

A rua respira arte, nós respiramos a rua: uma interpretação antropológica das expressões de arte urbana em Belo Horizonte.¹

Clara Alvarenga Vale de Castro (UFMG)

PALAVRAS-CHAVE: antropologia gráfica, antropologia urbana, arte urbana.

Introdução

Este trabalho busca incentivar reflexões sobre o cenário de arte urbana da cidade de Belo Horizonte, com direcionamento ao Pixo e ao Graffiti, pela abordagem da Antropologia Urbana e principalmente da Antropologia Visual/Gráfica, buscando trazer outras formas e metodologias de fazeres etnográficos². Entendendo a cidade como uma rede de relações em constante transformação, a intenção é trazer um pouco do recorte da arte e da cultura de rua como formas de expressão, de questionamento e de liberdade, que devem ser interpretadas dentro das particularidades do contexto em que estão inseridas.

Trago também o resultado de experimentações gráficas como exercício etnográfico, uma das principais óticas pelas quais optei por observar e apresentar a cidade e suas intervenções – reflexão que me permitiu posteriormente aprofundar melhor na possibilidade da arte, do desenho e da fotografia como instrumentos etnográficos por si só, mesmo que não acompanhados de uma descrição teórico-metodológica. Tive como focos principais os projetos desenvolvidos pelo CURA Art - Circuito Urbano de Arte - na região central de Belo Horizonte, assim como uma análise sobre o Pixo como manifestação de resistência e reivindicação política.

Procurei integrar a utilização de recursos gráficos ao texto, como fotografias e releituras de algumas intervenções urbanas, com a intenção de trazer um pouco da subjetividade analítica das fotos e desenhos para a pesquisa, e pela dificuldade que vejo em trazer para a escrita algumas percepções e sensações que o tema evoca. As imagens são utilizadas aqui de modo a complementar algumas ideias que as palavras não me pareceram suficientes para expressar, além de funcionarem, por si só, como linguagem comunicativa.

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 23 e 26 de julho de 2024.

² Este texto foi elaborado com base na revisão e incorporação de novas ideias à monografia apresentada no curso de graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais em 2023, com orientação do Prof. Dr. Andrei Isnardis Horta.

A exploração de cada dimensão da metodologia me trouxe uma perspectiva diferente sobre as temáticas, tendo como intenção compor diálogos que possam relacionar o que observei pela Antropologia Urbana, pela Antropologia Visual/Gráfica³ e pelas conversas e entrevistas – as quais desenvolvi melhor no trabalho completo –, visto que cada experiência trouxe questões específicas que eu não necessariamente tinha elaborado previamente.

Não é minha intenção chegar a uma conclusão específica sobre cada assunto abordado, mas apresentar os pontos-chave que fui observando durante a pesquisa, reconhecendo que a arte urbana é uma temática em constante transformação, assim como a cidade e a minha própria experiência como pesquisadora. É proposital também a construção do texto em uma linguagem que não seja somente direcionada ao meio universitário e à área específica da Antropologia Social, mas uma tentativa de apresentar o viés antropológico de uma forma inteligível a outros coletivos que não exclusivos da Academia – principalmente por se tratar de uma temática como a cultura de rua. Destaco que cada temática abordada merece um olhar mais atento e aprofundado do que consigo aqui manifestar por se tratar de um trabalho mais curto.

Divido este estudo em duas partes, focando primeiramente na Antropologia Urbana e nas dinâmicas entre a cidade, o Pixo e o Graffiti, e, então, trago minhas experiências a partir da Antropologia Gráfica como metodologia e a relação das imagens com o tema em questão.

A cidade e a arte urbana – BH, o Pixo e o Graffiti

Entenderei aqui a Antropologia não como o estudo do “outro”, mas como a disciplina que observa e busca compreender comportamentos, tradições, hierarquias, manifestações (...), e quaisquer características com as quais nós, como humanidade, dentro de nossas pluralidades, nos expressamos, nos organizamos e vivemos. E digo, nós, ao invés de eles, como também a Antropologia costuma empregar, pois aqui trato de grupos muito próximos a mim, de pessoas pelas quais tenho um respeito expressivo – e que não compreendo como “objetos de estudo”, mas como agentes que me ajudaram na construção da pesquisa ao me relatarem suas vivências e perspectivas.

Há termos que utilizamos popularmente para nos referirmos à cidade como “selva de concreto” ou “Babilônia”, que inferem *a cidade* – aqui, de forma genérica – como uma

³ Inicialmente utilizei com mais frequência o termo Antropologia Visual, mas após aprofundar melhor na temática encontrei na Antropologia Gráfica uma descrição mais adequada à atividade etnográfica que este trabalho propõe.

configuração social caótica, perigosa, cinza. As cidades que assim denominamos carregam em si uma série de relações, literais ou de poder, de hierarquias exploratórias, de pobreza extrema e riquezas acumuladas, numa dinâmica que conhecemos por inevitavelmente fazermos parte dela. Entre a propriedade privada, a mercantilização do conhecimento e das artes – e de qualquer mão de obra que se possa tornar rentável pela exploração –, os centros urbanos são os polos que convergem toda a complexidade de redes entre pessoas, o ambiente e os demais seres vivos, assim como suas expressões. Quando digo que respiramos a cidade, é uma analogia a esse contato contínuo, ao cotidiano que estamos coletivamente expostos, às pessoas, aos prédios e aos muros cobertos de grafites⁴ e pinturas.

