um ajudante, mas é como eu te falei, eu tenho um foco e o meu foco é produzir arte, então eu não fico perdendo tempo com isso ou aquilo outro e muito menos promovendo desordem. Eu quero mais é que as coisas cresçam e fluam. E aí, quando ele me falou porque eu tinha bons trabalhos e aquilo

gerava um comentário entre os meus, “ah, o cara só pega trabalho fino e grande”. Aí eu comecei a tirar isso daí, eu comecei, porque eu me sentia tão, caraca, e eu confesso, eu postava mesmo sem apelação nenhuma, eram apenas fotos de projetos que eu assinei e que eu tinha a maior satisfação. Imagina, você assinar projetos para grandes empresas, para a Nike, e aí a galera fica dizendo... Depois eu notei que era um pouco de inveja também, e aí eu comecei a ter esse cuidado de tirar, eu dei um rapa nesses trabalhos e deixei pouquíssimos trabalhos.

Minha relação com a internet já não era essas coisas toda e acabou ficando mais estranha. Eu tenho um Instagram que postei uma foto nesses dias, mas eu chego a passar meses sem postar uma foto. Tá com uns três meses que eu não posto foto na minha página, meu site está desatualizado. Então, eu gosto de ver, mas não tiro um dia pra tá fuçando. Acho que eu fiquei tão desgostoso até pela bagunça, também, é algo até também você só vê falando sobre o Cunha, você só vê falando sobre o *impeachment*, você só vê falando sobre tragédia, as pessoas postam pornografia, tragédia, sabe, e aquilo daí vai me cansando, me cansa, me cansa... e não tem nada, não sei.

*Pergunta imanente - Mas as pessoas postam as tuas coisas...*

Resposta - Postam, eu gosto. Sabe de uma coisa que eu gosto e depois eu parei e pensei, “rapaz, e se eu apagasse tudo isso e de repente deixasse as pessoas se apoderarem da minha imagem, as pessoas baterem fotos e me marcar, sabe, eu já pensei em fazer isso, mais pela questão do desprendimento, sabe. Eu acho que se eu fizesse isso eu dobraria a minha produção de rua muito, eu acho que passaria a produzir mais porque eu não teria aquele compromisso e “ah, Fulano de Tal vai me curtir”. Não, acho que a coisa, às vezes dá essa doidera na cabeça de fazer isso e ver no que é que dá.

Tem uma coisa que eu acho que me segue, que eu acho que anda comigo que eu acho que é essa coisa, quando eu me prontifico, eu vou ler , eu vou pegar esse caderno e vou desenhar todinho e tal e chega uma ligação, “ei, prepara aqui tuas coisas e vem pra São Paulo, vem que a oportunidade é única”. Tem coisas que aparecem pra mim que parece que quando eu me preparo, aparece outra coisa. Aí eu “tá”, mas se eu quisesse ir pra São Paulo não seria fácil. Então, no presente momento em que eu não tô nem aí pra internet, as pessoas começam a postar, me marcam, e não sei o quê. Eu gosto disso, mas não gosto de ficar preso na internet e batendo boca, e esperando *like*. Não, eu acho que sou meio chato.

Minha mulher é que fala pra eu postar foto, atualizar. Mas eu sei, eu acho que eu teria que fazer bem melhor pra poder criar gosto pra isso.

*Entrevista com Emerson Tubarão*

23/04/06

*Cuca Mondubim*

*Pergunta inicial/gatilho - A ideia é que você fale pra mim um pouco sobre sua história de vida e sobre sua relação com o graffiti.*

Resposta - Pronto, eu, que eu me recordo de ter visto o *graffiti* a primeira vez, eu acho que, sei lá, por volta de 95/96, nos filmes americanos, né. Comecei da forma que eu acho que a maioria dos grafiteiros da minha geração começou. Vendo os filmes americanos, vendo os *graffitis*, as cores, os traços, achando interessante, mas até então, aquilo ainda era algo distante da minha realidade. Entre 97/99, eu me envolvi um pouco no universo da pixação, aqui em Fortaleza e, em 97/98, eu vi o primeiro *graffiti* aqui em Fortaleza, que era um *graffiti* do Flip e do Uel e aí foi quando eu comecei a perceber que essa realidade ela não era tão distante, e aí eu comecei a procurar conhecer, a me informar como era. Nessa época, eu já fazia no caderno alguma coisa na linguagem do *graffiti*, mas ainda não tinha ido pra rua.

