

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS

Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais

Rodrigo de Abreu Ribeiro

**O CORRE NÃO PARA: táticas e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos em  
tempos de pandemia**

Belo Horizonte

2025

Rodrigo de Abreu Ribeiro

**O CORRE NÃO PARA: táticas e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos em tempos de pandemia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientadora: Dra. Regina de Paula Medeiros

Belo Horizonte

2025



#### FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

R484c	<p>Ribeiro, Rodrigo de Abreu</p> <p>O corre não para: táticas e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos em tempos de pandemia / Rodrigo de Abreu Ribeiro. Belo Horizonte, 2025.</p> <p>239 f. : il.</p> <p>Orientadora: Regina de Paula Medeiros</p> <p>Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais</p> <p>1. Isolamento social. 2. COVID-19, Pandemia de, 2020-. 3. Grafiteiros - Entrevista. 4. Grafiteiros - História. 5. Grafiteiros - Estudo de casos. 6. Trabalho – Aspectos sociais. 7. Etnografia. Grafitos - Belo Horizonte (MG). 8. Arte de rua - Belo Horizonte (MG). I. Medeiros, Regina de Paula. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. III. Título.</p>
-------	---

SIB PUC MINAS

CDU: 301.16

Rodrigo de Abreu Ribeiro

**O CORRE NÃO PARA: táticas e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos em tempos de pandemia**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, como requisito para a obtenção do título de Mestre.

Linha de Pesquisa: Cultura, Identidades e Modos de Vida

---

Prof. Dra. Regina de Paula Medeiros – PUC Minas (Orientadora)

---

Prof. Dra. Cristina Almeida Cunha Filgueiras– PUC Minas (Banca Examinadora)

---

Prof. Dr. Cleber Augusto Barreto Corrêa – UFMG (Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 6 de fevereiro de 2025

Para Felícia e Dercy (*in memoriam*), avós de minha esposa Daniela, que faleceram em decorrência de complicações da COVID-19 poucos dias antes da data prevista para a vacinação.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da PUC Minas e ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) por possibilitarem a continuidade dos meus estudos e anseios profissionais, saciando minha sede de conhecimento, alimentando meu compromisso e sonho de transformar o mundo — um ideal romântico que resiste ao passar da juventude. Manifesto também minha gratidão à Universidade Católica, que impulsionou minha trajetória acadêmica desde a graduação em Ciências Sociais, permitindo o encontro com professores cujas contribuições estão presentes no espírito desta dissertação.

Recordo com apreço as inspirações e provocações proporcionadas por professores como José Márcio Barros, Denise Pirani, Gilmar Rocha, Ricardo Ribeiro, Luciana Andrade, Lúcia Lamounier, Alessandra Chacham, Elizabeth Marques, Karina Junqueira, Cristina Filgueiras (cuja leitura atenta e sugestões objetivas sobre o mundo do trabalho foram fundamentais para aprimorar minhas análises sobre a trajetória laboral dos grafiteiros), Juliana Jayme, Candice Vidal, André Caetano, Luís Flávio Saporì, Manoel Neto e, especialmente, Regina de Paula Medeiros.

À professora Regina, minha orientadora, expresso uma gratidão singular. Nada disto seria possível sem o encontro com a vocação pedagógica, a leitura de suas aventuras etnográficas e a assimilação de sua maneira de interpretar a sociedade por meio da Antropologia — ciência através da qual, por meio de suas lentes, enxergo o mundo. Acima de tudo, sou grato pela paciência, oportunidades e sensibilidade nos momentos mais difíceis. Enfim, por ela me falar que é possível. Lá se vão quase 20 anos desde o início da graduação, quando cochilava em sua aula às 7 horas da manhã e ela me despertava, surpreendendo-me com perguntas que, por vezes, conseguia responder.

Minha gratidão se estende aos artistas da cultura hip-hop e aos grafiteiros que, com suas obras e trajetórias, ampliaram meu pensamento crítico sobre desigualdades sociais e meu gosto pela arte. Destaco aqui nomes como Harllen, Fábio Nogueira (Fabinho), Gud, Wanatta, Magu, IBK, Ataíde Miranda, Ramar Gama, Coral, LadoBeco, Berêta, Black, André Cavaleiro, FredCap, Tão, JC, Binho Barreto, Nadu, Tina Soul, Nilo Zack, Tsade, Kaos, Boneco, Fhero, Sôdác, Ed-Mun, Loo-e, Vick, Cons, Hely, Error, Kawany Tamoyos, Mariana Marinatos, Goma, Zi Reis, Biga, Fênix, Alexandre Rato, Hyper, Skap, Lost, Sabão, Hisne, Bolinho Tão, Arieth, Piero, Lídia Viber, Clen e Nica.

Agradeço especialmente ao meu primo Fábio Nogueira, que foi meu primeiro contato com a cultura hip-hop. Hoje, é uma honra colaborar com ele em projetos culturais e artísticos. À Harllen, que pintava a cidade com spray em uma época que era impossível prever os desdobramentos futuros da arte de rua, com quem iniciei minhas reflexões sobre graffiti há mais de 10 anos no *Espaço Criança Esperança*, tornou-se uma espécie de oráculo, referência constante em meus estudos. À Nadu, que, assim como Harllen, é um guardião da história e conhecimento sobre o graffiti, sempre solícito em esclarecer dúvidas sobre a história da arte em Belo Horizonte. À Gud, parceiro de longa data, impressiona pela autenticidade e dedicação cotidiana à arte, mantendo viva a cultura hip hop em sua forma de pensar e pintar a cidade.

À Ramar Gama, sou grato pela generosidade e pelas experiências compartilhadas, além dos grafites feitos para os meus filhos. Sôdác, com sua arte engajada e transformadora, é uma inspiração, especialmente pela fundação da *Escola Art do Morro*, que acompanhei durante meu trabalho de campo.

Agradeço a Binho Barreto, professor nas ruas e nos meios acadêmicos, referência no mundo da arte belo-horizontino e nesta pesquisa. Expresso minha admiração e gratidão pela leitura deste trabalho e pela generosidade em compartilhar seus conhecimentos que me permitiram avançar na compreensão do que é a arte. À Magu, jovem promissor, merece admiração pela sensibilidade e talento. Desejo que ele persevere em sua carreira, reconhecendo-se sempre como artista, mesmo em um mundo desigual que, por vezes, nos rouba o entusiasmo, esperança e o tempo criativo.

Berêta, rapper do Alto Vera Cruz, é uma inspiração, por sua presença marcante no palco da vida, pela intensidade com que vive e se indigna com injustiças sociais. Expresso minha gratidão por ter me apresentado seu rap, me conectado com importantes interlocutores e pelas palavras de incentivo que me motivaram. Por fim, no mundo da arte, agradeço ao Wanatta, principal interlocutor desta pesquisa. Para além de sua generosidade em disponibilizar tempo e compartilhar informações, ele me proporcionou aulas sobre arte. Sou grato pelo contato com sua personalidade e sabedoria, pela oportunidade de ampliar minha visão de mundo por meio de suas análises críticas.

Agradeço também aos amigos que fiz durante o mestrado, especialmente Frei Laércio e José Maurício, jovens profundamente dedicados à fé cristã. Embora eu ainda não tenha retomado a frequência às missas, sou grato pelos momentos de apoio, risadas e pelos lanches do Frei no intervalo das aulas.

Minha gratidão mais profunda é para minha família. Aos meus pais, Cleuza e Renato, por seus sacrifícios e esforços incansáveis em minha educação. Aos meus filhos, Maria Joana, Raul e Cairo, que são minha maior fonte de fé e inspiração. Aos dois mais velhos, que, sempre que saio de casa ou na hora de dormir, sabendo que passarei a madrugada escrevendo, me dizem: "Você consegue!". Suas palavras de incentivo e participações no trabalho de campo, observando artes nas ruas e em museus, conversando com artistas e "pintando o sete", bem como o fato de Maria Joana ser considerada uma artista em sua escola, enchem meu coração de orgulho.

Por fim, agradeço à minha esposa, Daniela, pela paciência, pelo amor e pelo companheirismo, pela dedicação à nossa família, por embarcar comigo em tantas aventuras e por compartilharmos muitos sonhos.

### **Off price**

Que a sorte me livre do mercado  
e que me deixe  
continuar fazendo (sem o saber)  
fora do esquema  
meu poema  
inesperado

e que eu possa  
cada vez mais desaprender  
de pensar o pensado  
e assim poder  
reinventar o certo pelo errado

(GULLAR, 2024, p.25)

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo compreender os efeitos do isolamento social, medida recomendada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) para evitar o contágio pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2), nos modos de vida e nas trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos. A divisão temporal apresentada nos capítulos — pré-pandemia, isolamento social e pós-pandemia — permite compreender o desenvolvimento das carreiras artísticas de meus interlocutores, revelando memórias e táticas adotadas para enfrentar a crise multidimensional desencadeada pela quarentena, bem como os novos sentidos que emergiram no período pós-pandêmico. A metodologia utilizada foi a etnografia com técnicas de observação participante e entrevistas individuais com objetivo de construir histórias de vida e estudos de caso. Entre 2022 e 2024, acompanhei meus interlocutores, analisando suas narrativas (offline e online) sobre experiências vividas nos tempos de pandemia, além de realizar caminhadas pelo território do bairro Alto Vera Cruz, unidade de análise deste estudo. Os resultados desta pesquisa destacam o graffiti como um fenômeno social revelador de nuances da cidade e de mercados de trabalho contemporâneos, dado seu potencial para revelar mecanismos de exclusão social, bem como, fluxos urbanos e mobilidades sociais. Tomando as narrativas produzidas por grafiteiros acerca da pandemia, foi possível identificar sentimentos, denúncias e reações à emergência do vírus SARS-CoV-2, que indicam que o período de isolamento social atuou como um catalisador das desigualdades socioespaciais e digitais pré-existentes. Este estudo evidenciou a ineficácia de políticas públicas, refletida no dilema enfrentado por muitos trabalhadores, especialmente das periferias brasileiras, impelidos a escolher entre a necessidade de sair para trabalhar e a urgência de permanecer em casa para conter o vírus e salvar vidas. No pós-pandemia, o agravamento das mazelas sociais contrasta com novas possibilidades no mundo do trabalho, que, entre artistas do Alto Vera Cruz, se traduzem na autoorganização e criatividade para reinventar o cotidiano e impulsionar suas carreiras artísticas, como, por exemplo, intensificando o uso de tecnologias digitais na produção, divulgação e comercialização de suas obras. Para além da instrumentalização técnica, observei as táticas e astúcias dos grafiteiros, que, mesmo afetados por relações desiguais de poder, negociam com o Estado e empresas para se apropriar do espaço público de forma material e simbólica, incorporando suas narrativas e afirmando suas presenças na construção da história e do imaginário de Belo Horizonte.

**Palavras-chave:** graffiti; pandemia de COVID-19; mundo da arte; cidades; trabalho.



## ABSTRACT

This master's thesis aims to understand the effects of social isolation, a measure recommended by the World Health Organization (WHO) to prevent the spread of the novel coronavirus (SARS-CoV-2), on the livelihoods and career trajectories of graffiti artists in Belo Horizonte. The temporal division presented in the chapters — pre-pandemic, social isolation, and post-pandemic — allows for an analysis of the development of my interlocutors' artistic careers, revealing memories and strategies adopted to confront the multidimensional crisis triggered by quarantine, as well as the new meanings that emerged in the post-pandemic period. The methodology employed was ethnography, using participant observation techniques and individual interviews to construct life histories and case studies. Between 2022 and 2024, I followed my interlocutors, analyzing their narratives (both offline and online) about experiences during the pandemic and conducting walks through the Alto Vera Cruz neighborhood, the unit of analysis for this study. The results of this research highlight graffiti as a social phenomenon that reveals nuances of the city and contemporary labor markets, given its potential to expose mechanisms of social exclusion, as well as urban flows and social mobility. By examining the narratives produced by graffiti artists about the pandemic, it was possible to identify feelings, denunciations, and reactions to the emergence of the SARS-CoV-2 virus, indicating that the period of social isolation acted as a catalyst for pre-existing socio-spatial and digital inequalities. This study underscored the inefficacy of public policies, reflected in the dilemma faced by many workers, especially in Brazilian peripheral areas, who were forced to choose between the need to work and the urgency to stay home to contain the virus and save lives. In the post-pandemic period, the worsening of social ills contrasts with new opportunities in the labor market, which, among artists from Alto Vera Cruz, manifest as self-organization and creativity to reinvent daily life and advance their artistic careers, for example, by intensifying the use of digital technologies in the production, promotion, and commercialization of their works. Beyond technical instrumentalization, I observed the tactics and resourcefulness of graffiti artists who, despite being affected by unequal power dynamics, negotiate with the state and companies to claim public space both materially and symbolically, incorporating their narratives and asserting their presence in the construction of Belo Horizonte's history and collective imagination.

**Keywords:** graffiti; COVID-19 pandemic; art world; cities; labor.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>15</b>
<b>1.1</b>	<b>Trajetória de pesquisa.....</b>	<b>22</b>
<b>1.2</b>	<b>Considerações metodológicas.....</b>	<b>32</b>
<b>2</b>	<b>TERRITÓRIO : ALTO VERA CRUZ.....</b>	<b>42</b>
<b>2.1</b>	<b>Praça do Posto: um microcosmo.....</b>	<b>48</b>
<b>2.2</b>	<b>Narradores do Alto: a voz dos <i>cria</i>.....</b>	<b>57</b>
<b>2.3</b>	<b>O peso das palavras: sob o signo da favela.....</b>	<b>76</b>
<b>3</b>	<b>ANTES DA COVID-19: impressões pré-pandêmicas.....</b>	<b>85</b>
<b>3.1</b>	<b>Ode ao spray : “os dedo sujo”.....</b>	<b>85</b>
<b>3.2</b>	<b>De geração em geração: uma história da arte.....</b>	<b>99</b>
<b>3.3</b>	<b>A carreira artística: o <i>corre</i>.....</b>	<b>123</b>
<b>4</b>	<b>ISOLAMENTO SOCIAL: CIDADE EM PAUSA E ARTE EM MOVIMENTO.....</b>	<b>136</b>
<b>4.1</b>	<b>Solidariedade: tempo de esperança.....</b>	<b>138</b>
<b>4.2</b>	<b>Para além do agente biológico: a morte social.....</b>	<b>143</b>
<b>4.2.1</b>	<b><i>Evite aglomerações: o dilema dos aglomerados urbanos</i>.....</b>	<b>145</b>
<b>4.3</b>	<b>Ideologia: ocultando contradições.....</b>	<b>153</b>
<b>4.3.1</b>	<b><i>Imunização Racional</i>.....</b>	<b>156</b>
<b>4.4</b>	<b>Máquinas, redes e cultura digital: desigualdades sociotécnicas.....</b>	<b>159</b>
<b>4.5</b>	<b>A rua: canal de acesso à arte e a cidadania.....</b>	<b>166</b>
<b>4.6</b>	<b>“Hackeando o sistema”: táticas de sobrevivência no/do Alto Vera Cruz.....</b>	<b>170</b>
<b>5</b>	<b>PÓS-PANDEMIA: a retomada da cidade e o “novo normal”.....</b>	<b>181</b>
<b>5.1</b>	<b>Fronteiras simbólicas e sociais no mundo da arte.....</b>	<b>183</b>

<i>5.1.2 O ódio à democracia.....</i>	<i>187</i>
<i>5.1.3 Fluxos e tensões.....</i>	<i>198</i>
<b>5.2 Memórias do futuro: entre utopias e distopias.....</b>	<b>207</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>215</b>
<b>7 REFERÊNCIAS.....</b>	<b>225</b>

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Rádio <i>Boombox</i> Toca Fitas do B-boy Fábio Nogueira.....	22
Imagem 2 - B-boy Fábio Nogueira dançando <i>breaking</i> nos anos 1990.....	23
Imagem 3 - Processo de montagem do espetáculo “ <i>I Feel Gud</i> ” .....	30
Imagem 4 - Graffiti de Wanatta no projeto <i>Art Walls</i> da marca <i>Skazi</i> .....	36
Imagem 5 - Wanatta na Avenida dos Andradas em frente ao Alto Vera Cruz.....	43
Imagem 6 - Embarcando no ônibus 9407 para o Alto Vera Cruz.....	44
Imagem 7 - O Mirante do Alto Vera Cruz.....	45
Imagem 8 - Praça do Posto no Alto Vera Cruz.....	47
Imagem 9 - <i>Block party</i> no Bronx na década de 1970.....	49
Imagem 10 - MC Berêta apresentando no <i>Festival Favela no Ato</i> .....	49
Imagem 11 - Ruas do Alto Vera Cruz.....	50
Imagem 12 - Agenda do pixo no Alto Vera Cruz.....	52
Imagem 13 - Arte de Patty em homenagem ao grupo Meninas de Sinhá.....	53
Imagem 14 - Arte de Lucas Alfa na Praça do Posto.....	55
Imagem 15 - Arte de Dog Cria na Praça do Posto.....	55
Imagem 16 - Arte de Wanatta na Praça do Posto.....	56
Imagem 17 - Cartaz oficial do Filme <i>Marte Um</i> , ilustrado por Wanatta.....	58
Imagem 18 - Arte de Magu exibida para instalação “Eu Existo!” no CRJ.....	59
Imagem 19 - Trabalho de Paulo Nazareth na exposição <i>Pedagogia</i> .....	61
Imagem 20 - Fotografia do trabalho de Arissana Pataxó no MASP.....	62
Imagem 21 - Autorretrato do Magu.....	64
Imagem 22 -Protagonistas da cidade: a mãe negra.....	64
Imagem 23 - Protagonistas da cidade: o motoboy.....	65
Imagem 24 - Barbeiro Pedrinho corta cabelo do MC IBK no Alto Vera Cruz.....	68

Imagem 25 - Barbearia <i>Arte Visual</i> no Alto Vera Cruz.....	69
Imagem 26 - Menina com tranças <i>Suki Ya Singa</i> , por Mariana Marinato.....	70
Imagem 27 - Menino com cabelo “na régua”, por Wannata.....	70
Imagem 28 - O Black Power do Magu.....	71
Imagem 29 - Protagonistas do Alto: a trancista.....	72
Imagem 30 - As tranças de Wanatta.....	73
Imagem 31 - Lídia Viber pintando em seu ateliê.....	74
Imagem 32 - Jovem morador do Alto Vera Cruz com o bairro tatuado nas costas.....	78
Imagem 33 - Pintura de Wanatta no <i>São Paulo Fashion Week</i> .....	80
Imagem 34 - “Cartão Postal” do Alto Vera Cruz.....	82
Imagem 35 - Graffiti de Gud: mão segurando uma lata de spray.....	85
Imagem 36 - Auto-retrato do grafiteiro IBK nos muros do Alto Vera Cruz.....	86
Imagem 37 - Jovem usa o spray em protesto contra a ditadura no Brasil.....	91
Imagem 38 - Wannata manuseando lata de spray.....	92
Imagem 39 - Jovem apertando spray, por Magu.....	94
Imagem 40 - Arte de Magu no mural coletivo do <i>Festival Arte em Cores</i> .....	95
Imagem 41 - Arte de Magu no muro da casa de sua família no Alto Vera Cruz.....	95
Imagem 42 - Pintura sobre tecido: “Recado da Rua” de Marcel Diogo.....	96
Imagem 43 - B-boys de Belo Horizonte, pelo artista Comum.....	100
Imagem 44- DJs de Belo Horizonte, pelo artista Comum.....	100
Imagem 45 - Rappers de Belo Horizonte, pelo artista Comum.....	101
Imagem 46 - “Escritores de rua” de Belo Horizonte, pelo artista comum.....	101
Imagem 47 - Graffiti de Hyper na véspera das eleições municipais.....	105
Imagem 48 - Matéria de Jornal exhibe tags de pixadores belo-horizontinos.....	108
Imagem 49 - Ed-Mun em pintura em festival em Nezahualcoyotl, México.....	109
Imagem 50 - Reportagem sobre punição de pixadores na década de 1990.....	110
Imagem 51 - Instalação de Goma no museu.....	113
Imagem 52 - Crianças aprendem o alfabeto na exposição <i>35 anos de Lixomania!</i> .....	114
Imagem 53 - Gud, Tefa, Wanatta e Goma e pintando metrô no espetáculo “ <i>I Feel Gud</i> ” .....	116

Imagem 54 - Graffiti da Bolinho que expõe um dilema dos grafiteiros.....	133
Imagem 55 - Graffiti de Gud: solidariedade na pandemia.....	137
Imagem 56 - “Um amanhã melhor” por Binho Barreto.....	140
Imagem 57 - Mural de Binho Barreto no evento <i>Mural Graffiti Esperança</i> .....	141
Imagem 58 - Graffiti de Gud pintado em viaduto no período de isolamento social.....	143
Imagem 59 - Auto-representação de Sôdác assinando seu mural.....	146
Imagem 60 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra.....	146
Imagem 61 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra II .....	147
Imagem 62 - Indignação com a gestão da pandemia no Brasil.....	147
Imagem 63 - Pintura de prédio durante o projeto “ <i>Racismo é um vírus</i> ”.....	149
Imagem 64 - A gestão do transporte público durante o isolamento social.....	150
Imagem 65 - Aglomeração nos ônibus durante o isolamento social.....	151
Imagem 66 - Mural do artista Sôdác com o tema da pandemia de COVID-19 .....	153
Imagem 67 - A crise de saúde pública no Brasil.....	154
Imagem 68 - Sôdác escrevendo a palavra “regresso” na bandeira brasileira.....	155
Imagem 69 - Vacina Comunista.....	157
Imagem 70 - Experimentações digitais de Wanatta na pandemia.....	163
Imagem 71 - Cotidiano de trabalho durante o isolamento social.....	170
Imagem 72 - Fotografia de Cavaleiro durante o isolamento social no Alto Vera Cruz.....	172
Imagem 73 - Conectando-se com o mundo no isolamento social.....	173
Imagem 74 - Gustavo Gamba pinta a vista de sua janela.....	174
Imagem 75 - Wanatta pintando na pandemia em São Paulo.....	176
Imagem 76 - “Pintar junto” na pandemia: Wanatta, Marieta e Fênix.....	177
Imagem 77 - Diversidade de técnicas: no muro, no papel ou no ecrã.....	178
Imagem 78 - Trabalho de Wanatta em colaboração com a marca <i>Havaianas</i> .....	179
Imagem 79 - “O Mundo da Arte”.....	188
Imagem 80 - Estátuas de artistas expostas no Palácio das Artes.....	190
Imagem 81 - A <i>Gargalheira</i> de Sidney Amaral.....	194
Imagem 82 - Autorretrato do artista Artur Timóteo.....	196

Imagem 83 - "Único serviço do Estado dentro da favela." .....	205
Imagem 84 - Arte digital.....	210
Imagem 85 - Afrofuturismo.....	212
Imagem 86 - Processo de produção de ilustração digital de Wanatta.....	213

## 1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem como tema as consequências do isolamento social, medida recomendada pela Organização Mundial de Saúde (OMS) para evitar o contágio pelo novo coronavírus (SARS-CoV-2<sup>1</sup>), nos modos de vida e trajetórias laborais de grafiteiros<sup>2</sup>. A pesquisa é focada em artistas residentes em Belo Horizonte, sobretudo moradores do bairro Alto Vera Cruz (AVC), espaço geográfico localizado na região leste da cidade com uma população aproximada de 21.173 moradores (URBEL, 2024). O bairro conta com uma vida cultural rica e plural, promovida por artistas, projetos socioculturais e organizações políticas independentes, além de iniciativas vinculadas ao poder público. Um exemplo é o Centro Cultural AVC, considerado pela população local como ponto de referência identitária do bairro, implantado por meio do orçamento participativo<sup>3</sup> da Prefeitura de Belo Horizonte devido à relevância atribuída à cultura e às artes pela comunidade local. O fértil cenário cultural é resultado de uma trajetória de autogestão e intensas lutas políticas e sociais promovidas por agentes culturais do bairro de diferentes gerações, como Valdete da Silva Cordeiro<sup>4</sup>, Negro F.<sup>5</sup> e o grafiteiro Wanatta, um dos principais interlocutores da pesquisa.