A *selva de concreto* traz muito bem a ideia da competição, da violência – a desigualdade social é inerentemente violenta, ao colocar pessoas em condição sub-humana de luta por sobrevivência – da marginalização, de estar em constante exposição ao perigo, somada à ideia de monotonia do concreto. Cinza, quase agressivo, padronizado, contra qualquer tipo de expressão. Uma cidade que mata, hierarquiza, segrega pessoas e as condiciona a propriedades privadas e jornadas de trabalho meritocráticas, prescrevendo a normalidade de seus comportamentos e condutas sociais, não parece estar aberta à ideia de liberdade.

A transgressão surge nesse contexto e não deve ser interpretada como um problema, mas como uma resposta aos reais problemas. Uma pixação ou um mural são intervenções que denunciam a falta de representatividade que há nessas cidades. A expressão é necessária, ela é forma de demonstrar existência e resistência, dentro de um sistema que marginaliza e escolhe quem pode viver. O Pixo incomoda, não somente pela estética, mas por uma invasão de propriedade privada alheia – um dos valores mais caros à sociedade capitalista –, por pessoas que estão ocupando um espaço na cidade que não lhes foi concedido. Não lhes foi autorizado, e sua existência ali não é bem-vinda. E qual melhor forma de contestação dessas regras (que não foram prescritas *por* eles, muito menos *para* eles) que lembrar a todos de que eles estão ali, vão continuar e vão ser vistos, todos os dias, por todos que ali passarem.

Em minhas conversas com um dos principais interlocutores da pesquisa, o artista multimídia independente e grafiteiro Davi de Melo Santos (vulgo DMS), ele traz sua interpretação sobre o Pixo como um termômetro sociocultural, como uma manifestação

⁴ Termo que denomina a inscrição do nome ou vulgo do pixador ou pixadora.

de um sistema doente. “A parede limpa é uma cidade muda”, ele me disse. Em um cenário no qual as pessoas estão constantemente cansadas, em busca de recursos essenciais – renda básica, alimentação, saneamento, saúde pública – em locais, como Belo Horizonte, que não têm a infraestrutura ou a organização política que contemple a população geral e suas necessidades, a cultura de rua – e, aqui em específico, o Pixo – surge como uma forma de catarse, de denúncia, de contestação, que tem e cumpre o intuito de incomodar.

Quando eu falo de termômetro cultural, eu digo de a gente lidar com a educação de uma forma que as pessoas saibam ser uma sociedade, de verdade (...) quando eu digo que hoje é necessário ainda que tenha o Pixo (...) Quando eu fui na Palestina, por exemplo, fui falar de amor. Fui num parque pintar um mural, no final da pintura escrevi algo como “The Power of Love” (O poder do amor). Um cara ficou comigo o tempo todo, no final ele disse que não gostou do escrito. Que o resto tá lindo, mas que isso não tinha ficado legal. Não entendi, perguntei por quê. Ele falou que lá ainda tem muita problemática pra ficar “floreando” com amor, que ainda tem que ter muita luta e causa. Vejo o Pixo necessário aqui assim como. Ainda tem muita luta e causa. O Graffiti não pode ser só uma forma de maquiagem social, ele tem que denunciar, tem que falar de certas coisas. (Entrevista DMS, 03/04/2023, plataforma Zoom.)

DMS demonstra em sua fala a importância desses suportes não só como instrumentos estéticos, de “maquiagem social”, mas como um veículo de luta e resistência, que traz à tona as mazelas sociais, tornando visível problemas que tendem a ser minimizados e adiados.

O que é o patrimônio? A noção de “público” evoca a coletividade, diz respeito a algo que é de todos. O Pixo depreca o patrimônio público, ou faz parte dele? Estes questionamentos são essenciais para a inclusão dessas pessoas – os artistas de rua, grafiteiros, pixadores – na construção da cidade, do patrimônio, destacando que é importante também que as instituições entendam os processos de mudança que

acompanham as redes urbanas, ao invés de estabelecer ações repressivas e violentas contra essas práticas, como é de costume pelo Estado e a polícia.

Por princípio, toda cidade encerra valor de patrimônio. Como artefato complexo, a cidade é produzida por quem a habita, em uma teia de relações sociais que materializam distintas temporalidades no espaço. Ela é fabricada, habitada e praticada cotidianamente por sujeitos que, por sua vez, têm suas sensibilidades, comportamentos e gestualidades modelados pela cidade. Feita de “coisas” que se articulam em arranjos diversos, a cidade é também imagem, que se oferece à percepção. Por conjugar uma trama intrincada de sujeitos, objetos e imagens, em um horizonte de correlações de forças que nutrem memórias e imaginários, a cidade é comumente identificada com a ideia de museu a céu aberto. (JULIÃO, Catálogo CURA, p. 118)

Para muitas pessoas envolvidas e outras apreciadoras, a arte e a cultura de rua aparecem como suspiros de liberdade ao meio de tantas problemáticas, seja pelas pixações clamando visibilidade, pelos murais, pelas empenas que trazem cor, metafórica e literalmente, aos cenários monótonos e violentos aos quais estamos sujeitos. O CURA – Circuito Urbano de Arte – foi um projeto que pude acompanhar, ainda que como espectadora, e que considero muito importante no processo de *colorir* a cidade de Belo Horizonte, de trazer resistência, protagonismo feminino e criar imensos painéis de arte a céu aberto em diferentes partes da cidade. Trago aqui minhas perspectivas e meu afeto pelo projeto, com base no Catálogo do CURA, produzido em 2022 com foco nas edições realizadas entre os anos de 2017 e 2020 e na conversa com Priscila Amoni, idealizadora do projeto junto com Juliana Flores e Janaína Macruz.