Então, em 99 eu conheço o *hip hop*, o MH2O na época era o movimento organizado aqui no Ceará. Uma organização que dentro dela trabalhávamos todos os elementos do *hip hop*, inclusive o *graffiti*, e concentrava os poucos grafiteiros que tinham na época, eles se concentravam lá. E, a partir daí, eu fui me aperfeiçoando no histórico, quais eram as técnicas, e dei início em 99, fazendo os primeiros trabalhos ainda nessa época. Era uma época que era muito difícil, tanto a questão da própria aceitação da sociedade que desconhecia e tinha um preconceito muito grande, a questão do material também era uma coisa muito escassa, até a informação não chegava muito aqui, né. Infelizmente o nordeste é muito atraso nessa questão.

A partir daí eu comecei a desenvolver, fui pra rua e tal e, entre 99, eu acho que até 2003, por aí. Foram passos lentos, por todas essas questões, mas eu também acho que uma coisa positiva que as dificuldades trouxeram foi uma originalidade nossa, porque, como a gente não tinha tanta informação, nem muito acesso, então a gente criou muita coisa, a gente desenvolveu muita coisa num estilo muito nosso, né. Até nesse período, o *graffiti* vinha muito de eventos de *hip hop*, né, e poucas ações mesmo direcionadas na rua.

Aí, em 2005 eu conheço o outro grafiteiro que é o Mils, que ele tava começando na época e a gente, eu fui morar vizinho a ele e a gente começou a pintar juntos e montamos



uma *crew*, que é um grupo de grafiteiros, e montamos a VTS Crew e, a partir da montagem da VTS, a gente se focou e buscou colocar o *graffiti* na rua, da forma que realmente ele é e também criar uma cena, que até então não existia uma cena, a ideia era entrar em contato com pessoas que estivessem afim de começar ou com pessoas que já tivessem começado e tivessem parado, então a gente começou a fazer esse trabalho e aí a gente começa a pintar mesmo e aí no estilo bem tradicional do *graffiti*, a gente pintava muito à noite, a gente fazia da forma que conseguia e aí pegamos muitas barreiras da sociedade como o preconceito, da segurança pública que não entendia. Então, foi uma série de outras questões, mas aí a gente iniciou. Tinham várias pessoas na época que estavam querendo começar, então entraram em contato com a gente e a gente dava uns toques e tal, levava pra pintar, dava um incentivo para que eles criassem as *crews* deles, os grupos deles, para ter muitos grupos. A ideia nunca foi trazer todo mundo pra nós e sim se criar vários. E as metas que a gente tinha era fazer uma cena, colocar o *graffiti* no cenário nacional, fazer um evento de *graffiti* que, até então aqui não existia um evento específico, só existia evento de *hip hop* e também ter uma cena feminina que também não tinha, era muito escassa, e a gente batalhou isso. Os cinco primeiros anos da nossa *crew*, até 2010, a gente focou muito nessa questão.

A gente conseguiu, em 2007, fazer o primeiro evento de *graffiti* aqui, organizado pela a gente lá no antigo muro do Beco da Poeira, no Centro, e foi o primeiro evento de *graffiti* que aconteceu e foi quando muitos da galera que tava pintando, na época, que não se conheciam, conheciam a gente, mas não se conheciam entre eles, começaram a se conhecer e formaram, inclusive, outros grupos, começaram a marcar outros rolês e tal, né. E aí, com os eventos e com o passar do tempo, a gente conseguiu um reconhecimento a nível nacional também. A gente fez o evento durante 5 anos e, na terceira edição dele ele entrou pro calendário dos eventos nacionais que tinha na época. Então, a gente sentiu meio que o dever, a meta foi cumprida, então o *graffiti* começa a ir pra rua mesmo e adentrar outros espaços e a gente sempre levou o debate, junto com a pintura, para desmistificar essa marginalização que tem em cima do *graffiti*, não só do *graffiti*, mas das artes de rua.