O Bairro Alto Vera Cruz, assim como inúmeras localidades ao redor do mundo, sofreram os efeitos da disseminação global do novo coronavírus que teve início em Wuhan, cidade industrial da República Popular da China com mais de 10 milhões de habitantes. Em dezembro de 2019, autoridades sanitárias anunciaram casos de uma nova síndrome respiratória viral aguda, que mais tarde foi identificada como uma doença provocada pelo

---

<sup>1</sup> Abreviação de *Severe Acute Respiratory Syndrome Coronavirus 2* (Coronavírus da Síndrome Respiratória Aguda Grave 2)

<sup>2</sup> Ao mencionar pela primeira vez os artistas participantes desta pesquisa, exceto os principais interlocutores (Wanatta e Magu), cujas informações são apresentadas no corpo do texto, incluo uma nota de rodapé com uma breve biografia. Da mesma forma, termos específicos do universo do graffiti, assim como grupos artísticos, projetos, programas institucionais e espaços urbanos — como bairros, praças, viadutos e avenidas — são acompanhados de notas de rodapé em suas primeiras aparições, devido à relevância para a compreensão da trajetória laboral de meus interlocutores e da dinâmica da produção artística em Belo Horizonte.

<sup>3</sup> Processo democrático no qual os cidadãos têm a oportunidade de contribuir ativamente para a definição das prioridades e alocação de recursos em determinado orçamento público. Esse mecanismo busca envolver a comunidade de forma direta na tomada de decisões sobre como os recursos públicos serão utilizados em projetos e serviços que impactam suas vidas.

<sup>4</sup> Valdete da Silva Cordeiro, conhecida como Dona Valdete, foi uma líder comunitária e fundadora do *Grupo Meninas de Sinhá*. Sua atuação promoveu o empoderamento feminino e a valorização da cultura popular, resgatando cantigas de roda, cirandas e brincadeiras infantis por meio do canto e da dança. Faleceu em 2014, deixando um legado reconhecido nacionalmente.

<sup>5</sup> Artista, educador social e gestor cultural, com formação em design gráfico, negócios sociais e gestão cultural. Atua na cultura hip hop desde 1995 como grafiteiro e rapper, sendo um dos precursores do grupo *Negros da Unidade Consciente* (NUC). É Presidente da Rede Nação Hip Hop Brasil, gerente de Ações Colegiadas e Participação Social na Secretaria de Cultura de BH e professor da Fundação Dom Cabral (MACIEL, 2024).



SARS-CoV-2, o vírus responsável pela pandemia de COVID-19<sup>6</sup>. A recém-descoberta cepa de coronavírus, até então desconhecida em seres humanos, disseminou-se, levando ao isolamento de Wuhan como medida preventiva contra a propagação do vírus. O alastramento do surto epidêmico foi rápido e abrangente, alcançando diversas partes do mundo. Em janeiro de 2020, foram registrados casos em outros países da Ásia, Europa e América do Norte e a OMS declarou Emergência em Saúde Pública de Importância Internacional (ESPII). Em um cenário com mais de 110 mil casos distribuídos em 114 países, a OMS decretou a pandemia no dia 11 de março de 2020.

No Brasil, ainda em março do mesmo ano, o primeiro caso de óbito noticiado pelos canais de televisão e pela mídia digital foi notificado pelo sistema de saúde do Rio de Janeiro. Em Belo Horizonte, o primeiro caso de COVID-19 foi confirmado em 17 de março do mesmo ano. Em resposta, a Prefeitura declarou estado de emergência em saúde pública. Por meio de decretos, as primeiras ações de distanciamento social foram implementadas, incluindo a suspensão de eventos públicos e privados propensos a causar aglomerações e a interrupção das operações comerciais e de outras atividades não essenciais. De acordo com os dados das Secretarias Estaduais de Saúde (SES), sujeitos a subnotificações, entre março de 2020 e março de 2024, o Brasil registrou mais de 38 milhões de casos de infecção e 700 mil mortes relacionadas à COVID-19. Em Belo Horizonte, foram confirmados 906 mil casos e mais de 17 mil óbitos em consequência da doença nesse mesmo período.

Para além das implicações na saúde física e mental da população decorrentes da pandemia de COVID-19, é importante observar as consequências nas interações sociais e nas dinâmicas da vida em sociedade. No que se refere aos efeitos econômicos e sociais, observa-se a repercussão desigual da doença em diferentes segmentos sociais, como afirmou a antropóloga Lilia Schwarcz: “Nem todos estão passando por isso da mesma maneira. Há grandes diferenças, a depender de raça, classe, gênero” (SCHWARCZ, 2020, p.1). Em um contexto de múltiplas experiências, dados indicam que as taxas de violência doméstica, feminicídio e desemprego atingiram níveis alarmantes.

Nesse cenário, atravessado por questões sociais, raciais e de gênero, as Ciências Sociais têm se dedicado à análise das implicações sociais desencadeadas pela pandemia. Pesquisadores indicaram que a propagação letal do vírus e as medidas de quarentena

---

<sup>6</sup> “O nome COVID é a junção de letras que se referem a *(co)rona (vi)rus (d)isease*, o que na tradução para o português seria “doença do coronavírus”. Já o número 19 está ligado a 2019, quando os primeiros casos foram publicamente divulgados” (FIOCRUZ, 2020).

acentuaram a situação de vulnerabilidade social de classes baixas, diferentemente de outros segmentos sociais, afetando não apenas a saúde, mas também os modos de vida, experiências de trabalho e subjetividades dos moradores de regiões periféricas. Santos (2021), ao discorrer sobre a COVID-19, destaca que, "a maneira como se propaga, especialmente como mata, revela que este vírus não apenas reflete, mas também aprofunda as desigualdades e discriminações que prevalecem nas sociedades contemporâneas" (SANTOS, 2021, p.103). O autor reforça a ideia de que a pandemia não é apenas um evento de saúde pública, mas também um reflexo e uma intensificação das desigualdades que existem em nossa sociedade.

Embora os problemas provocados tenham afetado classes médias e altas, em certa medida, nesses segmentos sociais, foi possível contornar as adversidades. Enquanto para muitos trabalhadores de classes médias e altas era possível adotar o modelo *home office*, tomando as medidas necessárias de proteção, pessoas provenientes de outras classes se viam obrigadas a se expor aos riscos de contaminação pelo vírus. Esse cenário afetou especialmente "os moradores das periferias e favelas das grandes cidades brasileiras, os trabalhadores da saúde que dedicam suas vidas ao atendimento na linha de frente da saúde pública e assistência social, os empregados domésticos, os 12 milhões de desempregados e a população encarcerada" (CAMPOS, 2021, p. 160).

No contexto político brasileiro, marcado pela radicalização, polarização e oportunismo eleitoral, houve uma divisão ideológica evidente, impulsionada no universo digital, em um período em que o uso de dispositivos eletrônicos e plataformas digitais aumentou exponencialmente. Grupos de esquerda impulsionaram a campanha "fique em casa" para conter a propagação do vírus e reduzir o número de óbitos. Nesse contexto, a população enfrentou o dilema entre a necessidade de sair para trabalhar e a importância de permanecer em casa para conter o vírus e salvar vidas. Em contrapartida, a extrema-direita, liderada por Jair Bolsonaro, desconsiderou as diretrizes da OMS e se opôs ao isolamento social, adotando um discurso que privilegiava a economia em detrimento da saúde da população.

Canclini (2023) criticou os discursos e ações negacionistas promovidos por líderes da direita radical em diversos países e destacou a precarização do trabalho, agravada durante a pandemia, especialmente entre trabalhadores independentes do setor cultural, incluindo artistas da América Latina. O autor destaca a dualidade do termo "emergência", que pode significar tanto o colapso das atividades econômicas, sociais e culturais devido às crises, como a provocada pela pandemia de COVID-19, quanto a ascensão de artistas emergentes. Os sentidos de emergência trazidos por Canclini se aplicam ao processo de profissionalização

de grafiteiros belo-horizontinos.

O título “*O corre não para*” faz referência a categoria nativa *corre*, relacionada às formas de organização laboral de grafiteiros, isto é, a combinação de esforços e investimentos adotadas para pintar nas ruas, acessar o mercado de trabalho e viver de arte. A expressão “não para” presente no título indica que as táticas laborais de meus interlocutores não foram interrompidas durante o isolamento social. Houve uma reorganização das trajetórias profissionais, pois a sobrevivência exigia a continuidade do *corre*. Considerando as mudanças na rotina das pessoas provocadas pelo isolamento social, inspirados nos estudos de Certeau (2014), analiso as “astúcias” e “táticas” dos artistas para “reinventar o cotidiano” (termos do autor), as maneiras criativas e os improvisos para lidar com as restrições impostas pelo poder público e pelas adversidades do período pandêmico. Mesmo durante a quarentena foi possível observar que alguns artistas saíam para intervir na paisagem urbana e expressar, por meio de suas pinturas, percepções acerca da pandemia. Ademais, muitos deles, incluindo os artistas de rua, em especial os grafiteiros, descobriram novas formas de trabalho artístico como tática de sobrevivência, como experimentações e investimentos no universo digital, atuando como influenciadores em plataformas como *Instagram* e *Facebook*, além de utilizar programas e aplicativos de celulares e computadores, para a produção e divulgação de seus trabalhos.

No desenrolar de sua história, o graffiti<sup>7</sup>, outrora considerado crime e poluição visual no imaginário social, desponta para muitos artistas como perspectiva profissional e de mobilidade social, ultrapassando fronteiras artísticas e sociais, estabelece relações com a publicidade, o mercado de arte e o poder público. Há aproximadamente uma década, é possível observar o ápice do graffiti em Belo Horizonte, com o surgimento de festivais de arte urbana, como o *Circuito Urbano de Arte*<sup>8</sup> (CURA), em que o graffiti é incluído e dialoga com outros tipos de artes, públicos e possibilidades. Nesse cenário plural, ao trabalhar com negócios criativos, produção cultural e pesquisas sobre arte de rua, fui incluído nesse processo. Concomitantemente às pesquisas acadêmicas, atuo na organização de eventos e

<sup>7</sup> A escolha de escrever “graffiti”, em vez de “grafite”, nesta dissertação, segue uma convenção amplamente adotada por grupos de grafiteiros. Da mesma forma, a grafia “pixação” ou “pixo”, com “x”, é utilizada em contraste com “pichação”, devido ao “modo como os praticantes e estudiosos escrevem, “pixo”, com x, errado e sintético” (PERDIGÃO, 2016, p.84 ). Para esses grupos, a escolha da palavra e sua grafia vão além da estética, refletindo um posicionamento social e político. Essa decisão visa afirmar a arte de rua como um movimento legítimo e autêntico, com seus próprios códigos e linguagens.

<sup>8</sup> “O CURA é um dos maiores festivais de arte pública do Brasil, com oito edições, 26 murais em empenas já realizados e 4 mirantes de arte urbana, sendo 3 em Belo Horizonte e 1 em Manaus. Criado em 2017, presenteou Belo Horizonte com seu primeiro circuito de pintura em empenas e o primeiro mirante de arte urbana do mundo. Sua coleção em Belo Horizonte conta com os murais mais altos pintados por mulheres na América Latina e quatro murais de artistas indígenas, sendo a maior coleção de arte pública indígena do mundo.” (CURA, 2024)

projetos, sejam independentes ou com o apoio da Prefeitura de Belo Horizonte, que funcionam como laboratórios para desenvolvimento dos estudos. Entre as iniciativas destacam-se exposições de arte, coleções de moda, sessões fotográficas e produções de vídeos, desenvolvidas em parceria com artistas urbanos, especialmente grafiteiros.

Nos anos de 2020 e 2021, no contexto de isolamento social, com as restrições de circulação e a redução do fluxo de pessoas nas ruas, grafiteiros se depararam com limitações, perdendo o público de uma das principais vitrines de suas produções artísticas, que são os muros da cidade. Além das ruas desertas, os museus, galerias e centros culturais — equipamentos importantes na articulação da produção e circulação da arte graffiti —, bem como a publicação de editais de incentivo à cultura e projetos privados e públicos de arte urbana, como feiras e festivais, foram suspensos.

Frente às dificuldades financeiras e emocionais que afetaram os trabalhadores da cultura e da arte, em meados de 2021, me juntei a um grupo de voluntários de diversas áreas, em especial artistas do graffiti, para pensar ações de enfrentamento aos efeitos da pandemia da COVID-19 para artistas de rua de Belo Horizonte. A partir de conversas, criamos um coletivo de artes e culturas urbanas, denominado *CAUS*, iniciativa que atuou em prol da potencialização de artistas da cidade, planejando e executando exposições de arte e atividades educativas no momento de reabertura do comércio e retomada das atividades em espaços públicos. Os debates e reflexões sobre os efeitos do isolamento social nas carreiras profissionais dos grafiteiros de Belo Horizonte, especialmente aqueles provenientes de periferias, motivaram a problemática central desta pesquisa: como artistas do bairro Alto Vera Cruz, em Belo Horizonte, que praticam graffiti, enfrentaram o isolamento social durante a pandemia de COVID-19 e como organizam suas vidas e práticas no período pós-pandemia<sup>9</sup>?

Para responder à questão central e orientar o processo de pesquisa, foram formuladas algumas hipóteses. Destaco, especialmente, três que guiaram o processo de estudo. A primeira delas é o advento da pandemia e das medidas de isolamento social, que intensificaram os problemas estruturais de ordem racial, social e econômica que historicamente afetam as periferias brasileiras. Como consequência, sobretudo em razão do prolongado isolamento,

---

<sup>9</sup> No ano de 2023, embora muitos acreditem que estamos na pós-pandemia, a epidemiologista líder técnica da OMS para a Covid-19, Maria Van Kerkhove (2023), afirma que "ainda estamos em uma pandemia, mas esperamos acabar com a emergência neste ano(...) Faz apenas 3 anos que lidamos com esse vírus, embora pareça muito mais tempo. Nosso entendimento ainda é bastante limitado" (KERKHOVE 2023). Embora o isolamento social não esteja mais em vigor, ainda há o registro de ondas de infecção, hospitalizações e mortes decorrentes da covid-19. Diante da incerteza quanto às etapas da pandemia, adoto o termo "pós-pandemia" para se referir ao período que se inicia após o fim do confinamento e a retomada das atividades sociais.

resultou em profundas mudanças no modo de vida, interações sociais, relações de trabalho e no processo de retomada à “vida normal” de grafiteiros que vivem no bairro Alto Vera Cruz.

A minha segunda hipótese é que os interlocutores sofreram pela falta do seu principal palco de aprendizado, exposição e circulação artística: a rua. Diante da ausência de recursos para se expressarem artisticamente, aliada aos riscos de contaminação, a falta de demanda de consumidores, assim como a ausência de contratação por projetos públicos e privados, artistas que já enfrentavam estigmas sociais e a incerteza do trabalho independente e autônomo, foram especialmente afetados.

Como terceira hipótese, pondero que, se, por um lado, a pandemia evidenciou problemas sociais e agravou a precariedade no mundo do trabalho, por outro lado, atuou como um catalisador para intensificar a integração dos grafiteiros com novas tecnologias, ampliando as possibilidades de atuação no ambiente digital. Dessa forma, eles passaram a incorporar cada vez mais o uso de ferramentas e plataformas digitais em suas práticas laborais. O longo período de isolamento social remodelou as rotinas diárias da população mundial, inclusive da brasileira, transformando o cotidiano em um cenário marcado pelo uso excessivo de computadores e celulares (CANCLINI, 2023). Com a adoção generalizada dessas ferramentas digitais, a população em geral e muitos trabalhadores ampliaram suas presenças nas redes digitais, resultando em mudanças nos processos de comunicação e métodos de trabalho. No entanto, apesar da disponibilidade desses recursos tecnológicos no mercado, é provável que muitas pessoas, especialmente aquelas que vivem em áreas periféricas e enfrentam altos níveis de desigualdade social, não tenham acesso a eles ou tenham acesso limitado.

O objetivo deste estudo é analisar como o isolamento social imposto pela pandemia de COVID-19 afetou as interações sociais e a carreira artística dos grafiteiros do bairro Alto Vera Cruz. O estudo investiga, especificamente, táticas adotadas por esses artistas para continuar suas práticas durante o período de isolamento, incluindo o uso de novas tecnologias e formas de comunicação, a busca por alternativas de renda, e as novas maneiras de interagir com a comunidade local, o poder público, outros artistas e o público consumidor.

Para efetivação desse estudo, reporto principalmente ao arcabouço teórico-metodológico das Ciências Sociais, principalmente do campo da Antropologia. No espectro da literatura, utilizada como referencial da pesquisa, os estudos de Canclini são centrais, com destaque para o conceito de culturas híbridas, juntamente com suas observações no período pandêmico. As antropólogas brasileiras Cornelia Eckert, Ana Luiza de Carvalho, e Glória Diógenes, especialistas em Antropologia Visual e pesquisadores da arte de rua,

oferecem tanto aparatos teóricos como metodológicos, com destaque para a Antropologia visual de Eckert e Carvalho. Os antropólogos Néstor Canclini, Gabriel Feltran, Phillipe Bourgois e o sociólogo Howard Becker balizam as análises das identidades e carreiras artísticas dos grafiteiros. Ademais das obras de autores locais, como João Perdigão, Maria Luiza Viana, Piero Bagnariol<sup>10</sup> e Cléber Corrêa, conhecido artisticamente como Binho Barreto<sup>11</sup>.

Artigos e livros publicados por cientistas sociais no período entre 2020 a 2023, como Rodrigo Toniol, Boaventura de Souza Santos, Miriam Grossi, Marcelo Campos, Fábio Bacchiegga, Flávia Biroli, Daniel Granada, Slavoj Žižek e Edgar Morin, contribuem para compreensão do contexto e efeitos sociais da pandemia no Brasil e no mundo. Com o objetivo de estabelecer conexões entre a arte de rua e a pandemia, autores que analisaram as adaptações no estilo de vida e no trabalho de artistas durante esse período, subsidiam a discussão, como a socióloga Lígia Ferro, cuja análise focou os efeitos da pandemia nas trajetórias profissionais de artistas de rua em Lisboa e as contribuições de Rosa Maria Blanco com interpretações sobre produções artísticas relacionadas ao tema da pandemia e do isolamento social de grafiteiros em dezenas de países ao redor do mundo.