Priscila fala sobre o CURA de uma forma semelhante com a ótica pela qual entendo a cidade, como um organismo vivo, que acaba tomando seu próprio rumo, apesar das intenções e dos planejamentos. Conversamos sobre as questões burocráticas de idealizar e concretizar um projeto da dimensão que o CURA se tornou, os processos para obtenção de autorizações, as problemáticas, e a forma como a cidade parece ter abraçado o festival em cada uma de suas edições.

A sensibilidade de Juliana, Janaína e Priscila abriu porta para um mundo de possibilidades de manifestações artísticas, erguidas pelos prédios, autorizadas com toda sua liberdade artística – o CURA utiliza um formato sem layout, ou seja, há um pré-requisito de que as artes não precisam ser aprovadas previamente pelo conselho da Diretoria de Patrimônio (ainda que isso já tenha sido contestado algumas vezes), o que confere ao artista a possibilidade de criação, sem interferência ou censura. Elas entenderam como trazer diversidade à curadoria, de modo que isso acabasse sendo refletido nas empenas⁵. A presença de corpos não hegemônicos – trans, negros, indígenas – em lugares de poder traz mudanças visíveis nas estruturas que eles acabam por influenciar, o que parece bem nítido quando observamos as obras realizadas no projeto.

As intervenções urbanas contam histórias reais. Há intenções e vivências por trás das pinturas, que são reinterpretados diariamente por cada indivíduo que ali tem contato com elas. Elas evocam sentimentos, trazem memórias, pessoas, carregam consigo uma série de simbolismos e referências que têm significados coletivos, mas que têm também subjetividades de seus artistas criadores. Compreendo que o Pixo também traz consigo muita subjetividade, mesmo que tenha um repertório imagético distinto do Graffiti, e cuja autoria passa muitas vezes despercebida pela anonimidade, devido à ilegalidade do ato de pizar. É uma contestação que vem de outra forma, em sua própria linguagem interna, mais marginalizada, mas que talvez por isso carregue uma réplica ainda mais forte à violência sistêmica.

O fortalecimento da dicotomia entre o Pixo e o Graffiti me parece um projeto bem executado de marginalização de grupos específicos, de uma juventude periférica e predominantemente negra, que quer se mostrar presente nos centros, nos bairros nobres, por meio das pixações. Vândalos, como são comumente descritos. Alexandre Barbosa Pereira, em *Marcas de vida na paisagem de São Paulo: a “pixação” como epitáfio de uma cidade vandalizada* (2020), faz um paralelo extremamente preciso entre a repressão da juventude periférica marginalizada – destacando como vários pixadores são condenados sob a acusação de *crime ambiental* – e a domesticação violenta dos rios no processo de urbanização da cidade de São Paulo. O autor demonstra como, apesar da configuração da cidade, os rios encontram uma forma de voltar, pelas enchentes – e nisso ocupam o território que naturalmente seria deles, em um cenário bem similar ao de Belo Horizonte. Algo semelhante acontece nas manifestações dessa juventude reprimida, de

⁵ Fachada lateral de um edifício, geralmente sem portas ou janelas. Aqui me refiro às empenas pintadas.

vidas assassinadas e esquecidas, seguindo um percurso planejado de necropolítica⁶ (Mbembe, 2012).

No mesmo artigo, o autor faz referência aos desastres ambientais (interessante uso comum da palavra desastre, ao invés de crime) de Mariana – 19 mortos, 600 desabrigados, devastação do Rio Doce – e Brumadinho – 242 mortos, 28 desaparecidos-, ambos em Minas Gerais, com pouca ou nenhuma responsabilização efetiva. Enquanto isso, a *pichação* (conforme a grafia oficializada, que propositalmente evito neste estudo) é classificada como crime ambiental no Brasil, desde 1998, pela Lei 9.605 – mesma lei que criminaliza os incidentes ambientais mencionados, prevendo multa e detenção entre três meses e um ano (Pereira, 2020).



Figura 1: Francisco Marques. *Esquerda Diário*, 2016.

A fotografia retrata um momento marcante na cena do Pixo belorizontino, no ano de 2016, quando o pixador Goma – um dos maiores nomes da cidade, com a inscrição estilizada em Grapixo no canto superior esquerdo da imagem – foi acusado de ser responsável por pichações no complexo arquitetônico da Pampulha, patrimônio tombado projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Apesar de declarar não ter tido relação com o ato, Goma foi preso e ficou detido por quase oito meses (PEREIRA, 2020). Fazendo referência aos desastres ambientais mencionados anteriormente, a frase “Prender pixador é fácil, quero ver prender o presidente da Samarco”, conforme pichação acima, foi grito de manifestação contra a prisão injusta de Goma e contra a perseguição do poder público aos pixadores, além de questionar a falta de ação e responsabilização diante das tragédias de Mariana e de Brumadinho.