A gente tem esse conceito do *graffiti* original, que vem de Nova Iorque, que tem a inserção da cultura *hip hop*, que trabalha esses fundamentos, que faz um trabalho social também, de tá fazendo um trabalho, principalmente dentro da periferia, em diversos âmbitos e não só na parte artística, mas também de palestra e seminários. Então, a gente teve esse foco de 2010 pra cá a gente pensou “ah, o que a gente se propôs já estar aí, já tem

uma galera e as pessoas também tem que dar continuidade” e a gente se focou mais no nosso grupo, na nossa *crew*, e passou a se organizar mais nesse sentido para fazer painéis cada vez mais organizados e maiores, a gente trabalha muito numa linha de produção que é um estilo de *graffiti* onde se coloca vários estilos, tá letra, tá personagem, tá cenário, tá vários universos.

A nossa *crew* hoje é formada por 4 pessoas: eu, Mils, a Ane e a Vivi. Somos uma *crew* mista, de dois homens e duas mulheres. A gente tem dois amigos que representam a gente em outros estados, um na Bahia que é o Baga e um no Maranhão que é o Edi, mas a VTS sangue puro, como a gente chama, é esses 4 e é uma *crew* composta por grafiteiros e grafiteiras negros e negras. Então, a gente também traz esse recorte pro nossos trabalhos, pra nossa linha, são 4 pessoas que trabalham as letras. As letras são a raiz do *graffiti*, o *graffiti* é uma escrita, então, é a partir das letras que ele se constrói, mas fora as letras a gente trabalha com várias outras coisas como os personagens, o próprio realismo, o abstrato.

Tirando a *crew* e vindo mais para a minha trajetória, o *graffiti* me proporcionou ele assim várias coisas que antes dele eu não tinha nem perspectiva. O *graffiti* pra mim é um estilo de vida, eu não me vejo sem o *graffiti*, é o meu estilo de vida, tudo que eu faço envolve o *graffiti* desde o meu trabalho, vida pessoal, viagem, qualquer coisa o *graffiti* está relacionado e hoje eu tenho um reconhecimento na América Latina, já passei por doze Estados do nosso país, indo pra eventos, indo fazer trabalho, né. Também estive no Chile, em cidades como Santiago e Valparaíso. Sempre faço muito intercâmbio com grafiteiros, sempre vem muita gente pra cá, que sempre vem pintar com a gente e fica fazendo essa troca, troca de experiência. E hoje eu estou dentro desse cenário e trabalho o *graffiti*, tanto da parte comercial, quanto da parte social e é um estilo de vida, como eu estou te falando. Tudo acaba envolvendo, se eu vou, inclusive em viagens pessoais, para algum local eu sempre levo tinta e sempre pinto. Parece que ser você for pra um local e não pintar parece que ficou faltando um pedaço, é um pouco disso.

A gente vem desenvolvendo, há alguns anos, esse trabalho mais de estúdio também, a gente chama de estúdio, é um negócio mais atelier, eu não gosto desse termo “atelier”, por isso que a gente chama estúdio, mas é a pintura em tela, trabalhando mais esses outros suportes fora o muro, na perspectiva de exposições e também de vender alguns trabalhos. Então, a gente também tá entrando nessa linha, que é uma linha que a gente tá entrando, mas é bem no sapatinho, como a gente diz, porque é um outro universo,

outra realidade, e historicamente é um universo muito elitista, muito acadêmico, voltado para o universo das artes como um todo e arte de rua sempre ficava às margens desse universo e a gente tá chegando, tá entrando, tá participando, mas sem perder a essência, sem perder a postura do *graffiti*, sem perder a ideologia. A gente quer estar nos espaços, mas com a nossa ideologia. É um pouco disso. Nas perguntas a gente melhora.