A dissertação que ora apresento, está organizada, além da introdução, em quatro capítulos e notas conclusivas. A introdução destina-se à apresentação do tema, problemática, objetivos e metodologia da pesquisa. Também foi delineado o percurso que culminou na identificação do problema e que motivou a realização do estudo. O segundo capítulo, intitulado “Território: Alto Vera Cruz”, contextualiza o principal cenário geográfico e social onde o trabalho de campo ocorreu: o bairro Alto Vera Cruz. Além disso, serão apresentados Wanatta e Magu, figuras centrais e principais colaboradores deste estudo, bem como outros participantes da pesquisa. No capítulo 3, intitulado "Antes da COVID-19: impressões pré-pandemia", o objetivo é contextualizar o graffiti na cidade, apresentando o cenário que se estende até o surgimento da pandemia. Examinando a trama da arte de rua em Belo Horizonte,

---

<sup>10</sup> Nascido na Itália e radicado no Brasil desde 1992, é quadrinista, grafiteiro e fundador da revista *Graffiti 76% Quadrinhos*. Desde 1994, atua como educador em cursos de graffiti, quadrinhos e artes visuais, em parceria com projetos como *Guernica*, *Fica Vivo!*, *Escola Giramundo* e *Oi Kabum!*. Também participou da curadoria de exposições e produção de eventos culturais. Nos anos 2000, fundou a Rupestre Crew, um coletivo de grafiteiros, junto a seus alunos do *Guernica* (BAGNARIOL, 2024).

<sup>11</sup> Artista visual belo-horizontino, pesquisador e professor com mais de vinte anos de trajetória no graffiti, pertencente às primeiras gerações da arte de rua da cidade. Durante sua trajetória, graduou-se em artes plásticas pela Escola Guignard, obteve os títulos de mestre e doutor em Arquitetura e Urbanismo na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), participou de exposições individuais no Brasil e no exterior e atuou como curador de mostras e festivais de arte de rua. Além disso, como escritor, ele publicou livros infantis, de contos e crônicas (BINHO BARRETO, 2024).

que abrange as dinâmicas sociais e laborais dos grafiteiros locais no decorrer das gerações, para compreender as configurações contemporâneas dessa manifestação artística no território de análise e no modo de vida dos interlocutores.

No capítulo 4, intitulado "Isolamento social: cidade em pausa e arte em movimento", aprofundo a análise sobre os efeitos da pandemia no modo de vida e relações de trabalho de grafiteiros belo-horizontinos, com um enfoque especial na narrativa fotográfica. Por fim, no capítulo 5, "Pós-pandemia: a retomada da cidade e o 'novo normal'", início discussões sobre como as mudanças provocadas pelo isolamento social influenciaram a trajetória profissional dos grafiteiros no contexto pós-pandêmico. Essa segmentação visa proporcionar uma percepção acurada e discernimento das transformações que são resultantes da pandemia e aquelas que já estavam presentes no período pré-pandemia nos modos de vida e relações de trabalho dos artistas que são interlocutores desta pesquisa. Por fim, nas considerações finais, apresento uma síntese dos principais resultados e argumentos apresentados ao longo do trabalho, reflexões finais sobre a pesquisa e possíveis contribuições para as Ciências Sociais, além de sugestões para investigações futuras.

## 1.1 Trajetória de pesquisa

A minha trajetória de pesquisa sobre a arte de rua em Belo Horizonte, no âmbito acadêmico, iniciou-se em 2019, com o tema da monografia intitulada *Na encruzilhada do graffiti: impressões acerca da memória e identidade de grafiteiros belo-horizontinos*, apresentada para obtenção do título de Cientista Social pela PUC Minas. Entretanto, a presença da arte de rua surgiu, ainda cedo, no meu ambiente familiar. Meus primeiros contatos ocorreram ainda na minha infância, quando meu primo Fábio Nogueira<sup>12</sup>, um dançarino (*B-boy*), nos meados dos anos 1990, levava seu rádio Toca Fita *Boombox* (ícone da cultura hip hop, representado na imagem abaixo) para o quintal da casa de seu pai, meu padrinho, localizada em Ribeirão das Neves<sup>13</sup>. Adolescentes e jovens, alguns trajando roupas

<sup>12</sup> Dançarino e professor de *breaking* com uma trajetória iniciada nos anos 1990. Ao longo de sua carreira, se dedicou a dar aulas em projetos sociais e nas ruas de Belo Horizonte. Integrou grupos como *Radical Breakers*, *Elemento X* e *Stance 333*, levando sua arte das ruas a importantes eventos culturais, como o *Festival Internacional de Teatro* (FIT BH) e o *Verão de Arte Contemporânea*. Além disso, participou de espetáculos de companhias artísticas da cidade, como a Cia. *Será quê?*, explorando a fusão do *breaking* com outras formas de expressão artística.

<sup>13</sup> Município da Região Metropolitana de Belo Horizonte, com aproximadamente 329 mil habitantes, conforme o Censo demográfico de 2022 do IBGE. Região com predominância de bairros periféricos e problemas estruturais, especialmente no que se refere ao acesso a serviços essenciais, como saúde, educação e segurança.

grafitadas, reuniam-se ao redor de um rádio igualmente grafitado, com inscrições como *B-girl* e *B-boy* — referências às dançarinas e dançarinos de *breaking*<sup>14</sup>. Ao som do rap, dançavam *breaking*, uma das expressões do hip-hop, considerada por artistas pioneiros como Thaíde<sup>15</sup> e Harllen Polidoro<sup>16</sup>, o primeiro elemento dessa cultura a chegar aos jovens no Brasil. Assim, envolviam-se em uma estética e linguagem importadas das periferias norte-americanas.

**Imagem 1 - Rádio *Boombox* Toca Fitas do B-boy Fábio Nogueira**



**Fonte: (Ancestral, 2018)**

<sup>14</sup> Originado nas periferias de cidades norte-americanas nos anos 1970, também chamado de *breakdance* ou *b-boying*, surgiu como a expressão dançante do hip-hop, criado pelas comunidades negras e latinas. Seus praticantes são conhecidos como *b-boys* e *b-girls*. Em 2024, o *breaking* foi incluído como modalidade nos Jogos Olímpicos de Paris.

<sup>15</sup> Rapper, compositor, apresentador e ator, Thaíde começou sua trajetória artística na década de 1980, sendo uma figura central na consolidação do movimento hip-hop no país. Ele ganhou destaque com o grupo de rap Thaíde & DJ Hum, responsável por sucessos que mesclavam crítica social sobre o contexto brasileiro com a música rap. Além da música, Thaíde expandiu sua atuação para a televisão e o cinema, apresentando programas como *Manos e Minas* e participando de filmes.

<sup>16</sup> Artista pertencente à primeira geração do graffiti em Belo Horizonte, tendo iniciado sua trajetória na cultura hip-hop nos anos 1980 por meio do *breaking*. É pedagogo e arte-educador, com atuação em projetos sociais como o Projeto *Fica Vivo!* e o Criança Esperança. Ademais, exerce o ofício de tatuador.



**Imagem 2 - B-boy Fábio Nogueira dançando *breaking* nos anos 1990**



**Fonte: (Fábio Nogueira, 2012)**

Embora nossa família acompanhasse as apresentações do grupo de dança de Fabinho em programas de televisão e reconhecesse seu comprometimento como professor em projetos sociais e academias de dança, bem como suas performances em festivais culturais e companhias da cidade, como a *Será Quê?*<sup>17</sup>, não era atribuído prestígio social às suas atividades artísticas e profissionais. O hip-hop, as expressões artísticas e roupas associadas a essa cultura não se alinhavam, e ainda hoje, não se alinham, com as normativas sociais e as expectativas familiares em relação a uma carreira convencional. As possibilidades de trabalho nessas áreas se dão geralmente na esfera da informalidade, não figurando entre as profissões mais tradicionais.

Nos anos 2000, quando iniciei o curso de Ciências Sociais, tive a oportunidade de me familiarizar com a obra do sociólogo norte-americano Howard Becker, o que trouxe luz às minhas lembranças relacionadas ao meu primo e ao estilo de vida dos artistas de rua. Becker, um músico de Jazz da noite de Chicago, viu-se sob a pressão dos desejos de seus pais para que ele obtivesse um diploma. Na década de 1960, já como professor da Universidade de

<sup>17</sup> Grupo artístico sediado em Belo Horizonte, conhecido por suas produções que integram dança contemporânea, teatro e outras linguagens cênicas. Fundada em 1992, a companhia de dança já se apresentou em diversos festivais nacionais e internacionais, consolidando-se como uma referência na cena artística brasileira.

Chicago, ele emergiu como uma figura proeminente, proporcionando contribuições significativas para as Ciências Sociais. A segunda fase da Escola de Chicago, da qual o autor fez parte, introduziu uma inovação metodológica, inspirada pela Antropologia, ao enfatizar a importância de realizar pesquisas de campo por meio da observação participante para compreensão da cultura urbana e da vida cotidiana. Nesse contexto, Becker (2008) adotou métodos etnográficos para analisar o grupo ao qual ele próprio pertencia: os músicos de Jazz de casas noturnas de Chicago. Assim como Fábio Nogueira e os artistas de rua de Belo Horizonte, Becker e seus pares eram rotulados como marginais e desviantes (sujeitos classificados como fora dos padrões estabelecidos pelas normativas sociais).

Durante meus primeiros períodos de estudo em Ciências Sociais, tive a oportunidade de refletir sobre metodologias de pesquisa em periferias urbanas e a complexidade do universo dos artistas de rua, além das representações estereotipadas e associações com o crime. Isso ocorreu por meio de um estágio no Programa *Fica Vivo!* do Estado de Minas Gerais<sup>18</sup>. No âmbito do Programa, minha função consistia em percorrer as ruas dos bairros Cabana Pai Tomaz<sup>19</sup> e Ribeiro de Abreu<sup>20</sup>, identificados como áreas com altos índices de criminalidade, e aplicar questionários aos moradores. Dentro do conjunto de questionamentos, alguns exploravam a questão da violência nos bairros, provocando reações diversas. A desconfiança em relação às boas intenções da coleta de informações era comum, pois discutir a violência, especialmente os homicídios, não é um tema que os moradores se sentem à vontade para abordar com qualquer pessoa, principalmente se esta for percebida como representante do Estado ou da polícia. Em outra via, alguns entrevistados sentiam incômodo em uma pesquisa que, segundo eles, reforçava a representação da favela como um território marcado pela violência. No entanto, após algumas visitas nos bairros, as pessoas começaram a se acostumar com a minha presença, e o momento de aplicação do questionário fechado e objetivo, muitas vezes se transformou em extensas conversas sobre experiências pessoais e

---

<sup>18</sup> Programa de Controle de Homicídios que tem como objetivo prevenir e reduzir homicídios dolosos entre adolescentes e jovens de 12 a 24 anos, concentrando-se em áreas com maior incidência desse problema. No eixo de Proteção Social, o programa realiza oficinas de esporte, cultura e arte, fundamentadas na análise da dinâmica social da violência e da criminalidade nos territórios atendidos. (SECRETARIA[...], 2024)

<sup>19</sup> Localizado na região oeste de Belo Horizonte, abriga atualmente 17.994 habitantes, segundo dados da URBEL (2020). O bairro surgiu na década de 1960, quando operários da construção civil, trabalhadoras domésticas e trabalhadores informais ocuparam os terrenos de uma antiga fazenda. Apesar das transformações promovidas por mobilizações comunitárias e obras de urbanização voltadas à melhoria da qualidade de vida, os moradores ainda enfrentam desafios relacionados à infraestrutura e taxas elevadas de violência e criminalidade.

<sup>20</sup> O bairro Ribeiro de Abreu, na região nordeste de Belo Horizonte, surgiu nos anos 1960 com a ocupação de áreas rurais e abriga cerca de 16.000 moradores. Enfrenta problemas de infraestrutura, como iluminação precária, mobilidade urbana e saneamento, além de desafios socioambientais, como poluição de nascentes e inundações causadas pelo transbordamento do Ribeirão do Onça.

coletivas que afetam os residentes das regiões.

Em fases posteriores, já no laboratório de pesquisa social da universidade, onde os dados eram tratados e analisados, tive acesso ao conjunto de informações coletadas pelo grupo de pesquisadores em questionários, entrevistas e grupos focais com policiais, oficinheiros e alunos do *Fica Vivo!*, já que eu era o responsável pela organização das apresentações de resultados para a Secretaria de Segurança Pública do Estado de Minas Gerais. Essa experiência evidenciou as complexidades do cenário nas periferias urbanas, o que engloba o modo de vida dos artistas de rua, os problemas sociais que permeiam suas trajetórias e as dificuldades metodológicas de uma pesquisa em campos marginais.

Ainda no contexto de Belo Horizonte, trabalhei com atividades educativas no *Espaço Criança Esperança* da Rede Globo, em parceria com a Prefeitura de Belo Horizonte (PBH), que atendia a população do Aglomerado da Serra, localizado na região centro-sul da cidade. Como responsável pela oficina chamada “Papo Reto”, que tinha como objetivo discutir e refletir sobre temas da realidade das crianças, tive contato com Harllen Polidoro<sup>21</sup>. Em projetos que realizamos em colaboração e nas muitas trocas de ideias informais, aprendia sobre o estilo de vida dos grafiteiros e a forma como o graffiti chegou em Belo Horizonte, já que Harllen iniciou sua trajetória no hip hop em 1984. Durante as conversas, o artista me contava sobre como faziam para imitar os produtos dos artistas norte-americanos do universo do hip hop presentes em filmes, revistas e videocliques, como os cadarços largos dos tênis ou o uso de spray automotivo (hoje já existe lojas e material especializado) para grafitar. As referidas conversas possibilitaram compreender as influências da “cultura de rua”<sup>22</sup> em grupos de jovens de Belo Horizonte. Essa cultura é definida pelo antropólogo Philippe Bourgois (2015) como um “espaço alternativo onde a dignidade pessoal pode se manifestar de uma maneira autônoma [...] uma explosiva criatividade cultural como desafio ao racismo e a subordinação econômica” (BOURGOIS, 2015, p.38 tradução minha). Segundo o autor, em seus estudos nas periferias de Nova York, apesar da vida em contextos de violência e conflitos sociais e raciais, muitos jovens buscam ativamente o protagonismo, assumindo o controle de suas próprias narrativas e desenvolvendo uma lógica interna de organização como meio de

<sup>21</sup> Artista pertencente à primeira geração do graffiti em Belo Horizonte, tendo iniciado sua trajetória na cultura hip-hop em 1983. É pedagogo e arte-educador, com atuação em projetos sociais como o Projeto *Fica Vivo!* e o Criança Esperança. Além disso, exerce o ofício de tatuador.

<sup>22</sup> Essa expressão, frequentemente utilizada por grafiteiros da cidade, conforme relato extraído de conversa com Binho Barreto durante meu trabalho de campo, provavelmente teve origem no álbum *Hip-Hop Cultura de Rua* (1988). Este álbum, marco inaugural do hip-hop no Brasil, nasceu dos encontros de grupos na estação de metrô do Largo São Bento, onde jovens se reuniam para dançar *breaking*, grafitar e cantar *rap*.

superar a pobreza.

A expressão cultural e artística do hip-hop deixou marcas indeléveis, tanto nas periferias quanto nos bairros de classe média de Belo Horizonte, transformando-se não apenas em um meio de expressão cultural das áreas periféricas, mas também em um produto de desejo para jovens de diversas camadas sociais. Desde a década de 1970, quando surgiu nos *guetos*<sup>23</sup> dos EUA, o estilo de vida e estética do movimento têm exercido grande influência em todo o mundo, incorporada pela indústria de entretenimento e agências de publicidade, ditando tendências de vestuário e comportamento. O vestuário é uma das principais manifestações da cultura hip-hop. Embora esse estilo tenha conquistado espaço nas passarelas e vitrines de grifes de alta costura como *Louis Vuitton*, *Gucci* e *Versace*, seu berço reside nas iniciativas de jovens residentes nos *guetos* de Nova York. Mesmo sem poder de consumir roupas e acessórios, por meio da reutilização e customização de peças, esses jovens desenvolveram um jeito criativo de se vestir inspirado no hip-hop, que acabou estabelecendo fortes conexões com o mercado.

Em Belo Horizonte, desde os anos 80, era possível observar jovens que começaram a experimentar novas formas de se vestir e se expressar artisticamente, como a pintura de muros com desenhos e mensagens, a criação de rimas, a dança de rua e o manejo de toca-discos. Surgiram grupos nacionais e internacionais de *rap* que atingiram grande audiência entre o público jovem, que influenciaram o jeito de pensar, agir e consumir nas diversas classes sociais e gerações. Eu e a maioria dos adolescentes e jovens dos anos 1990 e 2000 flertavam com as vitrines dos *shopping centers* da cidade. Esperava a oportunidade para que pudesse ganhar um boné, uma camiseta ou um tênis de lojas como *Sweet Dreams* e *USA Caps*, que vendiam um estilo de vida norte-americano, revestidos pelo verniz da rebeldia da cultura hip-hop que se espalhava pelo mundo desde os anos 1980 como uma mercadoria.

Em minha trajetória de vida, embora nunca tenha me aprofundado na prática de pintar nas ruas, desde muito cedo faço parte dos espaços e redes de sociabilidade onde se encontram jovens ligados à “cultura de rua”. Perdi as contas do número de vezes que perguntaram se eu sou um grafiteiro, inclusive foi uma pergunta recorrente nos congressos em que participei durante esta pesquisa de mestrado. Certamente, além de algumas roupas presentes no meu

---

<sup>23</sup> Originalmente, o termo *gueto* foi usado para descrever os bairros onde judeus eram obrigados a viver na Europa, especialmente a partir do século XVI. Com o tempo, o conceito se expandiu para descrever áreas onde grupos marginalizados ou minoritários, como afro-americanos, imigrantes ou populações de baixa renda, são concentrados devido a fatores como discriminação, pobreza e políticas urbanas excludentes (WACQUANT, 2004). No Brasil, não com muita frequência, é possível observar o uso do termo “gueto” para se referir a favelas e periferias urbanas.

guarda-roupas ligadas a esse universo, após longos anos de convivência cotidiana com esses artistas, acabei incorporando gestos, símbolos, significados, gostos e linguagens, além disso tomando partido e apoiando suas reivindicações e movimentos sociais.

A partir de 2012, trabalhei como diretor criativo de uma marca independente de *streetwear* (estilo de vestuário influenciado pela cultura hip-hop), chamada Ancestral. A partir do conceito de levar arte de rua para camisetas, produzimos estampas, coleções de moda, exposições de arte, ensaios fotográficos e vídeos em colaboração com artistas de rua de Belo Horizonte e região metropolitana. A experiência profissional junto aos grafiteiros me trouxe informações sobre a dinâmica atual da referida arte e me chamou atenção para outra variável presente na identidade e modo de vida dos grafiteiros: o trabalho, ou seja, as táticas desses artistas para se sustentarem por meio da arte.

A decisão de trabalhar especialmente com grafiteiros foi motivada pela autenticidade e pelas críticas sociais presentes em suas produções artísticas, que se diferenciam dos padrões previsíveis que eram encontrados no mercado. As primeiras negociações para a produção de estampas ocorreram com o artista Sabão, que trabalhava como oficineiro no *Fica Vivo!* no bairro Jardim Teresópolis, em Betim, cidade da região metropolitana de Belo Horizonte. A socióloga Deise Silva, na época supervisora do Programa, facilitou nosso contato com o artista. Um fato em particular chamou nossa atenção. Convidado para pintar o muro de um hospital público, Sabão optou por desenhar corpos dilacerados como uma crítica ao sistema de saúde, o que resultou na reprovação do trabalho pela instituição, mas demonstrou uma das características intrínsecas ao graffiti: a crítica social e política, herança do movimento hip-hop.

Nos anos de 2020 e 2021, durante a pandemia de COVID-19, ainda em contatos frequentes com os artistas, pude observar os desafios provocados pelo isolamento social e a interrupção de suas trajetórias profissionais no contexto, por meio da participação na criação do coletivo *CAUS*. Nossas primeiras ações envolveram a realização de entrevistas para identificação de demandas dos artistas e produção de vídeos para divulgação. Essas atividades ocorreram tanto no ateliê dos artistas quanto nas ruas. Mesmo sob o risco de contaminação pelo vírus SARS-CoV-2, realizamos as gravações com todas as precauções necessárias, como o uso de máscaras e álcool em gel. Nesse momento nos preparávamos para realização de uma exposição de arte, sem saber ao certo, quando seria possível devido a quarentena. Ao final de 2021, durante o processo de reabertura do comércio e da retomada das atividades em espaços públicos, realizamos a exposição *CAUS: Arte Urbana e Território*, na Escola de Design da

Universidade Estadual de Minas Gerais (ED-UEMG), na Praça da Liberdade<sup>24</sup>.