⁶ A necropolítica diz respeito à estrutura de um sistema que permite e incentiva a morte, desde que siga o plano político e econômico vigente e mantido pelas elites, pelo governo, por meio de diversos instrumentos que de alguma forma justificam as ações, as mortes, a violência ou negligência por parte do Estado. A soberania detém essas ações, o poder e o controle da vida dos corpos, estabelecendo medidas e dinâmicas que não só justificam, mas causam essas mortes. A manutenção de grupos específicos perpetuados em estado de pobreza ou miséria, a fome, a violência, a impotência no sentido de mobilidade social, são mecanismos governamentais de conservação da hierarquia dos interesses econômicos predominantes, utilizando mecanismos de manipulação da própria legislação e de concepções e estruturas culturais. (Definição minha a partir do conceito do filósofo Achille Mbembe.)

Este paralelo de comparação é importante pela terminologia e categoria jurídica de “crime ambiental”, demonstrando a dimensão de responsabilidade que é atribuída ao Pixo, colocado na mesma categoria de incidentes com consequências irreversíveis, mortes e efeitos socioambientais expressivos. A primeira redação da Lei 9.605 incluía o verbo “grafitar” junto a “pichar”:

(Redação original) Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa. (retirado em meados dos anos 2000).

(Redação atualizada) Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011) Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011).

A própria retirada do termo “grafitar” já demonstra como o interesse de perseguição foi direcionado ao Pixo, o que antes cabia para ambas as práticas. Assim como a maioria dos programas culturais do começo dos anos 2000, que trouxeram o Graffiti como ferramenta de revitalização das cidades, em detrimento do Pixo, classificado como poluição visual. O Graffiti é então consagrado como arte de rua, enquanto o Pixo continua enquadrado como crime ambiental.

O resgate dos termos da legislação é importante aqui, em primeiro lugar, não para apresentar a pixação em si, mas, fundamentalmente, para demonstrar como o Estado tem formulado seu entendimento a respeito dessa prática, muitas vezes simplificando-a e criando visões distorcidas e binárias de sua presença na vida cotidiana. (...) o segundo e principal motivo para se trazer a letra da lei para esta reflexão é o de tentar compreender as implicações de a pixação como crime ambiental (...) a pixação

consta na mesma lei que pune crimes ambientais graves, como a poluição dos rios, o desmatamento e a mortandade de animais.
(PEREIRA, 2020)

É essencial compreender que ambas as manifestações fazem parte dos elementos visuais da cidade, apesar de classificações e tentativas de hierarquização entre elas. Faço menção às duas quando me refiro à arte urbana, mesmo ciente das problemáticas internas que dizem respeito a essa denominação. Entendo que é necessário que cultivemos um olhar mais sensível ao que está escrito nas paredes que vemos diariamente em nossos percursos, quais reivindicações ou representações estão estampadas. As pessoas por trás dos traços existem, ocupam a cidade e estão transmitindo suas mensagens.

É com muito respeito que faço menção (mais breve do que gostaria) a Hyuro (Tamara Djurovic), artista argentina radicada na Espanha, falecida em 2020, como complementação e finalização deste trecho. Ela é descrita por outros artistas como um fenômeno do muralismo contemporâneo, contemplando em seus trabalhos problemáticas complexas de forma extremamente sensível e simbólica, principalmente questões femininas, internas e universais que refletem a existência desses corpos e os espaços que ocupam, física e politicamente. Os murais carregam significados e metáforas sobre traumas e solidões, representados em traços delicados e suaves, com um cuidado que é difícil ao se tratar de questões tão impactantes. A empena “O que fica” (figura 2), realizada no CURA em 2018, que não aparenta em uma primeiramente carregar alguma representação específica, exceto pelo vestido pendurado no cabide, é uma alusão aos abortos clandestinos, e o sentimento de vazio que acompanha as mulheres que passaram por eles.

Hyuro pinta a roupa sem marca quente do corpo que nunca cobriu. O sentimento de vazio e a metáfora do vestido já apareciam em 2015, em seus desenhos (...) Mas a peça de Belo Horizonte é a representação de uma hipérbole necessária, pendurada no cabide de arame.

A imagem representa o que resta, o vazio diante da perda de cada mulher que enfrentou a necessidade de provocar um aborto clandestino. O cabide em que o vestido fica pendurado simboliza um elemento cortante do cotidiano, como uma agulha de tricô, instrumento com o qual ainda se fazem abortos domésticos. (HIDALGO, Catálogo CURA, P. 217-218)



Figura 2: CURA / Área de serviço. Empena "O que fica", artista Hyuro.