*Pergunta imanente - Está ótimo. É uma conversa mesmo. Mas deixa eu te perguntar uma coisa, voltando pro começo, você começa começa no bairro? Saia pra cidade inteira?*

Resposta - Começou no bairro. Na época, eu morava ali onde hoje é o Planalto Ayrton Senna, na época chamava de Pantanal, eu morava bem na divisa entre o Pantanal e o Zé Walter, numa região que a gente chamava de Ipaumirin, e aí o MH2O, que era a organização, ele já tinha vários núcleos, que a gente dava o nome de “posses”, espalhados pela cidade. Então, eu acabei frequentando vários bairros, mas eu iniciei mesmo no meu. Eu sempre trabalho nessa perspectiva de que o desenvolvimento, a evolução territorial do *graffiti*, que querendo ou não o *graffiti* também é uma demarcação de território, ele é como um redemoinho, ele está parado num canto e vai circulando e vai se espalhando, entendeu. Então, eu comecei no meu bairro, na minha rua mais especificamente, aí eu fui pintar o bairro, do bairro pro vizinho e aí outro bairro e depois passei para a cidade toda, daí fui pros interior, depois pra outro estado e fui fazendo esse percurso.

O início se deu daí, como eu te falei, a gente não tinha muita estrutura, não tinha acesso à informação, então se criou muita coisa, não tinham muitos grafiteiros então um grafiteiro tinha contato com os outros e o que um ia pegando ia passando, muito assim, que é o que no *graffiti* a gente classifica de “velha escola” que existe a “velha escola” e a “nova escola”. A “velha escola” é quem tá *graffiti* há 15 anos, desde o início, são os pioneiros. A “nova escola” é quem tá no *graffiti* há 5 anos, é a galera que tá iniciando nesse universo e a galera que tá abaixo desses 5 anos é uma galera que tá naquela de provar ainda. Tipo assim, está se inserindo numa cultura e tem que mostrar que está de verdade, ainda está buscando o reconhecimento das pessoas que estão dentro daquela cultura.

A galera antiga é classificada como “velha escola” e nesse *rall*, digamos assim, está eu, o Pingo, o Uz, o Flip, o Uel, o El, Def José, o Selo, o Fly e o Bobby, não necessariamente nessa ordem, mas é a velha escola aqui do Ceará.

O *graffiti* ele se deu início aqui em Fortaleza em 92. O *hip hop* ele surge em Fortaleza separadamente os elementos, bem como surgiu em Nova Iorque também, depois

que se juntou. O MH2O, em 90, ele agrega todos os elementos e dá meio que o surgimento do *hip hop*, mas o *graffiti* ele não entra nessa época porque não se tinha quem praticasse. Tinha os *B-boy*, os *raps*, os DJ's, mas não tinha o *graffiti* ainda e aí, em 92, o Flip, que era *B-boy*, começa a fazer *graffiti* e dá início a partir daí, né. Inclusive, se tu precisar, eu tenho uma foto (com certeza). E, a partir daí, vai surgindo outros e outros, né, e aí todo mundo era ligado ao *hip hop*, outra característica da gente da velha escola. Como era muito escasso o *graffiti* e você queria viver o *hip hop*, acabava indo pros outros elementos. Então, você fazia *B-boy*, depois ia pro *graffiti* e tal, outros passaram pelo *rap*, mas sempre nesse contexto da cultura *hip hop*.

E aí, com todas as dificuldades, a gente inventando e reinventando as coisas, praticando... O *break* sempre foi o elemento mais organizado do *hip hop* aqui e a galera sempre ia disputar campeonatos, principalmente em São Paulo, essas coisas, e quando eles iam pra lá traziam alguma informação pra nós e eram as primeiras informações que a gente pegava eram essas e, a partir daí a gente foi se desenvolvendo, foi pintando pela cidade, com todas as dificuldades, mas a gente conseguia se espalhar um pouco.