Em 2022, já no pós-isolamento, elaborei um projeto para uma nova exposição, contemplado em um edital da Prefeitura de Belo Horizonte. O evento *CAUS: Arte urbana e memória*, que aconteceu no Centro de Referência da Juventudes (CRJ), espaço localizado na Praça da Estação, contou com exposição de telas de pintura, mostra de fotografias e finalização do documentário *Entre o crime e o creme (2023)*. As gravações das entrevistas, nas quais atuei como produtor e diretor junto com o pesquisador de arte urbana e documentarista Thiago Morandi e o grafiteiro Kaos<sup>25</sup>, ocorreram desde o período de isolamento social em 2021 até o ano de 2022. Foram realizadas mais de 30 entrevistas com artistas de rua de Belo Horizonte abordando temas como trabalho, cultura digital e pandemia. O propósito era documentar o cotidiano desses artistas com fins de pesquisa e promover os seus trabalhos naquele momento de crise, em que o circuito artístico e cultural da cidade enfrentava grandes desafios. Durante a vivência e entrevistas pude observar os efeitos do isolamento social no modo de vida e práticas de trabalho desses interlocutores, o que provocou reflexões que desempenharam um papel crucial para motivação e elaboração desta pesquisa de mestrado.

Durante o trabalho de campo, além das observações nas ruas de Belo Horizonte, em especial no bairro Alto Vera Cruz, acompanhei diversos eventos de arte, incluindo as exposições *CAUS: Arte Urbana e Território* no Espaço Cultural da Escola de Design UEMG, *CAUS: Arte Urbana e Memória* no Centro de Referências das Juventudes (CRJ), “*Racismo é um Vírus*” nas ruas do Aglomerado da Serra, *BOLINHO X GOMA - Articulações Urbanas* no Museu de Artes e Ofícios (MAO), *Fluxo - Galeria Urbana* no Spot Culture, *OSGEMEOS: Segredos, Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira* no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) e *Pedagogia - Paulo Nazareth* na FaE (Faculdade de Educação da Universidade Federal de Minas Gerais). Estive presente em festivais como *Atitude e Consciência Norte*, *Favela No Ato*, *Serrão Hip-Hop*, *Palco Hip-Hop*, *Museu de Rua*, *Teias Ancestrais*, *Cena Graffiti BH* e *CURA*. Além das incursões realizadas no circuito artístico de Belo Horizonte, o texto

<sup>24</sup> Projetada no final do século 19 para abrigar o centro administrativo do Estado, com a construção das secretarias e do Palácio da Liberdade, sede e símbolo do Governo. Atualmente o poder público criou um complexo cultural em torno da praça, delimitada pela Avenida do Contorno, que abriga 33 instituições artísticas e culturais da cidade.

<sup>25</sup> Artista visual de Belo Horizonte, iniciou sua trajetória artística em 1995 com o pixo e, a partir de 1998, passou a explorar o graffiti, o muralismo e a pintura em tela. Durante 12 anos, foi proprietário da Xspray, uma graffiti shop especializada em materiais para graffiti que também funcionava como galeria de arte. Produziu murais em fachadas de centros e instituições culturais em diversas regiões de Belo Horizonte e participou de exposições em espaços como o Museu Inimá de Paula e a Galeria Myralda.

etnográfico também incorpora, de maneira breve e pontual, menções provenientes de minhas observações do circuito artístico de São Paulo, em especial do *Beco do Batman* e das exposições *Retratistas do Morro* no Sesc Pinheiros, *Acervo em transformação* e *Histórias indígenas* no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), *O Banzo, o Amor e a Cozinha de Casa* no Museu Afro Brasil Emanuel Araujo e *35 Anos de Lixomania* no Tenda da Lapa.

Além da observação nos eventos citados acima, atuei na produção de filmes, incluindo os documentários *Urbanografia do CAUS* (2022), *O Rolê* (2023) e *Sôdác: Representações do Graffiti no Brasil* (2022) e *Entre o Crime e o Creme: Um Registro da Arte de Rua em BH* (2023). Nos filmes mencionados, assim como, nas exposições do coletivo CAUS, no projeto “*Racismo é um Vírus*” e no espetáculo teatral “*I Feel Gud*” (2023), desempenhei funções de direção, curadoria e produção cultural, participando de todas as etapas dos projetos, desde a pré-produção e a elaboração dos projetos para a Lei de Incentivo à Cultura<sup>26</sup> (no caso dos projetos realizados com apoio do poder municipal) até a pós-produção.

No texto etnográfico, são descritas experiências nos eventos artísticos, assim como obras de artistas, que foram boas para pensar e ilustrar diversos temas abordados nesta dissertação. As participações e colaborações em eventos em Belo Horizonte se transformaram em uma obrigação social, funcionando como uma forma de dádiva<sup>27</sup>, diante das trocas estabelecidas com os artistas ao longo da minha trajetória profissional e acadêmica. Não deixaram também de ser uma tática, sendo não apenas atos de generosidade desinteressada, mas uma forma de criar e manter os laços sociais com os artistas e garantir a reciprocidade. Como por exemplo, o espetáculo “*I Feel Gud*”, em que, baseado no processo desta pesquisa e na obra do grafiteiro Gud Assis<sup>28</sup>, pensada como um microcosmo da história do graffiti em Belo Horizonte, elaborei junto ao artista um enredo que retratou os modos de vidas e a

---

<sup>26</sup> A Lei Municipal de Incentivo à Cultura (LMIC) de Belo Horizonte é a Lei nº 6.498, sancionada em 29 de dezembro de 1993. Ela institui o incentivo fiscal à produção cultural na cidade e regulamenta a forma de captação e uso de recursos destinados a projetos culturais. Essa lei é um marco para o apoio à cultura em Belo Horizonte, possibilitando a realização de diversos projetos artísticos por meio de incentivos fiscais.

<sup>27</sup> Ver Mauss (2003a)

<sup>28</sup> Grafiteiro e muralista, sua trajetória nas intervenções urbanas teve início em 1995 com o pixo. Além de sua presença nas ruas, possui experiências em círculos educacionais, como arte educador. Suas obras foram expostas em prestigiadas instituições culturais de Belo Horizonte, incluindo o Museu Inimá de Paula, o Palácio das Artes, o Museu Abílio Barreto e o MM Gerda.



criatividade dos artistas do hip-hop da cidade — *DJs*<sup>29</sup>, *MCs*<sup>30</sup>, grafiteiros e *B-boys* — que são os protagonistas da trama. Na imagem abaixo, uma fotografia capturada durante o processo de montagem do espetáculo, destacando a instalação do cenário produzido por Gud em colaboração com o cenógrafo e designer gráfico Loo-E<sup>31</sup>. O cenário retrata parte da paisagem urbana do centro da cidade, com os arcos do Viaduto Santa Tereza<sup>32</sup>. Em primeiro plano uma caveira de terno (personagem da dramaturgia) com fios nas mãos ligadas à cidade, simboliza as instâncias do poder público e privado e seus mecanismos de controle sobre a arte e a vida cidadina.

**Imagem 3 - Processo de montagem do espetáculo “I Feel Gud”**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

<sup>29</sup> Foi a partir das batidas (*beats*) produzidos pelos *DJs* que os demais elementos do hip-hop começaram a se desenvolver. A primeira festa de hip-hop (*block party*) foi produzida em 1973 por um dos pioneiros do movimento, DJ Koll Herc.

<sup>30</sup> Também conhecido como Mestre de Cerimônias, o MC é responsável por transmitir as mensagens do hip-hop por meio do rap.

<sup>31</sup> Arquiteto, artista plástico e designer gráfico holandês radicado em Belo Horizonte desde. Sua atuação na cidade inclui trabalhos de cenografia para companhias de dança e teatro, como *Grupo Corpo* e *Galpão*, além de colaborações com a cena do hip hop, desenvolvendo projetos de cenografia e design gráfico.

<sup>32</sup> Localizado em Belo Horizonte, é um dos marcos históricos e arquitetônicos mais icônicos da cidade. Inaugurado em 1929, o viaduto conecta o centro da cidade ao bairro Floresta, atravessando a linha férrea que corta a região. Sua estrutura é conhecida por suas imponentes arcadas em concreto armado, que se tornaram um símbolo da paisagem urbana de Belo Horizonte. O baixio do viaduto é um ponto tradicional de encontro para grafiteiros, skatistas e outros movimentos culturais, especialmente ligados à cultura de rua. É palco de eventos importantes como o *Duelo de MCs*, um dos maiores encontros de batalhas de rap *freestyle* do Brasil, promovido pelo coletivo *Família de Rua*.



A parceria com Gud, artista com mais de 20 anos de trajetória no universo do graffiti, foi motivada pelo reconhecimento de sua autenticidade e pelo que denomino "pureza" — um termo que, embora possa ser interpretado como essencialista, adoto para enfatizar o compromisso e a influência das memórias e repertórios das primeiras gerações da cultura hip-hop em ações artísticas. Essa "pureza" se reflete na incontrolável vontade de Gud de se comunicar por meio da pintura nos muros (inclusive durante o confinamento obrigatório causado pela pandemia de COVID-19), conciliando trabalhos comerciais com intervenções não autorizadas em que ele pode se expressar com liberdade. Ademais, o projeto *“I Feel Gud”* (2023) foi um ritual de reciprocidade, onde ofereci um presente a Gud em retribuição à confiança e informações que recebo do artista, sempre disposto a me ajudar em pesquisas e colaborar em trabalhos artísticos.

Trata-se, no fundo, de misturas. Misturam-se as almas nas coisas, misturam-se as coisas nas almas. Misturam-se as vidas, e assim as pessoas misturadas saem cada qual da sua esfera e se misturam: o que é precisamente o contrato e a troca (MAUSS, 2003a, p. 212)

A partir de minhas experiências pessoais, profissionais e acadêmicas que me aproximam das nuances, problemas sociais e desafios enfrentados pelos artistas do universo da arte de rua de Belo Horizonte, me propus a desenvolver esta dissertação que é a continuidade de um processo de reflexão e construção epistemológica ativada pela curiosidade de entender os desdobramentos da arte de rua e o mundo do trabalho nas cidades contemporâneas. Esse percurso foi atravessado pela eclosão da pandemia de COVID-19, fenômeno global que mudou os trajetos de grupos sociais e sujeitos em todo mundo, inclusive do universo da arte de rua e dos grafiteiros belo-horizontinos.

## 1.2 Considerações metodológicas

Com o intuito de compreender os efeitos da pandemia do SARS-CoV-2 e do isolamento social no universo do graffiti, tive como proposta metodológica a etnografia, com técnicas de observação participante, entrevistas informais e formais, e participação em eventos, como exposições de arte à céu aberto, em museus e galerias, negociações profissionais, festivais em que são pintados muros, prédios e viadutos, intervenções artísticas nas ruas e deslocamentos dos interlocutores pelo território do bairro Alto Vera Cruz e na

cidade de Belo Horizonte. Ainda como técnica de pesquisa, foram realizadas entrevistas individuais com objetivo de construir histórias de vida e estudos de caso (narrativas interpretativas). Na primeira etapa de inserção no campo, e após estabelecer uma relação de confiança com os moradores e artistas do bairro, introduzi câmeras de vídeo e fotografia à pesquisa.

Para todas as atividades, levei comigo o meu diário de campo para registrar acontecimentos, sensações, inquietações, reflexões, estranhamentos e narrativas dos meus colaboradores, que nem sempre foram gravadas. Além das observações a “olho nu”, incorporei ao trabalho de campo, influenciado pela "Etnografia de Rua" proposta por Eckert e Rocha (2023), o uso da "câmera na mão", popularizada pelo cineasta e antropólogo Jean Rouch, como uma ferramenta de captação de imagens. Tanto em entrevistas com grafiteiros que vivem no bairro Alto Vera Cruz, quanto em outros momentos da pesquisa, como caminhadas a pé pelo bairro e observação de atividades cotidianas de trabalho e lazer dos interlocutores, empreguei câmeras de fotografia e de vídeo para registrar e documentar essas experiências. Esses registros visuais auxiliaram na revisão e análise do material coletado no campo, assim como no processo de escrita etnográfica. Muitas das fotos incluídas neste texto são registros documentais, sem a intenção de buscar uma estética artística ou comercial. Elas foram capturadas com meu próprio celular, utilizando a iluminação natural do ambiente, e refletem o contexto em que foram tiradas. Grande parte das imagens são apresentadas sem qualquer tratamento, como ajustes de cor, luz ou uso de filtros, como é o caso das fotos registradas em ruas, museus e galerias de arte.<sup>33</sup>

O processo desta pesquisa teve início há cerca de dois anos. Em meados de 2022, no decorrer do primeiro ano, para além da realização das disciplinas obrigatórias do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Puc Minas (PPGCS), foram realizados estudos bibliográficos e documentais relacionados ao tema de estudo, e as primeiras observações diretas, quando foi possível fazer contatos com artistas de rua, produtores culturais e líderes comunitários. Essas ações tiveram como objetivo tanto aprofundar o embasamento teórico quanto delimitar o território e selecionar os interlocutores da pesquisa.

No plano inicial do projeto, foi definido que a pesquisa seria realizada em uma área geográfica específica, com a seleção de um bairro na periferia de Belo Horizonte. Essa escolha foi difícil, em um contexto que, de acordo com a Companhia Urbanizadora e de

---

<sup>33</sup> Para uma apreciação completa e aprofundada das obras de arte, convido o leitor a visitar as exposições dos artistas e/ou a acessar seus portfólios online.

Habitação de Belo Horizonte (URBEL), abrange 336 vilas e favelas, englobando cerca de 480 mil habitantes e representando aproximadamente 20% da população da cidade. Contudo, como a proposta trata da trajetória laboral dos grafiteiros, foi possível delinear o recorte geográfico com base nas regiões que eu já conhecia de experiências anteriores, como apresentado na parte sobre a minha trajetória de pesquisa. Ainda assim, realizei um estudo do perfil e mapeei os locais de residência de outros artistas da cidade.

A partir do conhecimento desse universo, o bairro Alto Vera Cruz foi selecionado, um espaço caracterizado e reconhecido pelos movimentos culturais, sociais e artísticos. Em conversas e acompanhando o trabalho de agentes culturais do bairro, foi possível perceber a expressão artística no Alto Vera Cruz como ferramenta para transformação social, mobilizações comunitárias e políticas. O bairro apresenta uma relevante história artístico-cultural, composta por artistas e grupos como o rapper Flávio Renegado<sup>34</sup> e MC Berêta<sup>35</sup>, o *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*<sup>36</sup>, o extinto grupo de rap e *Centro Cultural NUC (Negros da Unidade Consciente)*<sup>37</sup>. Dentre as pessoas com as quais travamos conversas informais sobre temas variados e corriqueiros, e analisamos produções e carreiras artísticas, destacamos os grafiteiros Wanatta e Magu, selecionados como colaboradores fundamentais para a continuidade do estudo. Ambos são *crias*<sup>38</sup> do Alto Vera Cruz e estabelecem fortes conexões com os moradores e os fluxos cotidianos do bairro.

Magu, Márcio Augusto Brito, é nascido e criado no Alto vera Cruz, sua trajetória na arte começa ainda na infância por gosto pelo desenho, porém sua dedicação ao graffiti se

---

<sup>34</sup> Rapper e músico de Belo Horizonte, reconhecido nacionalmente por suas letras que abordam resistência política, identidade e questões sociais. Iniciou sua carreira no grupo de rap NUC e, além da música, se destaca por suas colaborações e por sua atuação em projetos sociais, como a organização *ARebeldia* (2024).

<sup>35</sup> Rapper, compositor e educador de 24 anos do Alto Vera Cruz, se apresenta em shows e festivais na cidade, como o Festival de Arte Negra (FAN). O artista também participa de ações sociais, compartilhando conhecimentos do hip-hop com crianças, adolescentes e jovens por meio de oficinas pedagógicas em seu bairro.

<sup>36</sup> Ao perceber que muitas mulheres idosas do Alto Vera Cruz enfrentavam problemas de autoestima e à saúde psicológica, Valdete iniciou encontros semanais com elas. Nesse contexto, surgiu a ideia de resgatar antigas cantigas de roda, cirandas e brincadeiras infantis por meio do canto e da dança. A iniciativa evoluiu gradualmente, transformando-se em um projeto estruturado que, com o tempo, se consolidou como uma “organização da Sociedade Civil (OSC) que tem o propósito de promover o bem social de comunidades carentes, o resgate de memórias, valorização e registros dos saberes dos idosos, preservação da cultura popular, reconhecimento, integração e elevação da autoestima do idoso na sociedade atual, por meio de atividades culturais de entretenimento e oficinas” (MENINAS DE SINHÁ, 2024).

<sup>37</sup> O grupo de rap foi criado em 1997. Para além da sua contribuição musical por meio de letras que falavam do cotidiano do bairro e a promoção de shows e eventos que impulsionaram a vida cultural da comunidade, o NUC expandiu suas atividades em 2003, se tornando um Centro Cultural de formação e capacitação artística, revelando a cultura por trás do hip-hop, mais conhecido pela sua dimensão musical.

<sup>38</sup> A gíria “cria” é comumente utilizada para se referir a uma pessoa, geralmente jovem, que é natural de determinado lugar, bairro ou comunidade. Essa expressão é frequentemente empregada em contextos urbanos e informais para indicar alguém que é originária ou tem forte ligação com uma favela.

inicia na condição de aluno da grafiteira Lídia Viber<sup>39</sup> no *Projeto Fica Vivo!*. No Centro de Referência de Assistência Social (CRAS) foi aluno do grafiteiro Júlio César (JC)<sup>40</sup> da *Rupestre Crew*<sup>41</sup>. Magu é um jovem artista de 25 anos que, desde 2022, após a pandemia, se dedica exclusivamente à carreira artística. Antes desse período, enfrentava dificuldades para se afirmar como artista devido à necessidade de trabalhar em empregos que, embora garantissem seu sustento, não ofereciam satisfação pessoal, como atendente e repositor em supermercados e restaurantes.

De acordo com relatos<sup>42</sup> de Magu, a residência artística e a exposição *CAUS: Arte Urbana e Memória* em 2022 foi um marco decisivo em sua carreira, permitindo-lhe enfrentar incertezas e se sentir reconhecido como artista. Em sua obra, o artista aborda a autoestima das juventudes do Alto Vera Cruz ao criar um universo onírico composto por personagens que refletem sonhos, oportunidades, possibilidades e aspirações de jovens negros moradores de áreas periféricas. Atualmente, Magu se dedica exclusivamente à arte, destacando-se por sua versatilidade e domínio de múltiplas linguagens. Além da técnica de spray, característica do graffiti, ele também domina outras técnicas, como aquarela, ilustração a lápis e tatuagem. Entre suas atividades profissionais, ele atua como tatuador em sua rotina e também realiza trabalhos de pintura (decoração interna e externa) em estabelecimentos comerciais. Além disso, participa periodicamente de eventos e festivais de arte urbana promovidos pelo poder público, como o *Festival Arte em Cores*, e está envolvido em projetos locais, como o *Mural Pela Diversidade da Cultura*, realizado na Escola Municipal Israel Pinheiro sob a coordenação de Negro F. Magu também participa de galerias de arte urbana, como a *Fluxo Arte Urbana*, idealizada pelos grafiteiros *Comum*<sup>43</sup> e *Surto*<sup>44</sup>. Uma de suas referências na arte,

---

<sup>39</sup> Artista de Belo Horizonte, reconhecida por sua trajetória no graffiti e muralismo, com carreira em destaque no Brasil e no exterior. Desde os 15 anos, quando iniciou nas artes por meio do graffiti, transforma muros em poderosas expressões de empoderamento, abordando temas como a liberdade feminina e a resistência da mulher negra (LÍDIA VIBER, 2024).

<sup>40</sup> Grafiteiro, produtor cultural e educador social, é um dos membros pioneiros da *Rupestre Crew*. Reconhecido por sua liderança em projetos e por sua atuação como professor em oficinas de graffiti, é frequentemente citado como referência por artistas mais jovens na cena do graffiti.

<sup>41</sup> Formado pelos artistas Piero, Arieth, Bernardo Ladobeco, FredCap, Gabriel Skap e JC, entre outros, o coletivo é um dos grupos mais antigos de graffiti ainda em atividade. Criado em 2000 na Pedreira Prado Lopes, foi fundado pelos artistas junto ao professor Piero, durante as oficinas de arte e graffiti do *Projeto Guernica*, da Prefeitura de Belo Horizonte.

<sup>42</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Magu em julho de 2024 durante meu trabalho de campo.

<sup>43</sup> “Artista plástico de Belo Horizonte e desde 2004 dialoga intensamente com a cena da arte de rua na capital. Sua arte costuma ser marcadamente política, como é o caso dos seus trabalhos sobre artistas de rua em conflito com a lei e suas paisagens urbanas que resgatam imagens marginalizadas da cidade. Comum é também um dos idealizadores da *Fluxo Galeria Urbana*” (ARTE FORA DO MUSEU, 2024).