Sobre a Antropologia Gráfica como metodologia

A opção de encaixar a linguagem visual ao corpo deste trabalho foi uma forma que encontrei de melhor expressar minhas percepções, sendo o desenho um instrumento de registro que me acompanha mesmo antes das palavras, com o qual tenho mais facilidade e fluidez de expressão. Foi um exercício de considerável importância pessoal, de conciliar as áreas às quais venho me dedicando nos últimos anos, e sinto que foi possível colocá-las em diálogo, construindo uma pesquisa mais abrangente, ainda que não necessariamente nos padrões mais habituais que os estudos em Antropologia se apresentam.

Em *Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa* (2014), Karina Kuschnir traz um pouco dos resultados de sua proposta praticar o desenho como uma ferramenta no processo da observação participante, uma forma de conhecer e ter contato com esse mundo a partir do qual se constrói a pesquisa etnográfica. Me identifiquei fortemente com o projeto e com as ideias de Kuschnir, que não estava explorando somente a Antropologia Gráfica, mas em diálogo com a Antropologia Urbana, áreas que tenho tentado colocar em diálogo em minhas pesquisas. A autora explica como o desenho pode ser uma forma de treinamento da observação – a partir da prática percebemos detalhes, movimentos, pequenas nuances que talvez não perceberíamos somente com as entrevistas ou a observação para a escrita.

Ao estimular os alunos a realizar uma pequena etnografia urbana, parti da perspectiva teórica de que a pesquisa de cunho etnográfico é essencial para a formação em antropologia (Peirano 1992) e de que parte desse treinamento passa por se aprender a investigar nossa própria sociedade. Concordo, portanto, com Gilberto Velho (1978) quando afirma que nossa familiaridade com a cidade em que vivemos não a torna necessariamente conhecida. Como aponta o autor, muitas vezes navegamos na metrópole munidos de mapas cristalizados e repletos de estereótipos. A observação etnográfica detalhada e cuidadosa apresenta-se como um poderoso meio de reconhecer as “descontinuidades vigorosas entre o mundo do pesquisador e outros mundos” (p. 73) levando a uma maior compreensão da complexidade da vida urbana.

Apoiei-me também na afirmação de Magnani (2002) de que o método etnográfico produz um conhecimento marcado pelo encontro pesquisador-pesquisado, onde a “explicação nativa” permite que o esquema teórico do pesquisador se torne “vivido”. Nesse encontro, o método etnográfico produz um conhecimento “de perto e de dentro” sobre a cidade, capaz de “identificar, descrever e refletir” aspectos excluídos em outras abordagens disciplinares. (KUSCHNIR, 2014, p. 26.)

Já tendo alguma experiência com desenho de observação, foi muito interessante para mim atrelar o processo à pesquisa etnográfica, percebendo como de fato alguns detalhes passariam despercebidos, não fosse o olhar interessado em compor desenhos – principalmente por se tratar de um cenário no qual estou inserida cotidianamente. Uma característica do desenho de observação é que a cena muda conforme ainda estamos desenhando – na cidade, por exemplo, as pessoas e os carros transitam, a luz muda, elementos novos surgem na paisagem. No meu caso em específico, nos momentos em que me propus ao exercício, as grafias dos prédios permaneciam, independentemente do movimento da cidade. Ainda que minha distância até os prédios fosse significativa, me percebi entregue à observação dos detalhes das prezas, das empenas, em perceber quais prédios estavam nus – sem pinturas ou pixações –, tentando também verificar quais outros elementos da paisagem da cidade compunham o que aqui estou configurando como *arte urbana*.

Arte, Antropologia e imagens

Ainda que minha experimentação não tenha seguido à risca os critérios que Kuschnir propõe ao desenvolver suas oficinas, vejo que coincidentemente alguns percursos percorridos foram similares. A autora apresenta todo um processo de oficinas e exercícios com o intuito de educar o olhar dos então estudantes de Ciências Sociais, de modo a trazer a experiência gráfica aos estudos etnográficos.

Meu objetivo nessa proposta de ensino foi então mostrar aos alunos que antropologia e desenho são modos de ver e também modos de conhecer o mundo. Colocar esses dois universos em diálogo permite, na minha hipótese

de pesquisa, um enriquecimento mútuo — isto é, desenhar contribui positivamente para a pesquisa antropológica, e vice-versa: pesquisar antropológicamente contribui para desenharmos o mundo à nossa volta. (KUSCHNIR, 2014, p. 27)

Nesse texto em questão, a autora descreve o processo de ensinar aos etnógrafos a prática do desenho, já treinando a sensibilidade aos detalhes da observação-participante. Sinto que tomei o caminho contrário, de primeiramente ter contato com o desenho, com a experiência de observar para desenhar – ainda que não tivesse qualquer relação com a Antropologia –, para posteriormente entender um diálogo entre as duas abordagens e a possibilidade de serem complementares. Juntar a experiência que já carregava como artista e ilustradora, ao olhar que a Antropologia ensina a desenvolver, pareceu para mim uma forma mais abrangente de se elaborar um relato etnográfico, que traz recursos além de palavras, atreladas às narrativas gráficas.

Trabalhei aqui não somente com os desenhos, mas com fotografias, além de intervenções gráficas nas próprias fotografias. Os registros fotográficos me permitiram trazer um pouco mais da realidade que abordo, de modo a conferir mais sentido e proximidade da pesquisa às intervenções urbanas. Ainda que eu pudesse utilizar um somente um repertório extenso de palavras para descrever as pixações ou os murais, me parece coerente a possibilidade de trazer um material que registre um olhar mais direto sobre elas.