De 2005 pra cá, inclusive eu foquei mais no *graffiti*, foi quando a gente montou a VTS que aí, sim, a gente saiu se espalhando mesmo numa forma mais contínua, mais rápida, foi de 2005.

*Pergunta imanente - Eu noto que existe uma distinção feita por vocês dos grafiteiros que têm uma ligação com o hip hop dos que não têm. Quando você falou da "velha guarda" falou dos grafiteiros ligados ao hip hop... existe mesmo essa divisão? Como isso acontece?*

Resposta - Assim, não é bem uma divisão de quem é do *hip hop* e quem não é do *hip hop*. Existe um contexto histórico, de quem começou a pintar na rua e fazer *graffiti*, né. Só que o *graffiti* hoje é a grande arte do momento, todos os focos quando se fala de arte urbana, de arte de rua, se voltam pro *graffiti*, e aí, nesse universo que se transforma o *graffiti*, muitas pessoas adentram no *graffiti* de diversas formas e vêm de diversas realidades, né, e nem todo mundo vem do *hip hop* e talvez nem goste de *hip hop*. E aí, se você faz *graffiti* e não é do *hip hop*, mas você tá fazendo um elemento da cultura *hip hop*, que não é porque não faz parte que o *graffiti* deixou de ser um elemento da cultura *hip hop*. Porém, hoje se tem muito a ideia de um conceito que a galera chama de *street art* e acaba jogando todo mundo dentro e, com a expansão do *graffiti*, muita gente que é da academia, que estuda artes

visuais, começou a focar seus trabalhos mais pro *graffiti* e não pra aquarela, pintura em tela, óleo, muralismo, surrealismo e essas outras coisas que existiam, né, e hoje tem uma grande confusão que, tipo assim, parece que tudo que se pinta colorido com *spray* é *graffiti*, tá entendendo, mas a gente do *graffiti*, principalmente a gente que é mais antigo, a gente tem um conceito e esse conceito é isso que lhe falo: você começa a fazer *graffiti*, você vai fazendo, e vai se interagindo num movimento que já existe, buscando o reconhecimento dentro desse movimento e você vai mostrando que você não tá por moda, que você não tá por outros interesses, que você tá mesmo pela cultura e aí vem gente de outras realidades e não é que a gente meio que classifique quem é do *hip hop* e quem não é, ou você é grafiteiro ou você não é.

Uma coisa que a gente faz muito, mas eu acho que a gente tem consciência disso é falar assim “a gente é grafiteiro e tem os artistas”, só que nós também somos artistas, só que quando a gente classifica como artista é que é a galera que vem mais da academia, das artes visuais, que muitas vezes não passa por esse universo da rua mesmo, se limita mais a projetos e outras ações, se dedica exclusivamente à galeria, que vai uma vez ou outra pra rua, mas é mais no conceito de um projeto, não tem aquela ação de tá na rua, de pintar, independente de qualquer coisa, mas a ordem, se é que se pode falar assim, vem disso mesmo, dos grafiteiros, dessa galera mais antiga é a galera que iniciou mesmo porque tem muita gente que tá pintando aí, mas que tem 3 ou 5 anos que tá pintando ou um pouco mais, mas a galera que vem mesmo desde a década de 90 pintando é essa galera.

*Pergunta imanente - Então, o que precisaria pra gente chamar mesmo o cara de grafiteiro?*

Resposta - No meu conceito é ele provar que tá no *graffiti* de verdade e não é só pintar, é conhecer o *graffiti*, é entender conceitualmente, saber sua história, saber que aquilo ali não começou com você, e que história é essa que você está carregando porque, querendo ou não, você carrega essa história, e aí, no seu desenvolvimento dentro do *graffiti* é que vai mostrar a sua postura é que vai mostrar se você é do *graffiti* ou se você não é, se você está dentro do universo ou se você não tá, é isso que mostra.