<sup>44</sup> Grafiteiro e artista de Belo Horizonte, formado em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Minas Gerais, sócio-fundador da loja especializada na venda de materiais para prática do graffiti Real Vandal.

é Wannata, que ele acompanha a carreira desde adolescente, observando suas artes nos muros e projetos sociais do bairro.

Wanatta deu início à prática do graffiti em oficinas no ano de 2014 no *Centro Cultural Negros da Unidade Consciente* (NUC), influenciada por Negro F, Nilo Zack<sup>45</sup> e Lídia Viber. Wanatta Aruanã (nome de batismo de origem Iorubá atribuído por sua mãe), é um artista visual de 31 anos, nascido no Alto Vera Cruz. Sua trajetória na arte tem influência de projetos sociais que ele passou como o NUC, *Valores de Minas*<sup>46</sup> e *Escola Livre de Artes Arena da Cultura* (ELA)<sup>47</sup>. O artista estudou Artes Plásticas na *Escola Guignard*<sup>48</sup> e atua como arte-educador, com experiência em iniciativas sociais em penitenciárias, escolas municipais e projetos privados. Em suas criações artísticas, realizadas por meio das técnicas do graffiti, destaca-se a representação da população do Alto Vera Cruz por meio de retratos de pessoas negras da comunidade, que muitas vezes combinam elementos da cultura hip-hop e de povos tradicionais africanos, em especial corpos de mulheres e pessoas trans. Wanatta relata que, por meio de seus grafites, leva para o asfalto as referências negras do Alto Vera Cruz.

---

<sup>45</sup> Artista visual, ativista social e ambiental, conhecido em Belo Horizonte pelos grafites que retratam um menino palhaço. Morador do Bairro Taquaril, é Bacharel em Cinema e Artes Digitais pela UFMG e desde 2006 dedica-se ao graffiti e projetos educacionais promovidos em parceria com ONGs, escolas, instituições públicas e privadas.

<sup>46</sup> *Valores de Minas* é um programa do Governo de Minas que oferece oficinas de arte para jovens de escolas públicas estaduais desde 2005.

<sup>47</sup> Criada pelo decreto municipal 15.775/2014, inserida na política de formação e descentralização da Fundação Municipal de Cultura, oferece cursos e atividades voltadas para a área de artes, como teatro, dança, música e artes visuais. Nas entrevistas realizadas em meu trabalho de campo, muitos artistas mencionam a importância da escola para formação de artistas de Belo Horizonte.

<sup>48</sup> Oferece cursos de licenciatura em Educação Artística e bacharelado em Artes Plásticas, formando artistas de renome no cenário mineiro, nacional e internacional. O nome da escola é uma homenagem ao pintor e professor brasileiro Alberto da Veiga Guignard, reconhecido por sua contribuição à arte brasileira e por sua atuação como educador. Em 1944, a convite de Juscelino Kubitschek, prefeito de Belo Horizonte, Guignard instalou um curso de desenho e pintura no recém-criado Instituto de Belas Artes. Em 1989, com a promulgação da Constituição do Estado de Minas Gerais, a escola passou a integrar a Universidade do Estado de Minas Gerais como uma unidade acadêmica.

**Imagem 4 - Graffiti de Wanatta no projeto *Art Walls* da marca *Skazi***



Fonte: (Skazi [...], 2024).

Essa mobilidade pela cidade se torna viável graças à presença de suas obras não apenas em seu bairro, onde suas pinturas podem ser vistas em diversos muros, realizadas de forma independente ou por meio de projetos do poder público, e onde ela trabalha como professor de arte em projetos sociais. Mas também em diversas regiões, resultante de sua participação ativa em eventos como festivais, exposições, residências artísticas e colaborações com marcas.

No decorrer desta pesquisa, surgiram outros artistas do bairro nos relatos dos interlocutores e nos encontros do campo, como os artistas visuais IBK<sup>49</sup>, Negro F., Lucas Alfa<sup>50</sup>, Patty<sup>51</sup> e Pedro “Dog Cria”<sup>52</sup>, Gustavo Gamba<sup>53</sup> e o fotógrafo André Cavaleiro, além de

<sup>49</sup> Artista do Alto Vera Cruz, grafiteiro e atuante no cenário musical como cantor e compositor de funk. Iniciou sua trajetória artística em 2012. Conheceu o grafite por meio de uma oficina de arte no bairro e, inicialmente, se dedicou à pixação. Com o tempo, passou a desenvolver desenhos com letras e personagens, que se tornaram sua marca registrada nas ruas de Belo Horizonte.

<sup>50</sup> Artista do bairro Taquaril, iniciou sua trajetória no graffiti em uma oficina do programa *Fica Vivo!* aos 13 anos de idade. Com o tempo, passou a realizar trabalhos comerciais para contribuir com o sustento de sua família. Atualmente é professor em projetos do poder público, conciliando sua produção artística com a atuação no ensino de arte.

<sup>51</sup> Artista do bairro Alto Vera Cruz, iniciou sua trajetória artística ainda na infância, em 2012, como aluna de Wanatta no Projeto *Escola Integrada*. Ela se destaca pelas suas intervenções nos muros da região.

<sup>52</sup> Ilustrador, grafiteiro e tatuador de 21 anos, é proprietário de uma marca de roupas e objetos personalizados com suas criações artísticas. Sua trajetória na arte começou aos 14 anos, quando ingressou no universo do graffiti como aluno de Wannata, em uma oficina no Centro Cultural Alto Vera Cruz.

<sup>53</sup> Artista visual e educador do Alto Vera Cruz, com formação em Comunicação Social e cursando Licenciatura em Artes Visuais na UEMG. Autodidata, iniciou seus estudos em aquarela em 2016, criando obras que unem pintura e escrita. Seu trabalho expressa vivências e sentimentos, influenciado pela periferia e sua identidade como homem negro e gay. Gamba tem se destacado em campanhas, exposições e festivais de arte e cultura (GAMBA, 2024).

artistas de bairros vizinhos, como Nilo Zack, Lídia Viber, Gabriel Lost<sup>54</sup> e Alex Black<sup>55</sup>. Para realização do estudo de campo, convidei os principais interlocutores da pesquisa a deslocar pelo Alto Vera Cruz, me conduzir por seus percursos, a caminhar pelas ruas, narrar experiências (o tempo vivido e o tempo pensado), expor as temporalidades, a apresentar o bairro a partir de suas memórias, de forma que pudesse vivenciar o tempo e espaço dos interlocutores com o objetivo de dar espaço para que eles integrassem suas vozes à essa pesquisa.

Inspirado pela imagem trazida por Paola Jíron (2010), "me torno a sombra", ou seja, passei a me mover, por um tempo, com os interlocutores, testemunhando suas práticas e experiências cotidianas. Ao acompanhá-los em seus itinerários, considerando-os como narradores da cidade e colaboradores do texto etnográfico, tornou-se possível ir além das dimensões normativas e mapas oficiais, superando as representações construídas por agentes externos, que não são originadas pelos próprios interlocutores. Em contraponto às informações fornecidas pelos órgãos municipais e percepções estereotipadas frequentemente difundidas sobre as periferias urbanas, caracterizadas por imagens que muitas vezes só as associam a lugares de pobreza, perigo e violência, os moradores do Alto Vera Cruz constroem seus próprios significados em relação ao bairro, produzindo sua própria história, se apropriando e fazendo uso do espaço e construindo narrativas.

No intuito de aprofundar a compreensão sobre as subjetividades e trajetórias individuais dos interlocutores, me reporteí às pesquisas urbanas de Gilberto Velho (2003), e por meio de seus relatos, busquei “estudá-los como intérpretes de mapas e códigos socioculturais, enfatizando-se uma visão dinâmica da sociedade e procurando-se estabelecer pontes entre os níveis micro e macro” (VELHO, 2003, p.16). O instrumento utilizado para aprofundamento no microcosmos dos artistas foram suas narrativas interpretativas com objetivo de construir histórias de vida. Por meio da etnografia das imagens compartilhadas pelos interlocutores, busco alcançar resultados que, para além de enquadramentos históricos e sociológicos, adentrem as estruturas do imaginário, um sistema simbólico que articula as práticas sociais cotidianas concretas e as formas subjetivas através das quais os interlocutores atribuem sentido a suas vivências. Essas imagens, conforme Rocha e Eckert (2011), sejam

---

<sup>54</sup> Grafiteiro, tatuador, educador e produtor cultural de 26 anos, nascido e criado no bairro Taquaril, onde teve contato com o hip-hop por meio de projetos culturais. Atua como representante de iniciativas como o *Fórum Hip Hop BH*, *Casa do Hip Hop Taquaril*, *Nação Hip Hop Brasil BH/MG* e é Conselheiro Nacional da Juventude.

<sup>55</sup> Mobilizador e educador social, produtor cultural e cantor de funk do bairro Granja de Freitas. Fundou o *Canal A Fita* no *Youtube*, que promove o cenário do funk e do hip-hop em Belo Horizonte.

elas digitais, em vídeo, sonoras ou textuais, evocadas das memórias dos interlocutores, expressam como eles percebem o mundo, seus pensamentos e ações, o que as autoras denominam como estruturas antropológicas do imaginário em referência ao antropólogo Gilbert Durand.

Este texto etnográfico é composto, além da parte escrita, por representações gráficas capturadas presencialmente durante as observações de campo, adicionado pesquisas nas mídias sociais e nas contribuições obtidas nos relatos dos grafiteiros. Durante o trabalho de campo, solicitamos aos principais colaboradores, por *Whatsapp* e *Instagram*, imagens de produções artísticas realizadas durante a pandemia. Obtivemos fotografias, vídeos, *prints* de redes sociais na internet, assim como as localizações geográficas de pinturas realizadas durante o período pandêmico. Essa escolha foi inspirada no *Urban Mapping Project* (2024), desenvolvido pelos pesquisadores Heather Shirey, David Todd Lawrence e Paul Lorah da Universidade de St. Thomas nos Estados Unidos. Em 2020, os autores do projeto lançaram um banco de dados de arte de rua colaborativo relacionado à COVID-19, “[...] contando com o público para documentar digitalmente e enviar arte de rua, desde o menor adesivo ou *tag* até o maior e mais colorido mural. Pedimos tudo. Através das redes sociais, mídia convencional e boca a boca” (Simons *et al.*, 2021:156, tradução nossa)<sup>56</sup>. Inspirado pelo *Urban Mapping Project* (2024), iniciei um processo de documentação e mapeamento da arte de rua produzida no referido período em Belo Horizonte, além de realizar entrevistas com alguns dos artistas responsáveis pelas artes.

A decisão de incorporar produções artísticas ao texto etnográfico, operando simultaneamente a leitura analítica dessas imagens, surgiu a partir da revisão bibliográfica sobre os principais temas da pesquisa, como , por exemplo, o Dossiê sobre Covid e Ciências Sociais da *Revista Em Sociedade* do Departamento de Ciências Sociais da PUC Minas, e, em particular do artigo *Reprodução artística musical no cenário da pandemia de Covid-19* de Cunha, Medeiros e Torres (2022). Embora trate da expressão musical, o texto apresenta a arte como ferramenta analítica, propondo caminhos para o entendimento da pandemia, por meio de letras e melodias de artistas brasileiros e internacionais.

Além de recorrer a materiais acadêmicos, acompanhamos os acontecimentos relacionados ao universo da arte de rua em Belo Horizonte, como o lançamento do filme *Pele*

---

<sup>56</sup> “[...] relying on the public to document digitally and submit street art from the smallest sticker or tag to the largest, most colorful mural. We asked for it all. Through social media, conventional media, and word of mouth”.



(2023), dirigido por Marcos Pimentel, no qual Binho Barreto foi um dos consultores, participando com orientação e ensinamentos especializados sobre a arte de rua. O filme oferece uma visão do momento político brasileiro, por meio das expressões artísticas registradas nos muros. Em contraste com a abordagem convencional dos documentários, que frequentemente recorrem à narração e aos depoimentos, a trama do filme é montada por meio da compilação de imagens (incluindo artes de graffiti, pixo, stencil e lambe-lambe) capturadas no contexto urbano, principalmente em Belo Horizonte. Filmado em 2019, o filme não aborda temas relacionados ao período pandêmico, mas chama a atenção para a potência da narrativa contada a partir de imagens da arte de rua.

Os primeiros esboços da pesquisa e a concepção inicial surgiram da observação das obras de arte cunhadas nos muros da cidade, no início do período de isolamento social. Durante essa etapa, recorremos a literatura sobre a pandemia de COVID-19, especialmente o Boletim *Cientistas sociais e o Coronavírus*, uma série de textos publicados semanalmente ao longo de 2020, ação conjunta que reuniu a Associação Nacional de Pós-Graduação em Ciências Sociais (ANPOCS), a Sociedade Brasileira de Sociologia (SBS), a Associação Brasileira de Antropologia (ABA), a Associação Brasileira de Ciência Política (ABCP) e a Associação dos Cientistas Sociais da Religião do Mercosul (ACSRM). Transformado em livro ainda em 2020, a publicação apresentou uma contribuição coletiva de cerca de duzentos cientistas sociais, refletindo sobre os efeitos da COVID-19, ao longo das semanas do período pandêmico. Além de proporcionar uma visão abrangente das discussões sobre o contexto sanitário, social, político, econômico e cultural brasileiro e global em 2020, esses textos forneceram insights valiosos para o desenvolvimento do estudo.

Dessa obra, reportei-me ao capítulo *Arte e imagens da pandemia*, especificamente ao texto *¿Cuál es la Identidad de la Covid-19 en el Arte?* de Blanca, para pensar formas de análise da subjetividade produzida na arte de rua durante a pandemia, bem como para a utilização de uma metodologia que incorporasse procedimentos de análise no ambiente digital. A pesquisadora realizou observações online como uma resposta ao confinamento obrigatório, o que foi denominado por Rocha *et al.* (2023) como etnografia de tela. Blanca (2020) analisou imagens de graffiti em muros de cidades ao redor do mundo, através da *web*, no período de março a maio de 2020, evidenciando que o graffiti emergiu como uma das formas de expressão mais difundidas durante a pandemia. As artes produzidas nas ruas, muitas vezes fotografadas pelos próprios artistas, jornalistas e pelo público, tornaram-se amplamente utilizadas na internet para retratar o período pandêmico.

Para compreender o universo comunicacional dos artistas de rua, com base nos estudos de Antropologia Visual de Rocha e Eckert (2011) e Samain (2012), analisei uma “constelação de imagens” formadas por textos do caderno de campo, registros pictóricos e relatos dos interlocutores, que incluem pinturas em muros, artes digitalizadas, fotografias, *frames* (imagens fixas extraídas dos filmes), vídeos, textos, áudios e *prints* de fotografias, legendas e comentários de plataformas digitais (*Instagram, Facebook e WhatsApp*), “poços de memórias e focos de emoções, de sensações, isto é, lugares carregados precisamente de humanidade” (SAMAIN, 2012, p.22), analisadas desde meados de 2022 até 2024. Além disso, parte das imagens foram tomadas no processo de observações participantes realizadas com a “câmera na mão”, como proposto pela etnografia de rua de Rocha e Eckert (2019), quando lancei mão de fotografias e vídeos etnográficos<sup>57</sup>.

Durante o trabalho de campo, paralelamente, me dediquei à montagem e edição do documentário *Entre o Crime e o Creme: Um Retrato da Arte de Rua em Belo Horizonte* (2023), lançado no final de 2023 e filmado, em sua maior parte, durante o período de isolamento social. Nesse processo de pós-produção do documentário, realizei a revisão de transcrições e assisti longas horas de entrevistas que havia realizado com artistas, percebendo a relevância dos relatos dos artistas para esta pesquisa. Os grafiteiros entrevistados foram Clen, Mico, Nica, Tina Soul, Kaos, Alexandre Rato, Error, Mariana Marinato, Biga, Fabi Santana, Zi Reis, Harllen, Roger Dee, Tão, Goma, Hely, Krol Jaued, Lídia Viber, Kawany Tamoyos, Hisne, Nadu, Lax, Boneco, Gud, Vick e Cons. Alguns desses artistas somam suas vozes às dos principais interlocutores, compartilhando experiências e percepções sobre os temas desta pesquisa. A cada reflexão no trabalho de campo e no processo de escrita etnográfica, minha memória evocava os relatos dos artistas com os quais tive contato em experiências anteriores, especialmente na gravação do documentário, contribuindo para as conexões de ideias e descoberta de resultados.

---

<sup>57</sup> *Urbanografia do Caus* (2022), finalista do prêmio Pierre Verger da ABA, *Sodac: representações sociais do graffiti no Brasil* (2022) e *Entre o Crime e o Creme: um registro da arte de rua em BH* (2023), *O Rolê* (2024), todos eles relacionados aos modos de vida e trabalho de artistas de rua belo-horizontinos.

## 2 TERRITÓRIO : ALTO VERA CRUZ

Neste capítulo, contextualizo a unidade de análise da pesquisa, o bairro Alto Vera Cruz, localizado na região leste de Belo Horizonte. O Alto Vera Cruz, uma das áreas mais antigas de Belo Horizonte, teve sua formação iniciada em 1935, vinculada à exploração de minério de ferro na região. Segundo dados do ano de 2022 da URBEL (Companhia Urbanizadora e de Habitação), são 7.197 habitações e 21.173 moradores. O Alto Vera Cruz está entre os dez maiores bairros de Belo Horizonte, em termos de população residente. O Alto Vera Cruz, juntamente com a zona leste da capital, representa uma das áreas mais antigas de Belo Horizonte. O bairro surgiu a partir da ocupação da região por trabalhadores da mineração. Essa origem é refletida na antiga denominação do bairro, conhecido como "Pé Vermelho", em referência ao pó de minério que se impregnava nos pés e calçados dos moradores. Com o tempo, o termo passou a ser usado de forma pejorativa para se referir aos residentes da periferia da cidade. Apesar da presença da companhia FERROBEL, que deveria investir na urbanização local, o bairro não recebeu melhorias significativas na infraestrutura. Até as décadas de 1960 e 1970, enfrentava ruas sem pavimentação, inundações, e falta de serviços essenciais como saúde, educação, água encanada, eletricidade e esgoto (FREITAS, 2022).

Segundo a *Organização Social AREbeldia*, fundada pelo rapper Flávio Renegado, o Alto Vera Cruz, marcado pela desigualdade social e pela luta por direitos, desenvolveu uma rede de equipamentos públicos nas áreas de educação, saúde, cultura e assistência social. A mobilização começou em 1962, com a criação da primeira Associação de Moradores, e ganhou força nas décadas seguintes, com destaque para as associações comunitárias lideradas por mulheres nos anos 1980 e a atuação de jovens nos anos 1990, fortalecendo as relações entre a cena cultural e as lutas sociais (AREBELDIA, 2023).

Durante o trabalho de campo, pude verificar por meio dos relatos de Wanatta, Magu e de outros moradores, que o território compartilha lutas políticas, memórias culturais e artísticas com os bairros vizinhos Taquaril, Granja de Freitas e Castanheiras. Esses quatro são unidos sob o nome de L4, devido à classificação e divisão da Zona Leste operada pela Prefeitura de Belo Horizonte. Para exemplificar a conexão artística entre os bairros, destaco a importância de Nilo Zack e Lúcia Viber, grafiteiros do Bairro Taquaril, que foram mentores e referências para as carreiras de Wanatta e Magu. Ambos participaram como professores de projetos e escolas no Alto Vera Cruz, como o NUC, espaço referência em formação artística,

capacitação de novos agentes culturais e mobilização política de jovens no Alto Vera Cruz.

Antes desta pesquisa, eu havia visitado o bairro algumas vezes, mas de maneira pontual, passando pelos becos na parte baixa do bairro, conhecido como Vila Cruzeiro. Essa vila é a face visível do bairro, pois quem transita pela Avenida do Andradas<sup>58</sup>, uma das vias principais de Belo Horizonte, ou quem entra no bairro por essa via, logo avista seu conjunto de casas. Em frente ao local, corre o Ribeirão Arrudas, um rio poluído, receptor do esgoto de parte da capital desde sua inauguração. O ribeirão atravessa a cidade e é visível em alguns trechos, como nas proximidades das entradas do bairro. Em contraste, nas áreas centrais, próximas à Praça da Estação<sup>59</sup>, o rio passou por um processo de tamponamento como parte do Projeto Boulevard Arrudas<sup>60</sup>, integrante das ações de revitalização do centro da cidade. A pintura das casas da Vila Cruzeiro chama atenção de quem passa pela avenida dos Andradas. A primeira edição do projeto *MAMU* (Morro Arte Mural), promovido pela agência *Pública Arte*<sup>61</sup>, abrangeu 36 casas na comunidade. A pintura foi realizada pela dupla *Cosmic Boys*, composto pelos artistas Zeh Palito de São Paulo e Rimon Guimarães do Paraná, contando com a participação de moradores do bairro na equipe técnica, entre eles Negro F. e Wanatta.