As experimentações gráficas adotadas têm grande influência do movimento *Urban Sketchers – USK* (traduz para “desenhadores urbanos”), proposta criada nos Estados Unidos em 2007, pelo jornalista e ilustrador espanhol Gabriel Campanario. Inicialmente, era um site para compartilhamento de desenhos, sob o nome de *Urban Sketches*. Em 2009, a USK é consolidada como uma ONG (organização sem fins lucrativos), que promove eventos, levanta fundos e oferece bolsas a artistas. (KUSCHNIR, 2012.)

*O “espírito” da USK está sintetizado em seu manifesto, traduzido aqui (por mim) de modo ligeiramente resumido:
[Desenhamos no local, capturando aquilo que vemos pela observação direta. Nossos desenhos contam a história do que nos*

rodeia, dos lugares onde vivemos e por onde viajamos. Nossos desenhos são um registro do tempo e do lugar. Somos fiéis às cenas que presenciamos. Usamos qualquer tipo de técnica e valorizamos a diversidade de estilos. Apoiamo-nos uns nos outros e desenhamos em grupo. Compartilhamos nossos desenhos online. Mostramos o mundo, um desenho de cada vez.] (KUSCHNIR, 2012, p. 296)

A proposta a seguir é experimentar algo parecido, de mostrar e de conhecer um pedaço de mundo – pelo viés da arte urbana – um desenho de cada vez, pela minha perspectiva e meus traços.

[os objetos] estão sempre “abertos para novos campos de significação”, pois “existem perante os olhos que os olham” [...]. Cada olhar tem a sua própria história, feita de construção intelectual, experiência, sensibilidade e do próprio devaneio em que procura os seus limites (Brito, 2009, p. 4-5).

Experimentações Gráficas

Concluo este estudo com algumas das experimentações em Antropologia Gráfica realizadas durante a construção da pesquisa, conforme discorri anteriormente. Apresento aqui alguns esboços mais crus, outros mais elaborados, entre artes digitais, intervenções em fotografias e desenhos de observação, assim como algumas fotografias autorais, acompanhadas de uma pequena descrição sobre o processo de cada registro. A ideia é que o material visual cumpra um papel ativo na leitura, como modo de comunicar, descrever e trazer foco aos detalhes.