Porque, com essa expansão que o *graffiti* ganhou, hoje é legal dizer que faz *graffiti*, diferente de quando a gente começou que você dizer que era grafiteiro era “eiiii”, tá entendendo? Tinha uma carga de preconceito em cima, hoje não, hoje é legalzinho, hoje tá na novela, hoje as grandes empresas trabalham o *graffiti* como publicidade, principalmente

para atrair a juventude. Então, o *graffiti* ele é uma cultura que fez o processo inverso de todas as outras do mundo da arte. Sempre se veio da academia, depois ia pra galeria e depois ia pra rua, os grandes muralistas fizeram esse processo, e o *graffiti* não, ele veio das ruas e adentrou pras galerias, sem fazer esse processo acadêmico. Aí, é uma arte que vem das ruas, que vem da periferia, que no início, nos Estados Unidos, foi nos bairros do Brooklyn e o do Bronx, mais precisamente, em Nova Iorque, onde os jovens, na sua maioria negros e latinos, que deram início ao movimento do *graffiti*, pintando os trens nova-iorquinos, passando por uma série de processos, e aí é difícil você reconhecer uma cultura que vem da periferia, é muito difícil você ter esse reconhecimento da sociedade e academicamente. Então, quando outras classes sociais começam a fazer parte desse universo da rua, da *street art*, da arte urbana, que o *graffiti* está envolvido, é muito mais fácil você focar o direcionamento para essa galera do que para a galera que vem da periferia.

Mas, não sei se eu saí do foco da pergunta, mas o que caracteriza mesmo é o cara ser do *graffiti* é isso, você estar e você provar. Por isso que a gente tem até essa, não uma classificação, mas historicamente teve esse lance da “nova escola” e da “velha escola”. O cara que começa agora e vai até os 5 anos (entrevista interrompida por uma ligação no celular do entrevistado).

Não é uma classificação, mas um processo histórico mesmo, e aí a gente chama essa galera que tá começando de *Toy*, até você virar uma nova escola, que é o cara que tá iniciando e aí você prova que realmente você é do *graffiti*. Hoje, com essa expansão, e aí como eu estava lhe falando, eu acho que quando diferentes classes sociais começam a fazer parte desse universo, as pessoas tendem a focar o histórico a partir das classes mais elitizadas e aí se perde muito disso que eu estou lhe falando, desse conceito de nova e velha escola, de não sei o quê, e aí “ah, só de tá na rua é *graffiti*” e não é, entendeu? Então, eu acho que hoje tem muito disso e é muita discussão, muito pano pra manga pra se falar, que também não é uma coisa de rotular, a gente não quer rotular, mas a gente acredita que existe uma essência e que essa essência não pode ser perdida.

*Pergunta imanente - Parece que passa por essa história do grupo, do grupo aceitar.*

Resposta - Na real é assim: você, em outras culturas por exemplo, vamos dizer na dança, você inicia, começa a dançar, a participar e, querendo ou não, você vai ganhando um conceito, “fulano é dançarino assim e tal”, e no *graffiti* é a mesma coisa, começa a pintar e

as pessoas vão vendo esse conceito e começa adentrando, participando dos eventos, participando das coisas, não existe um cara que diz assim “agora você está classificado”, não sou eu quem digo, é natural esse processo, ele precisa ser natural.

*Pergunta exmanente - Me fala mais sobre essa relação do graffiti com a rua, o que é que o graffiti traz também pra pessoa que está transitando na cidade?*

Resposta - Nesse ponto que acho que tem duas coisas, uma é que o *graffiti* é a rua, a rua é o local do *graffiti*, ele é rua, a galeria do *graffiti* é a rua, o espaço dele é a rua. Se você não tá rua, não tá no *graffiti*. Se você só pinta pra galeria, se só pinta espaços internos, se trabalha só de uma forma comercial, se não tá na rua não é do *graffiti*. Então, isso daí já elimina. Você tem que tá rua, a rua é que lhe dar esse conceito, é que lhe dá essa trajetória, isso que a gente tava falando antes, né, esse reconhecimento é a rua que lhe dá, e a rua lhe cobra, a rua lhe cobra que você esteja nela pintando, evoluindo, lhe cobra várias outras coisas.