Em 2018, como diretor criativo da Ancestral, realizei nessa região um ensaio de fotos em colaboração com o fotógrafo Vini Andrade e Wanatta. Nesse projeto, uma coleção de moda com estampas assinadas pelo grafiteiro Ramar Gama<sup>62</sup>, convidei quatro artistas da cidade para que representassem os elementos da cultura hip-hop. Tamara Franklin<sup>63</sup>

---

<sup>58</sup> A via se inicia no centro da capital mineira e se estende até a divisa com o município de Sabará. Ela foi construída sobre o Ribeirão Arrudas, que, por sua vez, recebe esgoto doméstico e industrial proveniente de Belo Horizonte, Contagem e Sabará. Uma intervenção do governo mineiro, em 2007, resultou na cobertura da porção desse curso d'água que atravessa a região central turística da capital, dando origem ao *Boulevard Arrudas*.

<sup>59</sup> A Praça da Estação, oficialmente Praça Rui Barbosa, é um marco histórico e cultural no centro de Belo Horizonte. Inaugurada em 1922, abriga a antiga Estação Ferroviária, hoje Museu de Artes e Ofícios, e é um espaço simbólico de encontros e manifestações.

<sup>60</sup> Projeto de revitalização urbana em Belo Horizonte que transforma a área ao longo do rio Arrudas em um espaço mais acessível e agradável, com áreas verdes, ciclovias e espaços de lazer. O objetivo é melhorar a qualidade de vida dos moradores e promover um uso sustentável do espaço urbano.

<sup>61</sup> Agência de arte da cidade de Belo Horizonte, a mesma realizadora do Festival CURA.

<sup>62</sup> Ilustrador, grafiteiro e designer mineiro natural de Ouro Preto, formado em Design Gráfico pela Universidade FUMEC. É idealizador do projeto *Museu de Rua*, que busca revitalizar áreas urbanas, e já colaborou com marcas renomadas como Red Bull, Chilli Beans, Budweiser e Absolut Vodka. Entre seus trabalhos mais notáveis está a exposição na *Red Bull Station*, que o levou a representar o Brasil na final mundial do Red Bull Doodle Art, realizada na Cidade do Cabo, África do Sul.

<sup>63</sup> Tamara Franklin é de Ribeirão das Neves, na região metropolitana de BH. Cantora, compositora e pesquisadora da cultura popular afro brasileira, é destaque em festivais musicais locais e nacionais. Ainda na infância iniciou sua trajetória na música e no hip-hop, escrevendo seus primeiros versos de rap. A artista atua como oficina em diversos projetos sociais, ministrando oficinas sobre a História do hip-hop.

representou o *rap*, Fábio Nogueira o *breaking*, DJ Edd<sup>64</sup> os toca-discos e Wanatta o elemento do graffiti. Já seguia de perto o trabalho do grafiteiro nas plataformas online, porém, foi nessa ocasião das fotografias registradas na Avenida do Andradas, especificamente em frente às entradas do Alto Vera Cruz pela Vila Cruzeiro, que tive meu primeiro encontro presencial com o artista.

**Imagem 5 - Wanatta na Avenida dos Andradas em frente ao Alto Vera Cruz**



Fonte: (Ancestral, 2018)

Antes do trabalho fotográfico com Wanatta, em meados de 2015, visitei o Centro Cultural Alto Vera Cruz, particularmente uma exposição do grafiteiro Nilo Zack. Em 2023, durante as primeiras incursões no campo, atuei como mediador na palestra "Grafiteiros e o Mercado de Trabalho", realizada no Centro Cultural e ministrada pelo grafiteiro Gud Assis, residente no bairro Nova Vista, na região leste da capital.

A partir das primeiras impressões do bairro, surgiram inquietações que despertaram um desejo antropológico de residir temporariamente no lugar. Dado que essa opção não era viável, a primeira iniciativa foi acompanhar diariamente as mídias digitais dos artistas da região na internet. Observações online permitiram-me envolver não apenas em parte do

---

<sup>64</sup> DJ, ativista do hip hop e diretor geral do projeto *Atitude Consciência Zona Norte*. Iniciou sua trajetória no hip-hop em 1998 como grafiteiro. A partir de 2003, tornou-se DJ. É co-fundador do grupo Verdade Seja Dita.

cotidiano dos artistas, mas também ser informado de eventos extraordinários que ocorriam no território. No *instagram*, ao final de 2023, uma postagem de Berêta, rapper do Bairro Alto Vera Cruz, anunciava o *Festival Favela no Ato*<sup>65</sup>, que ocorreu na Praça do Posto. Durante o trabalho de campo, Berêta viabilizou o meu acesso ao território e o contato com artistas. As observações durante o Festival e na gravação de um videoclipe de Berêta no centro de Belo Horizonte, no qual fiz parte do elenco com outros moradores do bairro, marcaram o início do trabalho de campo. Nessas ocasiões, conversei com o fotógrafo André Cavaleiro, também morador do Alto Vera Cruz. Posteriormente, convidei-o para documentar um dia de trabalho de campo: uma caminhada previamente combinada com Wanatta pelas ruas do bairro. Iniciamos as gravações no centro da cidade, na Praça Raul Soares, e seguimos até o ponto de ônibus, onde pegamos a linha 9407 em direção ao Alto Vera Cruz.

**Imagem 6 - Embarcando no ônibus 9407 para o Alto Vera Cruz**



**Fonte: (André Cavaleiro, 2024)**

Ao chegarmos no bairro, Wanatta e eu paramos para almoçar em um bar. Enquanto comíamos um tropeiro, conversamos por mais de uma hora. Em seguida, seguimos para a Praça do Posto, onde permanecemos até o final do dia. André registrou imagens em vídeo, mas sugeriu que dedicássemos mais tempo à captação de imagens em outro dia, já que

<sup>65</sup> “Festival ‘Favela no Ato’ traz consigo todo o movimento hip-hop envolvido em sua articulação e foi criado por artistas locais responsáveis por promover a música, dança, poesia e todos os tipos de expressões que de fato enaltecem o movimento como um todo.” (FAVELA NO ATO, 2023)



passamos muitas horas conversando sem circular pelo bairro. Após algumas semanas, retomei o contato e propus andanças sem roteiro, à deriva, durante as quais ele captaria imagens fotográficas enquanto eu registrava em vídeo suas ações. Embora não tenha criado roteiros, combinei com Cavaleiro que ele poderia conduzir a caminhada e pensar em lugares de sua preferência no bairro, seja por questão de afeto ou por entender que são lugares bons para contar histórias. Saindo da Praça do Posto, cruzamos a rua Desembargador Bráulio, uma das principais vias do bairro, repleta de comércios, até chegarmos a um mirante.

**Imagem 7 - O Mirante do Alto Vera Cruz**



**Fonte: (André Cavaleiro, 2024)**

Daquele ponto, é possível avistar parte da cidade de Belo Horizonte. Segundo Cavaleiro, a perspectiva da paisagem urbana observada do mirante ajuda a compreender um dos significados do nome Alto Vera Cruz. Ao fundo, os edifícios mais distantes pertencem ao centro e a outras regiões da cidade. Mais próximo, é possível avistar o bairro Vera Cruz, acessível ao descer a escadaria. Conforme o fotógrafo, o Vera Cruz é reconhecido como uma área de classe média, habitada por pessoas consideradas com maior status social em relação aos moradores do Alto Vera Cruz. A partir desse ponto, começamos uma caminhada de

reconhecimento do território através das lentes do fotógrafo, conversando com moradores, entrando em comércios e instituições culturais, o que foi essencial para compreender a dinâmica do bairro, os tempos de isolamento social provocadas pela COVID-19 e a influência do território no estilo de vida dos grafiteiros participantes da pesquisa. Fragmentos dos relatos do fotógrafo, assim como as imagens captadas durante o percurso, são apresentados ao longo desta dissertação.

O Alto Vera Cruz será apresentado em alguns momentos nesta pesquisa como *quebrada*, forma que muitos grafiteiros belo-horizontinos denominam seus bairros, que se assemelha à noção de *pedaço* denominada pelo antropólogo José Magnani, ou seja, são locais de encontro e formas de sociabilidade no contexto urbano. Em seus estudos nos bairros da periferia de São Paulo, o autor explica que a palavra *pedaço* surgiu a partir do discurso e das práticas dos interlocutores de sua pesquisa, “denotando lealdades, códigos compartilhados e pertencimentos” (MAGNANI, 1992, p.192). O *pedaço* é constituído por uma dimensão espacial e física, representando um território com fronteiras geográficas claramente definidas. Entretanto, é destacado que somente frequentar o lugar ou desejar fazer parte do *pedaço*, seja ele “a padaria, este ou aquele bar, o terminal da linha de ônibus, talvez um templo ou terreiro” (MAGNANI, 1992, p.193), não garante o pertencimento, é preciso estar engajado na rede de relações e significados que configuram esse espaço.

A abordagem proposta por Magnani contribuiu para a formulação do critério de seleção do território de pesquisa que, além da análise da trajetória profissional, fundamentou-se no vínculo dos artistas com o lugar onde moram. Esse entendimento não se limita apenas à dimensão espacial, mas ao engajamento desses atores sociais na teia de significados produzidos na vida em comunidade. Já como pesquisador e não mais como empreendedor e admirador da arte de rua, transitei observando atentamente a *quebrada*, os espaços e seus usos e apropriações.



## 2.1 Praça do Posto: um microcosmo

**Imagem 8 - Praça do Posto no Alto Vera Cruz**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

A praça do Posto<sup>66</sup> (imagem acima) foi um lugar privilegiado na minha investida no campo, onde foi possível observar o cotidiano dos moradores do bairro. Nos primeiros momentos, optei por não entrar em contato com os interlocutores pré-selecionados. Muitas vezes, escolhi o ônibus para ir ao território de pesquisa, alternando os horários de viagem. Dessa forma, pude observar moradores do bairro e das redondezas em suas rotinas, conversando com as pessoas sobre assuntos triviais. Ao chegar na praça, passava várias horas observando: pessoas transitando, crianças jogando bola ou brincando no escorregador, pessoas se exercitando nos aparelhos de ginástica instalados pela Prefeitura, pessoas solitárias lendo livros ou apenas descansando, mexendo em celulares, ouvindo músicas com fones de ouvido ou em caixinhas de som com volume alto, de forma que o grupo pudesse ouvir e dançar. Ali, reuniam-se grupos de diferentes gerações, incluindo crianças, adolescentes, jovens, adultos e idosos.

---

<sup>66</sup> A Praça Padre Marcelo é amplamente conhecida no bairro como Praça do Posto, devido à sua proximidade com o Centro de Saúde Alto Vera Cruz, cujos muros delimitam os limites da praça.

Depois de alguns dias, embora minha presença fosse estranha no território, ninguém perguntou o que eu fazia ali. Costumo dizer que uma qualidade que considero essencial para um pesquisador no campo é não se preocupar em se sentir avulso, ou seja, deslocado, isolado, solto, sem conexão com as pessoas e o lugar da pesquisa. Essas, geralmente, são as primeiras sensações do campo. Com o passar dos dias, através de conversas e observações, fui me familiarizando com a praça e me sentindo mais à vontade. Qualquer oportunidade eu voltava ao bairro, mesmo sem planejamento prévio, como no dia que estava com meu filho no centro de Belo Horizonte e decidi seguir para o Alto Vera Cruz. Rapidamente, ele estava jogando bola com os meninos na quadra improvisada, onde chinelos serviam como traves dos gols. As crianças foram muito receptivas com meu filho, que tem apenas 4 anos. Eles logo o apelidaram como "de menor", devido a sua pouca idade, e o colocaram no ataque para que pudesse marcar gols e se sentir feliz. Senti uma satisfação especial em vê-lo brincar na rua, um local de sociabilidade comum na minha infância. Hoje, devido ao medo de crimes e à falta de tempo de muitos pais, além do advento dos celulares, com os quais as crianças adoram passar o tempo vendo vídeos no *YouTube* e jogando games, essa prática se tornou menos frequente.

Não sabia muito sobre o território, minha vivência ainda estava limitada a praça, mas em poucos dias percebi a diversidade de gerações e de formas de uso e utilização daquele espaço público. Ali é um ponto de encontro e também de travessia, onde as pessoas passam para visitar amigos e familiares, ir ao trabalho, à igreja ou em festas, frequentam para namorar, compartilhar novidades, se divertir, se exercitar e planejar atividades, desde passeios no próximo final de semana até o voto nas próximas eleições. Além disso, Wanatta destacou o palco da praça, onde artistas se apresentam em batalhas de *rap*, como a *Batalha do Posto*, e em festivais de música, como o *Favela no Ato*, evento aberto ao público, organizado por artistas da própria localidade, apresentando uma programação diversificada com MCs, abrangendo diferentes vertentes musicais como *rap*, *trap* e *funk*, além de DJs, dançarinos e poetas. Durante o festival, além de assistir as apresentações e registrar alguns momentos por meio de fotos e vídeos, tive a oportunidade de conversar com alguns moradores.

Na observação do evento fui transportado para imagens da história do hip-hop, especialmente suas primeiras festas no Bronx (*Block Parties*), capturadas pelas lentes dos fotógrafos Henry Chalfant (2019) e Martha Cooper (2013), que documentaram o graffiti em Nova York nas décadas de 1970 e 1980. As semelhanças vão desde a estética dos eventos, pensando na disposição das mesas e aparelhagem dos DJs na rua, passando pelo *MC* (mestre



de cerimônia) que conduz a festa com seu microfone, até a maneira como os jovens mobilizam recursos para expressar-se no espaço público por meio da arte, independentemente de apoios governamentais ou de empresas privadas.

**Imagem 9 - *Block party* no Bronx na década de 1970**



Fonte: (Henry Chalfant, 2022)

**Imagem 10 - Apresentação de Berêta no *Festival Favela no Ato***



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro



Observava no *Festival Favela no Ato* uma continuidade da cultura hip-hop e a reinvenção do movimento ao longo de quatro décadas desde sua chegada a Belo Horizonte. Na apresentação de Berêta, que planejou e coordenou o evento, ao se dirigir ao público presente, destacou o sentido daquele evento, que era realizar performances na periferia, diante do público da comunidade, independentemente das oportunidades de se apresentar no centro da cidade.

No dia da festa, cheguei ao local um pouco antes do horário marcado para o início. Enquanto aguardava, tive um momento para contemplar a atmosfera do final de tarde e observar o movimento. Ao me ver sentado no banco da Praça, Berêta, que já me conhecia de outros projetos culturais, me chamou para ir até um depósito comprar água para vender durante o evento. Durante o trajeto, fui surpreendido pela grande quantidade de estabelecimentos comerciais e pelo intenso movimento de carros e motocicletas nas ruas. A grande concentração de trechos íngremes, com ladeiras aparentemente intermináveis que se estendiam até o horizonte, me surpreendeu naquela noite.

**Imagem 11 - Ruas do Alto Vera Cruz**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Caminhando pelas ruas do bairro pude perceber que o Alto Vera Cruz era muito maior do que eu imaginava. Percebi que, com o tempo disponível para o trabalho de campo, conhecer o bairro completamente seria uma tarefa impossível. Assim, mantive a ideia de usar a praça como base para minha pesquisa e, gradualmente, me deslocar para o interior do bairro, capturando impressões sem a pretensão de abarcar a totalidade. Durante o período de trabalho de campo, da praça eu me deslocava pelas ruas adjacentes. Caminhava, procurava uma lanchonete, fazia um lanche, bebia um refresco ou café, e retornava. Depois saía novamente, ia comprar um açaí ou uma água e retornava para base. Assim, com o passar dos dias, ia desbravando o entorno da Praça, observando o que se passava no bairro.

Em qualquer trajeto que faça em uma cidade, nada, ou quase nada sobre arte de rua, escapa ao meu olhar de pesquisador da área. Um olhar viciado a perceber e tentar decifrar desde pequenos rabiscos em muros, letras até grandes desenhos coloridos. Na praça, não foi diferente. Sentado em um banco, observei diversos estilos artísticos que transformaram a praça em um microcosmo da arte de rua de Belo Horizonte. A partir dali, foi possível reconhecer a diversidade de estilos que compõem o universo de quem pinta as ruas da cidade. Os muro que rodeia o posto de saúde, delimitando a área da praça, é todo grafitado sendo possível encontrar artes dos grafiteiros IBK, Wanatta, Berêta (que emboa se dedique ao rap, também grafita), Patty, Dog Cria, Magu, Negro F., Fênix<sup>67</sup>, Dninja<sup>68</sup>, Gabriel Lost, entre outros. No muro de uma casa que fica na praça, observei a criação de uma “sopa de letras”,

uma grande celebração das letras, dos estilos, das amizades, da tinta e de toda a cultura da escrita urbana. Formadas aos modos de um mutirão, com chamadas geralmente feitas pelas redes sociais ou mesmo no boca a boca, uma sopa de letras não precisa de muito para acontecer: um muro grande, onde caibam muitos graffitis ou grapixos juntos, tinta e gente pra colar - o que não costuma faltar [...] A ideia é que cada participante pinte seu nome ou sua marca no seu próprio estilo.” (COMUM, 2023, p.3)

A partir da diversidade artística, comecei a perceber os efeitos do campo, com uma nova descoberta a cada dia — um olhar renovado para algo que estava próximo, mas que antes não percebia. Do lado oposto da “sopa de letras”, encontrei um muro de uma casa

<sup>67</sup> Artista, grafiteira e ilustradora autodidata, nascida em São Paulo e radicada em Belo Horizonte desde a adolescência. Atuando na cena artística da capital mineira desde 2016, vem conquistando projeção nacional e internacional, com exposições em galerias como a A7MA e participações em eventos de destaque, como a Bienal Internacional de Graffiti e o festival de arte urbana Malarte, realizado em Angola, na África.

<sup>68</sup> Artista visual brasileira, natural de Belo Horizonte, iniciou sua trajetória na arte na década de 1990, tornando-se uma das pioneiras entre as mulheres na arte de rua da cidade. Sua obra já percorreu diversos países, como Peru, Uruguai, Chile, Alemanha, França e Holanda, além de várias regiões do Brasil.

coberto com *tags*<sup>69</sup>, a denominada “agenda”, ou seja, superfícies, muros ou cadernos, que reúnem inscrições de pixadores<sup>70</sup>.

**Imagem 12 - Agenda do pixo no Alto Vera Cruz**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Observava as artes, interpretando-as de acordo com minha visão. Registrei em meu caderno de campo algumas observações, como estética, técnicas e assinaturas dos artistas, com planos de mais tarde discutir seus significados com os colaboradores da pesquisa e registrar essas artes em fotos e vídeos. Nos primeiros momentos, relutei em sacar a câmera. Embora nada de inapropriado ou que pudesse ser considerado desviante estivesse acontecendo na praça, não me senti à vontade para registrar o espaço sem o consentimento dos moradores. Algumas semanas depois, ao visitar a Praça com Wanatta e André Cavaleiro, já com a câmera em mãos, registrei as obras enquanto os artistas compartilhavam informações sobre as

<sup>69</sup> Segundo Campos (2007, p.292), “o tag é o elemento mais primitivo e fundamental daquilo que é o graffiti enquanto cultura juvenil urbana.” Para o autor, o ato comunicativo de jovens da periferia de Nova Iorque ao espalhar seus nomes nos muros da cidade, é a forma mais elementar do sistema simbólico do graffiti. É o começo de tudo. *Tag* é a assinatura de um grafiteiro. É uma forma de identificação usada pelos artistas urbanos para assinar suas obras ou para deixar sua marca em diversos locais. As *tags* geralmente são feitas de maneira rápida, com um estilo de escrita particular que pode ser difícil de ler para quem não está familiarizado com o graffiti.

<sup>70</sup> Utilizo a grafia “pixação” ou “pixo”, com “x”, em contraste com “pichação”, devido ao “modo como os praticantes e estudiosos escrevem, “pixo”, com x, errado e sintético” (PERDIGÃO, 2016, p.84 ). Para esses grupos, a escolha da palavra e sua grafia vão além da estética, refletindo um posicionamento social e político. Essa decisão visa afirmar a arte de rua como um movimento legítimo e autêntico, com seus próprios códigos e linguagens.



intervenções que cobrem todo o muro em torno da praça. Eles revelaram que ali está registrada uma parte da história da arte da região, contada pelos próprios artistas por meio de seus desenhos.

Apresentando um painel criado em um dos muros, Wanatta explica que as artes fazem parte de um projeto de sua curadoria, apoiado pelo Circuito Municipal de Cultura, em celebração ao aniversário do Centro Cultural Alto Vera Cruz. Nesse painel, artistas da região L4 criaram artes a partir de fotografias do bairro, existentes no acervo do Centro Cultural. Entre as artes, o graffiti de Patty, retrata o *Grupo Cultural Meninas de Sinhá*, ilustrado na imagem abaixo.

**Imagem 13 - Arte de Patty em homenagem ao grupo Meninas de Sinhá**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Durante a caminhada com Cavaleiro, visitei a sede das *Meninas de Sinhá* e pude observar a organização e o talento musical das cantadeiras, que ensaiavam no momento da nossa visita. A história do grupo é conhecida e contada pelos moradores, que se orgulham da fundadora Valdete da Silva Cordeiro, que se tornou um símbolo de organização social e política, promoção da cidadania e dignidade para as pessoas do Alto Vera Cruz, sobretudo as mulheres negras.