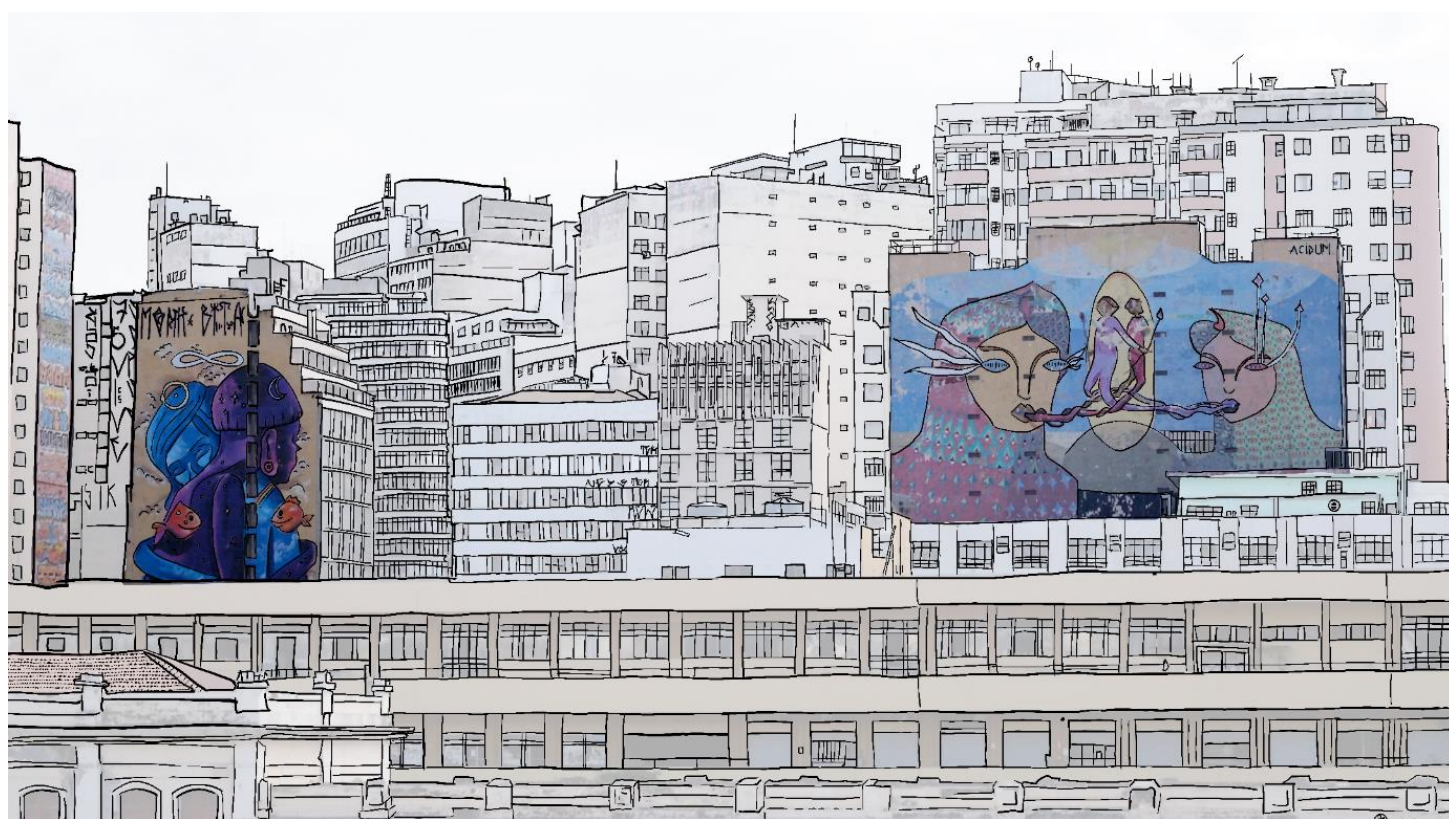


Figura 3: Clara Castro / arte digital

Clara Castro
06-23

1. Intervenção em foto: arte digital. Esta primeira experimentação consistiu numa combinação entre as linguagens da fotografia e do desenho. A foto foi tirada no Mirante da Rua Sapucaí, mostrando as empenas do CURA – respectivamente, da esquerda à direita: Empena de Letras (artistas: Bess, Carimbo, Diva, Dninja, Error, Fhero, Figo, Goma, Hisne, Kid, Mts, Musa, Naice, Nica, Okay, Pimenta, Sake, Sink, Surto, Tina e Tita), O Abraço (artista: DMS), Curandeiras (artistas: Acidum Project); além de algumas pixações nas fachadas de outros prédios. A intenção da intervenção foi traçar os prédios, deixando da fotografia original somente as cores das empenas.



Figura 4: Clara Castro / arte digital

2. Ilustração digital com base em foto: Viaduto Santa Tereza. Aqui tive o intuito de trabalhar com as cores das pixações, tendo como referência uma foto que tirei no viaduto Santa Tereza. Não prestei atenção particular a outros detalhes além das inscrições, direcionando o foco à reprodução dos traços.



Figura 5: Clara Castro / arte digital

3. Intervenção em foto, arte digital: fachada e janelas de prédio pixado. Neste exercício, mantive a foto de referência, traçando por cima. Aqui foi possível perceber as variações entre uma pixação e outra, observando como algumas são mais recentes e outras já estão mais desgastadas, quase apagadas. A intenção foi reforçar os traços mais desgastados, numa tentativa de reproduzir como seriam quando estavam mais visíveis. Tentei também reproduzir o gesto da pixação,

contínuo, assim como com a lata de spray, o que me permitiu inclusive ler e compreender melhor as prezas.



Figura 6: Clara Castro / arte digital

4. Ilustração digital com base em foto: fachada de edifício pixado, na esquina da Rua Sapucaí com a Rua Tabaiães.

Neste desenho, procurei reproduzir as pixações de forma mais semelhante o possível, fazendo traços mais fracos nas inscrições desgastadas, conforme observei na fotografia original. Há aqui uma variedade de cores que busquei manter, bem como o gesto contínuo do teste anterior. Também notei como a textura das superfícies influencia no visual final da pixação – há uma variação entre as paredes, as janelas e os muros.



Figura 7: Clara Castro / Arquivo pessoal

5. Fotografia editada em preto e branco: Viaduto Santa Tereza.

Fotografei com a intenção de destacar as pixações nos arcos do Viaduto Santa Tereza, que às vezes passam despercebidos na dinâmica cotidiana. Com a edição, busquei dar mais contraste às inscrições, de modo a torná-las mais nítidas.



Figura 8: Clara Castro / Arquivo pessoal

6. Fotografia editada em preto e branco. Vi as esferas de longe, do Viaduto Santa Tereza, no mesmo momento da fotografia anterior. A proposta do alinhamento é de mostrá-las como se estivessem empilhadas, verticais como os prédios. A edição teve novamente o intuito de deixar as inscrições mais nítidas e visíveis.

7. Ilustração digital com base em foto: Viaduto Santa Tereza e empena do CURA “Ajo e Vino”, da artista Milu Correch. As mudanças nas cores e ajuste do enquadramento da empena colorida como o foco principal, em contraste com a cidade acinzentada ao redor tiveram como intenção retratar as cores irradiando ao seu redor, representando uma metáfora de como entendo que as intervenções urbanas ocupam e modificam a cidade.