O outro ponto é que quando você vai pra rua a sua arte é pública, ela é pra todo mundo. Uma coisa que o *graffiti* vem é dar acesso à cultura a quem não tem cultura, não tem acesso à cultura, na real, que tem cultura tem, mas não tem acesso. Enquanto historicamente para você conhecer uma arte você tinha que ir para o museu, o *graffiti* foi pra periferia, tá aqui a cultura, tá aqui a arte. Então, ele é um acesso para todas as pessoas. Então, diferentes pessoas vão olhar para o seu trabalho e vão ter diferentes ideias, diferentes conceitos daquele trabalho. Vai tocar de uma forma numa pessoa, em outra vai tocar doutra, né. É desde o traço, desde as cores, desde os símbolos, da arte que se tá feita ela vai tocar alguém, vai tranquilizar alguém, ela acelerar alguém, ela vai fazer alguém refletir no que tá lá, no conceito. Então, assim, ela dialoga diretamente com as pessoas na cidade e intervém na estrutura da cidade mesmo, dá uma outra característica, leva uma outra cor ao cinza do concreto das grandes metrópoles. No conceito de rua eu acho que esses dois pontos são bem ligados.

*Pergunta exmanente - E você acha que o graffiti conta alguma história?*

Resposta - Conta sim, ele conta várias. Ele conta a história desde o grafiteiro, que quando você está fazendo um *graffiti* o grafiteiro ele reflete muito o sentimento que ele tem na hora que tá fazendo o *graffiti*, se você tá mais alegre seu trabalho vai sair com tons mais alegres, se você está mais triste seu trabalho vai sair com tons mais tristes, dependendo do

clima, o seu trabalho vai refletir isso. Os traços, os símbolos, muitos vezes, eles levam a uma trajetória daquele grafiteiro, o que ele viveu, qual a sua origem, as suas raízes, ele conta a história dele. E aí, automaticamente ele conta a história daquele povo que tá ali, seja daquele povo que vem da mesma linha que o grafiteiro vem, ou de uma realidade próxima, mas ele tá sempre contando uma história. Só que ele conta através de cores, mesmo sendo uma escrita, talvez ele nem tenha tantas palavras na hora de contar a história, mas ele tá contando e tá interagindo com as pessoas e faz inclusive as pessoas refletirem sobre a própria história.

*Pergunta exmanete - E qual é a história que conta o teu graffiti?*

Resposta - O meu *graffiti*, eu acho que ele conta várias histórias, ele conta uma trajetória de um jovem da periferia que contrariou a estatística, que não virou só um número de estatística para a sociedade, que contrariou esse universo, que conseguiu chegar a espaços antes nem almejados pela periferia, pela juventude, principalmente a juventude negra da periferia, traz esses traços da cultura negra, da cultura nordestina, e até um pouco de traço da cultura indígena dessas realidades, dessas vivências e que você pode transformar, que o destino não está escrito, é você quem escreve, através das suas ações.

Conta a história da própria cultura *hip hop* como um todo, da luta, das conquistas, eu acho que ele traz muito disso. Eu gosto muito de dialogar com esse universo, de estilizar isso de alguma forma que fique mais solto, sem aquela coisa muito nos padrãozim, mais solta mesmo, misturo vários personagens e estilos de personagens, letras, realismo, coloco tudo num universo só pra dar essa característica. Eu uso muitas cores e as cores simbolizam várias coisas, conta várias trajetórias. Então, eu acho que o meu trabalho conta um pouco dessas histórias, a minha, mas é uma minha que é parecida com a de muitos, que vêm de onde eu venho, das minhas origens. Então, eu acho que é por isso que muita gente se identifica com o meu trabalho.