A história do grupo começou em 1996, quando Dona Valdete trabalhava no CIAME – Centro de Atendimento ao Menor do bairro Alto Vera Cruz e passava sempre em frente ao posto de saúde e observava várias mulheres saindo com sacolas de

remédios contra depressão, insônia e outros males. Inconformada com aquilo, resolveu chamá-las para uma conversa, sem muitas pretensões... assim, cada uma falava e ouvia sobre seus problemas, se apoiavam e se sustentavam emocionalmente, entendiam os desafios de suas vidas mas criava-se ali uma rede de apoio. (MENINAS DE SINHÁ, 2024)

O grupo foi fundado por Dona Valdete, forma carinhosa que os moradores do bairro a chamam, liderança comunitária falecida em 2014 que exerce influência nos modos de fazer cultura e arte, e no pensamento político das novas gerações de moradores do bairro, inclusive dos artistas participantes da pesquisa. Segundo Wanatta, “ela [Valdete] é a nossa Afrika Bambaataa”<sup>71</sup>, comparando a importância e o legado de Dona Valdete para o bairro com o pioneiro do hip-hop, que contribuiu para o desenvolvimento de um estilo de vida que une arte e valores comunitários, promovendo a conscientização social e política entre jovens de periferias urbanas. Segundo Wanatta, embora Valdete não fosse do hip-hop, ela fortaleceu o movimento no bairro ao questionar os jovens sobre suas criações artísticas nos muros, seus propósitos e posicionamentos políticos.

Os artistas Pedro “Dog Cria” e Lucas Alfa selecionaram fotografias que retratavam o movimento hip-hop na região. De acordo com Alfa, ao pesquisar imagens no acervo do Centro Cultural AVC, os registros relacionados ao hip-hop chamaram sua atenção. O artista então assumiu a tarefa de imprimir sua identidade visual ao transferir a referência de uma fotografia de uma roda de *breaking* para o muro.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> Afrika Bambaataa é um dos pioneiros do hip-hop e uma figura central na cultura hip-hop. Conhecido como DJ, produtor e ativista. Ele é um dos fundadores da *Zulu Nation*, um grupo que desempenhou um papel crucial na promoção do hip-hop como uma forma de arte e cultura.

<sup>72</sup> Relato extraído de conversa com o artista Lucas Alfa via Instagram durante o trabalho de campo em 2024.



**Imagem 14 - Arte de Lucas Alfa na Praça do Posto**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

**Imagem 15 - Arte de Dog Cria na Praça do Posto**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

A obra abaixo, de Wanatta, é uma releitura de uma fotografia de uma criança participando de uma oficina de produção de máscaras de argila. Segundo o artista, a máscara é representada em dourado no mural como parte de uma de suas séries, nas quais ele sempre incorpora um elemento de ouro. Esse detalhe simboliza os valores dos artistas do Alto Vera



Cruz e, no contexto da fotografia, reflete a capacidade criativa de produzir arte.

**Imagem 16 - Arte de Wanatta na Praça do Posto**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

## **2.2 Narradores do Alto: a voz dos *cria***

“E aí, *cria*!” Este é um cumprimento comum em periferias, como o Alto Vera Cruz e Aglomerado da Serra, frequentemente mencionado no campo pelos interlocutores, referindo-se às pessoas que nasceram e foram criadas nesses espaços sociais, capazes de compreender as experiências e memórias coletivas, como explica o grafiteiro Gud ao definir seu *habitus*<sup>73</sup>:

É jogar bola na rua, fazer os gols de chinelo, é você brincar de polícia e ladrão, é você estudar em uma escola de periferia, entendeu? É você ser de classe pobre. Igual nascer no Bronx lá. Era uma cortição pra quem era do gueto. Pra gente que não tem opção. Só que nós somos criativos. A gente inventa, a gente cria. A gente tem esse poder de ser feliz, independente da forma que o sistema oprime a gente. É criatividade! É arte! Correria!<sup>74</sup>

<sup>73</sup> Para Pierre Bourdieu (2011), o conceito de *habitus* refere-se a um sistema de disposições duráveis e transponíveis que guiam o comportamento, pensamentos e práticas dos indivíduos. É uma estrutura internalizada que resulta da socialização e da experiência social, moldando a maneira como as pessoas percebem e reagem ao mundo ao seu redor.

<sup>74</sup> Pesquisa de campo realizada com o grafiteiro Gud em 28 de novembro de 2019, no âmbito do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Ciências Sociais da PUC Minas.

O *cria*, correspondente ao “nativo”, é alguém que desenvolve seus esquemas de percepção, pensamento e ação com base no que internaliza a partir das vivências em seu bairro, “umas das expressões de pertencimento mais forte dentro das comunidades, é uma palavrinha presente desde meus primeiros passos artísticos, desde quando eu virei cria do Wanatta e cria do Alto Vera Cruz”. (DOG CRIA, 2024). O artista *Dog Cria*, ao incorporar o termo *cria* em seu nome artístico, destaca as influências do bairro Alto Vera Cruz e de artistas de gerações mais antigas, como Wanatta, em sua trajetória laboral. Ele recorda<sup>75</sup> que, ainda na adolescência, ao ver Wanatta atuar no projeto *Amor pelo Alto Vera Cruz nos Muros*<sup>76</sup>, sentiu o impulso de aprender o graffiti. A partir dessa aproximação, Wanatta, atendendo ao seu pedido para aprender a pintar, abriu uma oficina de arte no Centro Cultural Alto Vera Cruz, iniciando muitos jovens do bairro na educação artística, na cultura hip-hop e nas dimensões políticas que envolvem a prática do graffiti. Segundo o artista, que se considera pupilo de Wanatta, a oficina foi fundamental para “moldar o nosso caráter”, bem como a grafiteira Patty, que afirma<sup>77</sup> que Wanatta “participou de nossa formação como ser humano”, desempenhando um papel crucial na construção da identidade dos jovens e no fortalecimento de seus vínculos com a comunidade local.

A categoria *Cria* trata-se de uma linguagem simbólica que expressa parceria, solidariedade, afeto, reconhecimento e identidade, especificamente nos contextos de bairros periféricos. Abordo essa categoria com o cuidado de não torná-la limitante, evitando sugerir que moradores de periferia têm formas fixas e únicas de comportamento, determinadas pelas circunstâncias sociais. Em vez disso, busquei compreender e valorizar a autonomia dos participantes da pesquisa, reconhecendo a diversidade de experiências dentro do contexto do Alto Vera Cruz, prestando atenção às mobilidades e fugas, ou seja, as maneiras que eles resistem e se recusam a se submeter às expectativas sociais, bem como, a escuta de suas vozes, que revelam suas potências, contribuições e produções intelectuais e artísticas.

Um exemplo da discussão sobre as expectativas sociais que recaem sobre os moradores de periferias urbanas é o premiado filme *Marte Um* (2024), dirigido por Gabriel Martins, conhecido como Gabito. Para esse longa-metragem, Wannata criou o cartaz oficial que retrata o protagonista Deivid, um jovem que aspira a se tornar astrofísico e sonha em participar de uma missão para Marte.

<sup>75</sup> Relatos extraídos de conversa com Dog-cria no *Instagram* durante meu trabalho de campo em 2024.

<sup>76</sup> Idealizado por Negro F. em parceria com a instituição de ensino Newton paiva, teve como objetivo contar a história do bairro por meio do graffiti, valorizando a identidade cultural e a memória da comunidade.

<sup>77</sup> Relato extraído de conversa no *Instagram* durante meu trabalho de campo em 2024.

**Imagem 17 - Cartaz oficial do Filme *Marte Um*, ilustrado por Wanatta**



**Fonte: (MARTE UM, 2024)**

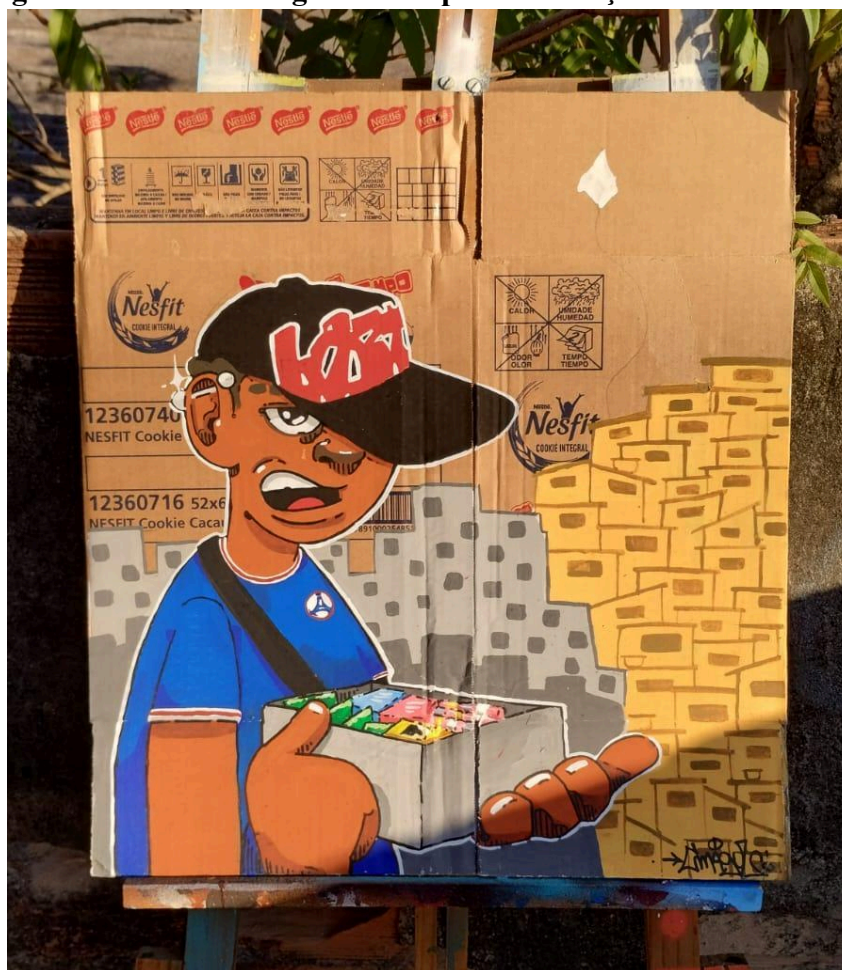
O filme apresenta um retrato do cotidiano de uma família da periferia de Contagem, região metropolitana de Belo Horizonte, nos últimos meses de 2018, logo após as eleições presidenciais que resultaram na vitória do ex-presidente Bolsonaro. Residindo na periferia, as oportunidades de Deivid para realizar sua aspiração profissional são escassas, no entanto, como explicou o diretor sobre suas intenções ao contar a história: “Eu queria falar sobre um menino que sonha algo mais longe, em um mundo no qual o destino dele fosse algo previamente pensado, que ele só pudesse ser uma coisa, correspondendo a uma fé muito grande, que era ser um jogador de futebol” (MARTINS, 2022). O depoimento revela as expectativas sociais impostas aos jovens, que enfrentam dificuldades de acesso ao mercado de trabalho quanto às suas possibilidades profissionais. O anseio por se tornar jogador de futebol é uma aspiração presente no imaginário brasileiro, comum entre crianças, adolescentes e jovens, remontando à popularização do esporte nas primeiras décadas do século XX. Essa escolha vai além de uma simples reverência ao jogo, refletindo a aspiração por um estilo de



vida associado ao triunfo financeiro, status social e à realização pessoal alcançada por esses atletas, muitos deles provenientes de favelas brasileiras. Destaca-se, em especial, o prestígio dos craques que consolidam sua carreira no futebol europeu, considerado o mercado mais cobiçado do mundo.

Na atualidade, o modo como os jovens das diversas periferias de Belo Horizonte e do Brasil se vestem revela as referências do mundo do futebol. Seja no cotidiano ou em ocasiões especiais, como festas e bailes, observa-se a preferência pelo uso dos uniformes dos clubes mais ricos do mundo, destino de jovens talentos escolhidos entre uma ampla gama de jogadores de países ao redor do globo, como ilustra Magu em uma de suas obras, em que um jovem morador do Alto Vera Cruz é retratado vendendo balas enquanto veste a camiseta do *Paris Saint-Germain*, time que recentemente contou com grandes astros do futebol, como o francês Kylian Mbappé e o brasileiro Neymar Júnior.

**Imagem 18 - Arte de Magu exibida para instalação “Eu Existo!” no CRJ**



Fonte: Imagem de Magu

No Alto Vera Cruz, observamos lojas que vendem uniformes dos clubes de futebol. Paralelamente, penteados característicos de jogadores brasileiros são usados por pessoas de diversas faixas etárias, sobretudo jovens. Conforme ressaltado na canção *Raúl* ( título que alude a um ex-jogador de futebol europeu), pertencente ao subgênero do *rap* conhecido como *trap*, interpretada pelos rappers cariocas L7nnon e Tokiodk: “da onde eu venho falta escola/Só guerra, tráfico de droga/ É o crime ou jogar bola, ficar rico tem poucas forma.” (RAÚL, 2023). Conforme a música, jovens moradores de favelas se deparam com a ideia de que as principais vias para a ascensão social é tornar-se jogador de futebol ou ingressar no universo do crime.

No jogo entre as representações que emanam do imaginário social sobre moradores de favelas, as imagens que construo a respeito das pessoas com as quais interagia na pesquisa, e as próprias representações que os interlocutores têm de si mesmo, surgiram tensões na minha interação com os *crias* do Alto Vera Cruz. No caso de Wanatta, por exemplo, foram muitas horas de conversas espontâneas, fluidas e amigáveis com um artista que admiro e acompanho a carreira há muitos anos. Esses diálogos, entretanto, ocorreram no contexto do trabalho de campo, onde emergem tensões nas dinâmicas entre o pesquisador e os “nativos”. Como ressaltava Wanatta: “Não é só objeto de pesquisa antropológica”<sup>78</sup>. No contexto dessa provocação, o artista expressa seu incômodo com pesquisas que reduzem os artistas de rua provenientes das periferias a objetos passivos de estudo, ignorando suas lutas, conquistas e apropriações de espaços antes reservados a outros grupos sociais, como as universidades, e sua contribuição ativa para a produção de conhecimento. O discurso de Wanatta se alinha ao trabalho do artista Paulo Nazareth<sup>79</sup> na ocupação artística *Pedagogia* que visitei na Faculdade de Educação da UFMG:

---

<sup>78</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2022, no contexto das gravações do documentário *Entre o crime e o creme* (2023), durante o qual entrevistei Wanatta e as integrantes do grupo Amargem Crew, do qual ele é membro.

<sup>79</sup> Artista brasileiro, nascido em 1977 em Montes Claros, Minas Gerais. Seu trabalho, que transita entre performance, fotografia e arte urbana, aborda questões de identidade, memória e relações entre o Brasil e a África. Conhecido por suas caminhadas performáticas, ele conecta territórios e questiona a construção da história e da cultura. Nazareth tem participado de importantes exposições e bienais, como a Bienal de São Paulo e a Bienal de Veneza.

**Imagem 19 - Trabalho de Paulo Nazareth na exposição *Pedagogia***



**Fonte: Paulo Nazareth (2023)**

Nazareth, assim como Wanatta, em minha reflexão, retrata o jogo clássico (e moderno) da Antropologia em que “brancos” viajam para terras indígenas distantes das cidades para etnografar esses povos. O termo “brancos” é usado por indígenas para definir não-indígenas, sendo entendido, originalmente, como os colonizadores europeus. Na arte, a frase “Eu vou etnografar você, homem branco” está escrita em inglês em um pano, e em outro, em um misto de português e tupinambá, uma língua indígena do grupo Tupi, falada por povos no Brasil. A palavra “branco” é traduzida para o tupi como “branku”. A arte de Nazareth, ao sugerir uma inversão do jogo tradicional antropológico, ou seja, agora o indígena observa o branco, se conecta à arte de Arissana Pataxó, intitulada “Indígenas em foco”, que observei em visita ao MASP.



**Imagem 20 - Fotografia do trabalho de Arissana Pataxó no MASP**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Ao refletir sobre a alteridade na Antropologia, como Wanatta destacou ao expressar o desconforto de ser visto apenas como objeto de estudo pelos antropólogos, percebo que os vestígios coloniais de uma Antropologia gestada e praticada por “brancos” ainda permanecem no cerne da disciplina. Na presente pesquisa, a categoria “branco”, por muitas vezes usada para caracterizar pessoas que além da cor de pele branca, não são moradores de periferias, pode ser analisada no contexto das relações de poder entre pessoas negras e brancas. Ela se refere não apenas aos não-indígenas mencionados anteriormente, mas também aos não-negros que se beneficiam de um sistema econômico, social, cultural e político que historicamente produz fronteiras delimitadas por controles exercidos por instituições que condicionam narrativas, percepções e usos dos espaços urbanos. O antropólogo Michel-Rolph Trouillot (2015) aborda o conceito de História em seu duplo significado: tanto como "aquilo que aconteceu", referindo-se aos processos históricos, quanto como "aquilo que se diz sobre o que aconteceu", envolvendo as narrativas que constroem a compreensão desses eventos. O autor, ao discorrer sobre as lógicas de poder que permeiam o processo de produção histórica, destaca



o silenciamento de memórias de grupos às margens do poder.

O processo de apagamento e invisibilização de grupos é ilustrado por Magu em sua instalação “Existo!”, resultado da residência artística da exposição *Arte Urbana e Memória*, realizada no Centro de Referência das Juventudes (CRJ-BH) ao final de 2022, em que trabalhei como curador. “Existo!” foi uma instalação feita por meio do reaproveitamento de materiais (caixas de papelão) do trabalho formal de Magu na época como repositor, em uma das lojas da rede *Supermercado BH*, localizada na região central de Belo Horizonte. Conforme Magu, em sua rotina de trabalho, os consumidores passavam por ele sem perceber sua presença, assim como ocorre, segundo o artista, com pessoas negras no espaço público. A inspiração para a obra do artista emergiu de sua resposta a uma das atividades da residência artística, que conforme descrita na chamada do evento, propunha “um convite para sentir a cidade de Belo Horizonte a partir de uma experiência de caminhar”. Para Magu, a experiência de percorrer a cidade, conduzida por uma mentora de fora da periferia, que inclusive é antropóloga, mostrou-se problemática. Essa experiência, que segundo ele, refletiu a história oficial de construção da cidade, o fez relativizar informações apresentadas, sobre quem detém a legitimidade para emitir discursos e produzir representações acerca da vida e das relações na cidade.

A partir dessa experiência, Magu produziu pinturas que colocam em evidência personagens — *os cria* — do Alto Vera Cruz. Sobre o papelão das caixas, que exibem as marcas de produtos vendidos do *Supermercado BH*, Magu pintou retratos de pessoas negras protagonistas da história de seu bairro: uma mãe com seu filho no colo (ele destaca que sua irmã estava com um filho pequeno quando produziu a arte), um motoboy, uma transgênero, um vendedor de balas com camiseta de time de futebol (apresentando anteriormente) e o seu autorretrato. Na imagem de Magu, retratando a si mesmo enquanto espera pelo ônibus da linha 9407 (Alto Vera Cruz), ele está vestindo o uniforme do *Supermercado BH*. Elementos distintivos<sup>80</sup> como o boné e os traços do desenho revelam suas afinidades com a cultura hip-hop. É provável que essa cena seja do seu cotidiano na época. Ao lado de seu retrato, ele revela o que estava dentro de sua mochila, pintando alguns objetos: a marmita, o crachá de identificação, uma caixa de cigarro de palha, um isqueiro, uma caneta e seu *Sketchbook* (caderno considerado uma ferramenta essencial para o processo criativo, pois oferece um

---

<sup>80</sup> A concepção de personagens surgiu nos primórdios do movimento do graffiti nova-iorquino nos anos 70, logo após o surgimento das letras. Caracterizados por traços únicos, esses personagens incorporaram o estilo de vestimenta característico dos integrantes da cultura hip-hop.