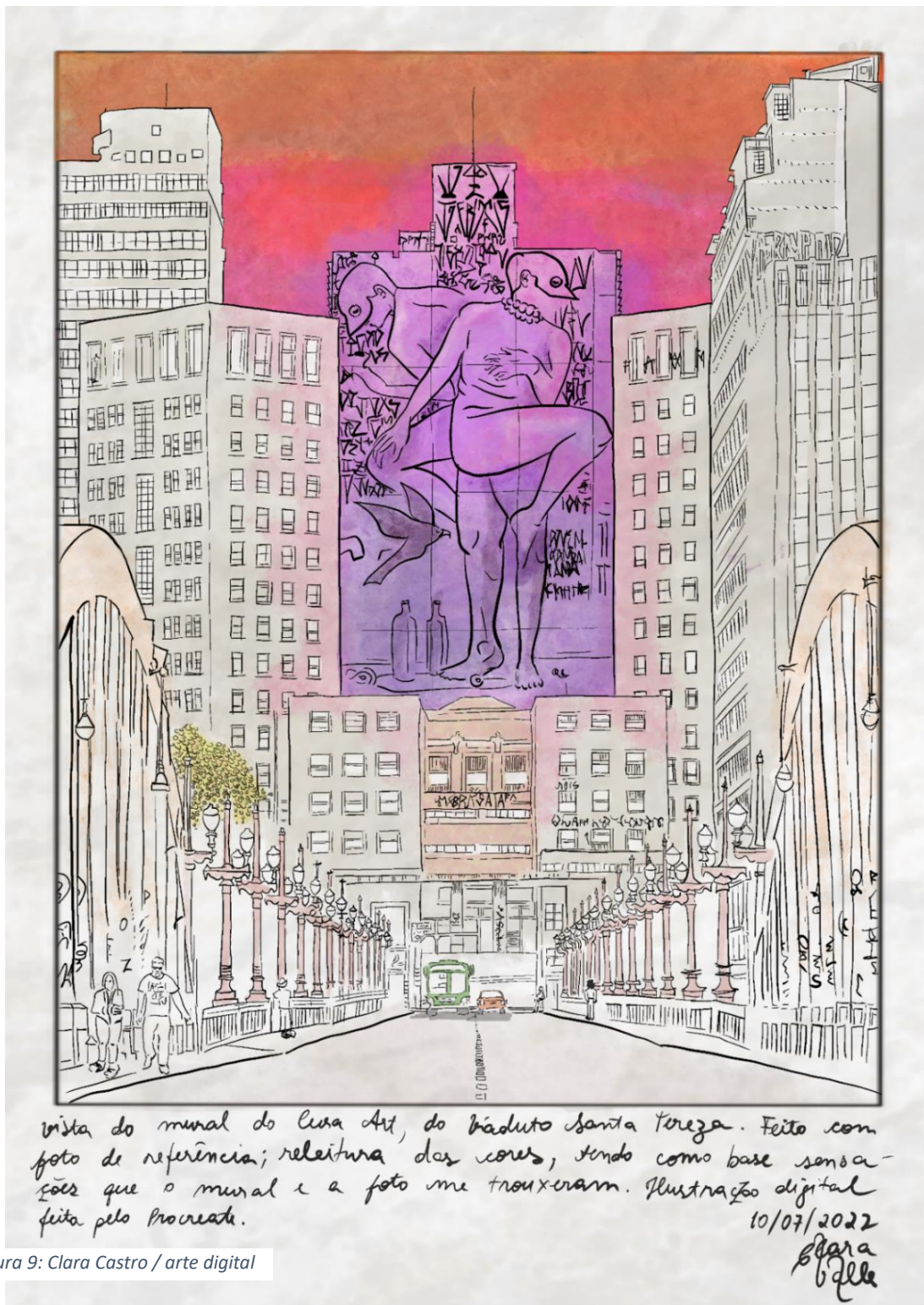


Figura 9: Clara Castro / arte digital

Referências Bibliográficas

BRASIL. Lei nº 9605, de 12 de fevereiro de 1998. Código Civil. *Diário Oficial da União*, Brasília, DF, 12 fev. 1998. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/19605.htm#:~:text=L9605&text=LEI%20N%C2%BA%209.605%2C%20DE%2012%20DE%20FEVEREIRO%20DE%201998.&text=Disp%C3%B5e%20sobre%20as%20san%C3%A7%C3%B5es%20penais,ambiente%2C%20e%20d%C3%A1%20outras%20provid%C3%A2ncias Acessado em: 21/06/2023, às 17:23.

BRITO, Joaquim Pais de (org.). *Desenhar para ver*. Catálogo da exposição “Desenhar para ver: o encontro de Bárbara Assis Pacheco com as galerias da Amazônia”. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia, 2009. P. 4-5.

CURA: Circuito Urbano de Arte 2017-2020. Coordenação Juliana Flores – 1ª ed. Belo Horizonte, MG: Agência CURA, 2022. Vários colaboradores.

KUSCHNIR, Karina. A antropologia pelo desenho: experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de arte e antropologia*, 2016. P. 5-13.

KUSCHNIR, Karina. 2012. Desenhando cidades. *Sociologia & Antropologia*, v.02, n.4, p.295-314.

KUSCHNIR, Karina. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. *Cadernos de arte e antropologia*, 2014. P. 23-46.

MAGNANI, José Guilherme C. Quando o campo é a cidade: fazendo antropologia na metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme C.; TORRES, Lilian de Lucca (Orgs.). *Na metrópole – textos de antropologia urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996. P. 1-24.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. Marcas de vida na paisagem de São Paulo: a “pixação” como epitáfio de uma cidade vandalizada, *Revista de Estudos Sociais*, 72, 2020. P. 58-69.