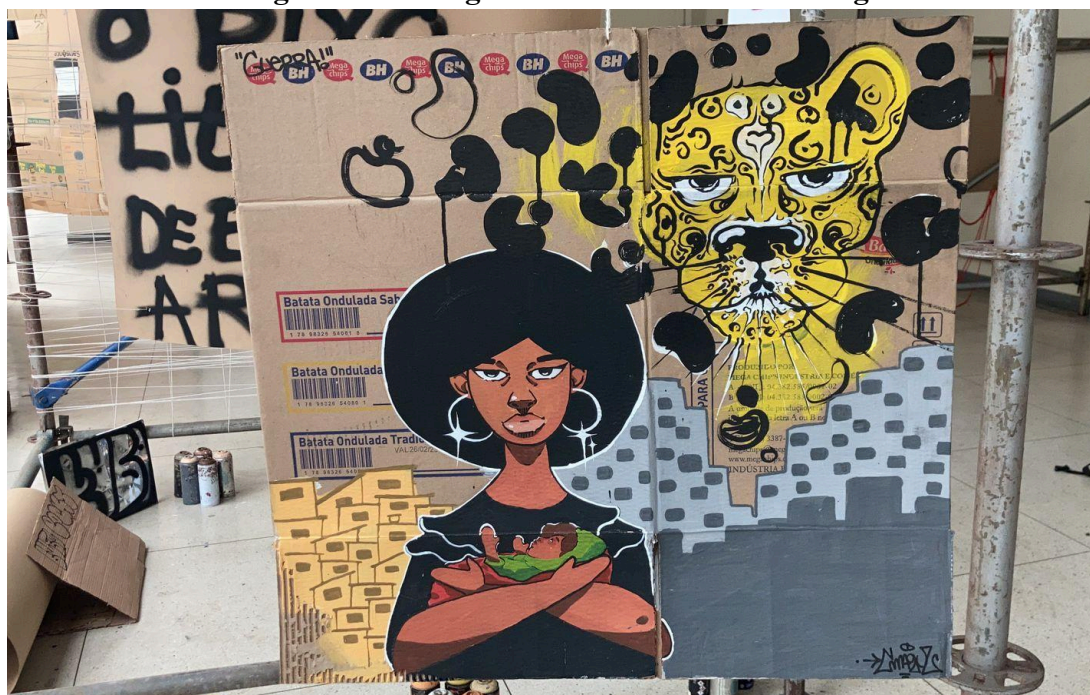
espaço informal para fazer esboços, desenhos, anotações e experimentações artísticas).

**Imagem 21 - Autorretrato do Magu**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

**Imagem 22 -Protagonistas da cidade: a mãe negra**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro



**Imagem 23 - Protagonistas da cidade: o motoboy**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Embora Magu tenha criado sua arte em uma situação específica, em resposta ao encontro com uma antropóloga nas atividades educativas da exposição *Arte urbana e Memória*, percebo que sua obra se alinha a um movimento político e artístico contemporâneo, muitas vezes descrito como descolonização do olhar, que busca reverter os imperativos políticos e estéticos impostos frequentemente por artistas e intelectuais "brancos", permitindo à artistas e pesquisadores, anteriormente representados sob a perspectiva de grupos oriundos de estratos superiores da hierarquia social, tenham a oportunidade de apresentar suas próprias narrativas. Essas iniciativas, impulsionadas por uma tendência no mercado da arte e acadêmico, são fruto da luta de intelectuais, coletivos de artistas, movimentos sociais e estudantis, que promovem os direitos e acesso de indígenas, quilombolas, pessoas negras e moradores de periferias urbanas em instituições educacionais e artísticas. Isso dá visibilidade às suas perspectivas e produções, que antes eram silenciadas.

Essa tendência fica evidente nas abordagens curatoriais de museus, como no MASP, especialmente na exposição *Acervo em Transformação*, que passa por modificações constantes, e em 2023, reunia artistas de diferentes períodos históricos e regiões, como Van Gogh, Matisse, Mondrian, Diego Rivera, e contemporâneos, como o mineiro Paulo Nazareth, que ocupa uma posição de destaque ao lado de outros artistas negros na primeira fileira da exposição. No Sesc Pinheiros, em São Paulo, a exposição *Retratistas do Morro: 50 anos de*

*memórias do Aglomerado da Serra*, também em cartaz em 2023, evidenciava o protagonismo de artistas negros. A mostra exibe as fotografias de João Mendes e Afonso Pimenta, fotógrafos do Aglomerado da Serra, que documentaram as memórias da periferia de Belo Horizonte ao longo dos últimos 50 anos.

Em meados de 2024, visitei a exposição *Encruzilhadas da Arte Afro-Brasileira*, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em Belo Horizonte. A mostra atua em contraposição à história da "arte-branco brasileira", ou seja, uma história da arte moldada por narrativas que destacam majoritariamente o protagonismo de artistas brancos (AMANCIO, 2021). A exposição reuniu pinturas, fotografias, esculturas, instalações e vídeos produzidos exclusivamente por artistas negros, como Arthur Timóteo da Costa<sup>81</sup>, William Lima (Will)<sup>82</sup>, Marcel Diogo<sup>83</sup> e Elidayana Alexandrino<sup>84</sup>. A instalação interativa de Alexandrino convidava o público a manipular mais de 100 imagens dispostas sobre uma mesa, que incluíam fotos de pessoas negras tanto em posições subalternizadas quanto em situações de protagonismo, estimulando o público a criar suas próprias narrativas, pois, como afirmava a frase exibida no telão: "Para mudar a cultura, precisamos mexer nas imagens." Lembrei-me da antropóloga Teresa Caldeira (1988), que ao analisar abordagens da Antropologia pós-moderna, afirma que é necessário participar do jogo de forças que molda a pesquisa antropológica, adotando táticas para controlar as imagens construídas ao longo do processo de campo e escrita etnográfica.

Os trabalhos artísticos observados no circuito de arte de São Paulo e em Belo Horizonte, assim como as obras e discursos de Wannata e Magu, questionam a legitimidade do olhar do mundo da arte e acadêmico que analisa e interpreta os modos de vida do outro, no caso artistas negros e provenientes de periferia, a partir de um olhar que promove a

<sup>81</sup> Pintor brasileiro atuante no final do século XIX e início do século XX. Formado pela Escola Nacional de Belas Artes, onde foi aluno de mestres como Zeferino da Costa, Rodolfo Amoedo e Henrique Bernardelli, recebeu em 1907 o prêmio de viagem à Europa na Exposição Geral de Belas Artes. Durante sua carreira, participou de importantes projetos, como a decoração do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de Turim (1911). (PROJETO AFRO, 2024)

<sup>82</sup> Artista de Belo Horizonte que iniciou sua trajetória nas artes ainda na infância. Com formação em desenho técnico, *autocad* e *web design*, aprofundou seus estudos em artes visuais, explorando colagens, pinturas, instalações, esculturas e outras linguagens. Participou do Coletivo *Piolho Nababo Bar e Galeria de Arte*, com os artistas Warley Desali e Froid Caco. Hoje é criador do Coletivo *Colab31* (PROJETO AFRO, 2024).

<sup>83</sup> Artista, professor e curador independente graduado em Pintura e Licenciatura pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A partir de diferentes técnicas, como a pintura sobre suportes variados, performance, vídeo e objetos, desafia diferentes ferramentas coloniais presentes na sociedade brasileira, participando de importantes exposições em museus e galerias de arte, como CCBB e Inhotim (DIOGO, 2024).

<sup>84</sup> Artista visual, educadora, pesquisadora e curadora que vive e trabalha em São Paulo, graduada em Artes Plásticas e licenciada em Educação Artística pela Universidade Braz Cubas (UBC). Desde 2015, desenvolve a série *Narrativas que se encontram*, um projeto que reúne mais de 600 imagens em um diálogo entre memória, épocas e culturas. Alexandrino já ativou o Laboratório em espaços como a Pinacoteca de São Paulo (PROJETO AFRO, 2024).

subalternização desses artistas. Essas experiências me levaram a pensar em maneiras para que os interlocutores também fossem protagonistas na pesquisa, questionando a ética na pesquisa, na busca de uma Antropologia colaborativa. Inspiro-me em Davi Kopenawa e Bruce Albert no livro “A queda do céu”: “evitarei deliberadamente soterrar as falas e narrativas de Davi Kopenawa num quadro interpretativo redutor, ou entrecortá-las com lembretes complacentes de minha presença ou dos meus estados de espírito.” (KOPENAWA, ALBERT, 2015, p.51). Albert, um antropólogo francês demonstra seu respeito pela voz do xamã Yanomami Davi Kopenawa, conduzindo a pesquisa de forma que a complexidade da perspectiva Yanomami fosse contemplada. No decorrer da etnografia, busco estabelecer uma colaboração próxima e confiável com os artistas que atuam como os meus interlocutores.

Para tanto, a fim de promover uma Antropologia que inclua o olhar e as interpretações dos interlocutores, além de Wanatta e Magu, convidei fotógrafos e videomakers do território L4 para acompanhar as atividades de campo. Entre eles estão André Cavaleiro, líder comunitário, agente de saúde e fotógrafo, conhecido por documentar o cotidiano do bairro por meio de retratos dos moradores, partidas de futebol de várzea e manifestações culturais e artísticas, além da arquitetura local. Também contei com Alex Black, morador da Granja de Freitas, cantor de funk, educador social e proprietário da produtora audiovisual *A Fita*. Além de registrar imagens, eles participaram das entrevistas, tornando-se assim interlocutores da pesquisa. Ambos estiveram, em diferentes dias, presentes no campo, oferecendo novos ângulos de percepção do território através de suas lentes. Além da câmera que esteve sempre presente em minhas mãos, somaram-se a pesquisa, as imagens produzidas por André Cavaleiro e Alex Black, como a imagem a seguir, que compõem esta narrativa etnográfica, apresentando o cotidiano do bairro.

**Imagem 24 - Barbeiro Pedrinho corta cabelo do MC IBK no Alto Vera Cruz**



**Fonte: Imagem de Alex Black**

Antes do encontro com Alex Black (autor da foto acima), e com o barbeiro Pedrinho e IBK, já refletia sobre a profissão de barbeiro e o estilo dos penteados dos *crias* do Alto Vera Cruz. Nas primeiras andanças pelo bairro Alto Vera Cruz me veio à lembrança o documentário *Mur Murs* (1981) de Agnes Varda, que em português é chamado de *Muros e Murmúrios*. No filme de Varda, a cineasta retrata artistas urbanos trabalhando em seus projetos artísticos pela cidade de Los Angeles, abordando o contexto histórico e político dos murais e os efeitos dessas expressões visuais no espaço urbano. Inspirado no trabalho de Varda, busquei compreender o que as artes nos muros do Alto Vera Cruz “murmuravam” para mim, ou seja, perceber nuances e manifestações de emoções, memórias e significados expressos nas artes. Até mesmo por que até então, apenas observava, conversava pouco com as pessoas e não tinha ainda encontrado com os interlocutores principais. Enquanto caminhava pelo bairro observando os grafites, algo que me chamou a atenção nas artes foram os cabelos dos personagens. Percebi, então, a grande quantidade de barbearias em uma das ruas principais e como o cabelo era bom pra pensar sobre o território e os interlocutores de pesquisa.



**Imagem 25 - Barbearia “Arte Visual” no Alto Vera Cruz**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

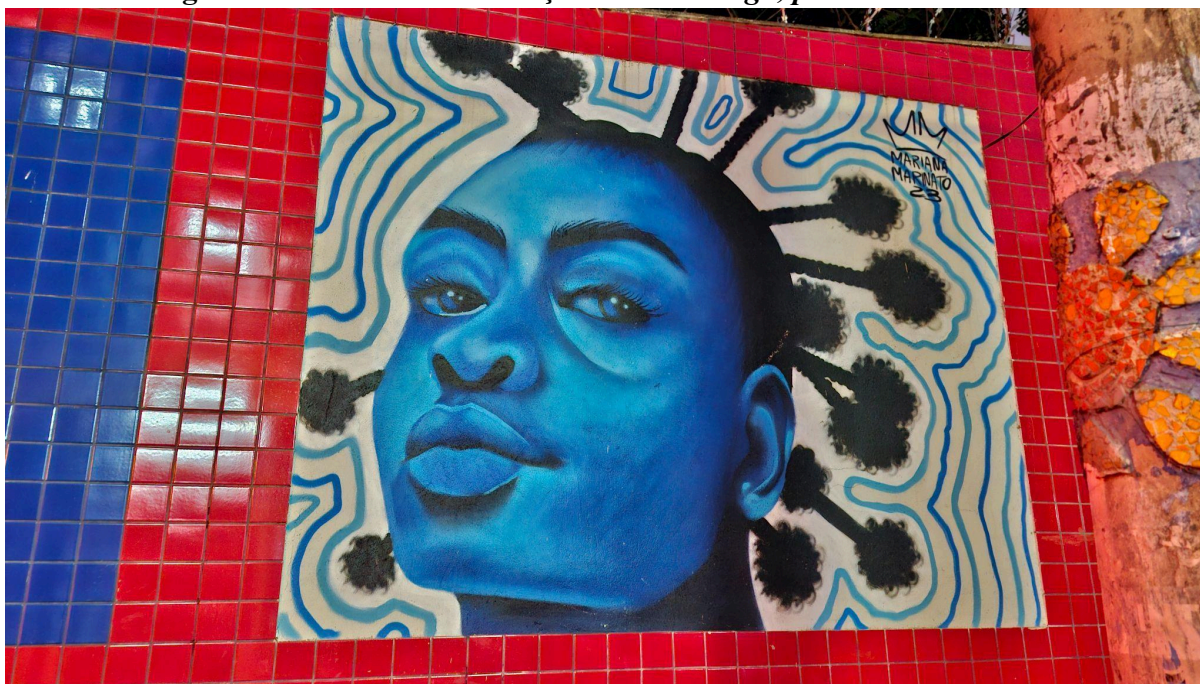
Ao observar as barbearias e seus clientes, lembrei-me dos estilos de cabelo das pessoas que via na Praça do Posto, especialmente das juventudes. O estilo dos cortes se conectam diretamente a um detalhe da obra de Wanatta: personagens com o "cabelo na régua", um corte de cabelo que se popularizou através dos barbeiros das favelas e se tornou uma tendência em todas as classes sociais, penteado que pode ser observado no trabalho de Wanatta a seguir, realizado na escola Israel Pinheiro em evento organizado por Negro F. Assim como no trabalho da artista Marina Marinatos, no mesmo mural, em que uma menina apresenta as tranças conhecidas como *Suki Ya Singa*, originadas do Congo, popularizadas no Brasil pelo rapper Sabotage<sup>85</sup>.

---

<sup>85</sup> Rapper e compositor brasileiro, nascido em São Paulo em 1973 e falecido em 2003. Amplamente reconhecido por sua contribuição ao rap nacional e por ser um ícone da cultura hip-hop no Brasil. Sabotage era conhecido por suas letras contundentes e reflexivas, que abordavam temas sociais e políticos.



**Imagem 26 - Menina com tranças *Suki Ya Singa*, por Mariana Marinato**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

**Imagem 27 - Menino com cabelo “na régua”, por Wannata**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro



O termo "na régua" refere-se à precisão e ao cuidado do corte, que se assemelha à exatidão de uma linha traçada com uma régua, estilo marcado por um corte extremamente preciso e bem definido, com linhas e contornos nítidos, geralmente feitos com o auxílio de uma navalha ou máquina de corte para obter acabamentos perfeitos. Esse penteado é uma expressão da subjetividade dos jovens do Alto Vera Cruz e um marcador simbólico de suas identidades, visto como um elemento de poder e requisito para se apresentar bem no cotidiano e em espaços de entretenimento como festas e bailes (JÚNIOR, ALMEIDA, 2020). Além do "cabelo na régua", os cabelos *black power*, são recorrentes nos trabalhos, especialmente de Magu, que durante as entrevistas de campo usava o estilo. Essa estética ganhou destaque no movimento *Black Power* dos anos 1960 e 1970, especialmente nos Estados Unidos, como um símbolo político e social, uma forma de afirmação da beleza negra e rejeição aos padrões estéticos eurocêntricos.

**Imagem 28 - O Black Power do Magu**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Em suas narrativas, Magu mencionou que sua irmã é trancista. Então recordei a obra que ele criou para a exposição *Arte Urbana e Memória*, na qual retratou a trancista entre os personagens do bairro Alto Vera Cruz. As tranças se apresentam como um símbolo de afirmação da identidade étnica-racial. Conforme a pesquisadora Juliana Sousa (2021), as tranças conhecidas como Nagô, em referência à origem africana, no início do século XV,

faziam parte de um sistema de linguagem dos povos escravizados, “as tranças magras coladas ao couro cabeludo são testemunhas da resistência que vergaram as avós africanas para planejar fugas das fazendas e casas de seus mestres” (SOUSA, 2021, p. 22). Segundo a autora, diferentes estilos de tranças eram utilizados em diversas ocasiões sociais, como casamentos, velórios e festas. Além disso, as tranças serviam como uma tática de resistência, sendo usadas para desenhar rotas de fuga nos cabelos das mulheres, ajudando os escravizados a escapar dos colonizadores (SOUSA, 2021). O trabalho das trancistas destaca os penteados como importantes marcadores de identidade da população negra das periferias urbanas, remontando táticas de resistência desenvolvidas durante o período colonial.

**Imagem 29 - Protagonistas do Alto: a trancista**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**



**Imagem 30 - As tranças de Wanatta**



**Fonte: Imagem de André Cavaleiro**

No trabalho de Lídia Viber, é comum encontrar personagens com "cabelos afro", uma adjetivação, também usada pela artista, que se refere a cabelos com características específicas, comuns em pessoas de ancestralidade africana, como textura crespa, encaracolada ou ondulada, além de mais volume e uma aparência mais cheia. Assumir o cabelo afro e os penteados ligados a esse universo, como as tranças, adquire uma dimensão performativa, ao desafiar os padrões de beleza socialmente construídos, que estabelecem conexões entre estética, raça e classe social.

Na imagem a seguir, extraída de uma publicação no *Instagram*, Viber relata existirem tabus e descrenças relacionados ao seu processo de reconhecimento como artista. Ela revela que só recentemente se percebeu como artista, apesar de já pintar desde o início dos anos 2000. Embora ela não deixe claro quais são esses tabus, ela diz que “achou na arte uma forma de se ver”, associando seu processo de aceitação e validação como artista a pintura que apresenta uma mulher com cabelos retratados como um cérebro, penteados por mãos que surgem em sua arte. Como aponta a antropóloga Mylene Mizrahi (2019), os cabelos de mulheres negras são “respostas esteticamente motivadas aos racismos cotidianos com os quais os sujeitos negros são obrigados a se deparar em suas interações urbanas” (MIZRAHI, 2019). Ao observar a arte de Viber, arrisco dizer que em um processo de politização da estética, ela enxerga em seus cabelos uma ferramenta de poder, criatividade e luta, mesmo diante de tabus

raciais e sociais que limitam sua aceitação como artista, no mundo da “arte branco-brasileira”<sup>86</sup>.

**Imagem 31 - Lídia Viber pintando em seu ateliê**



**Fonte: (Lídia Viber, 2024)**

Como ilustrado na arte e no discurso de Viber, os cabelos são bons para pensar. Ao observar as imagens de graffiti ao redor da praça, incluindo as obras de Wanatta e Magu, pude relacionar essas expressões artísticas com as pessoas que frequentavam o local, encontrando nos cabelos um marcador simbólico de suas identidades. Isso me permitiu traçar um entendimento sobre seus modos de vida, relacionando a estética dos cortes e penteados com o contexto social do bairro.

---

<sup>86</sup> Ver Amancio (2021).

Existe um pensamento compartilhado pelos artistas do Alto Vera Cruz, característica que marca a memória coletiva político-artístico-cultural do bairro, algo que desde a escolha do território foi o imã para minha vontade de pesquisá-lo. Os artistas do Alto querem jogar, encontrar rotas de fuga para estereótipos e crenças limitantes, negociam com agentes públicos e privados de fora da favela, ocupam espaços de trabalho e lazer em Belo Horizonte, ultrapassam fronteiras sociais e simbólicas, buscam obter investimentos e ganhos financeiros. Admiro suas trajetórias, pois em respeito à suas origens, regidos pelo compromisso com o que velhas lideranças ensinaram, sempre representam o coletivo, seja nas pinturas, como Magu e Wanatta que pintam as pessoas e os anseios do bairro, seja na música de Berêta e IBK, que retratam o cotidiano e desafios dos jovens do Alto. Fico impressionado ao perceber um discurso comum entre eles, característico do bairro, que não ouço entre artistas de outras regiões. No início do trabalho de campo, cheguei a pensar que os discursos entre eles poderiam ser apenas uma simples repetição. Ao longo da pesquisa percebi que seus modos de pensar e agir são parte da memória coletiva da região, afinal, eles são *crias* do alto.

### 2.3 O peso das palavras: sob o signo da favela

Nesta seção, procuro entender o “peso das palavras”, ou seja, os significados que influenciam o imaginário social e são evocados quando as pessoas ouvem ou leem os termos “periferia” e “favela”. Essa abordagem surge da preocupação com a repetição inevitável de certas palavras no texto e da observação de que seus significados são abertos, muitas vezes levando a interpretações reducionistas sobre os modos de vida e as trajetórias dos interlocutores. Além disso, essas percepções são construções sociais com as quais os artistas precisam lidar diariamente. Nas narrativas dos interlocutores, a categoria *quebrada* aparece com frequência para se referirem ao Alto Vera Cruz. Considero esse termo menos desgastado e com uma menor relativização de significados. Amplamente utilizada em diversas regiões do Brasil, *quebrada* é uma expressão local, comumente empregada por moradores de periferias, embora seu significado e uso possam variar conforme o contexto.

Entretanto, a discussão sobre as palavras *periferia* e *favela*, utilizada por jornalistas, pesquisadores, população em geral e pelos próprios moradores, abre possibilidades analíticas que permitem compreender as interações sociais e táticas laborais dos interlocutores, que são

moldadas pelas impressões e representações que compõem o imaginário social. Essas percepções sociais influenciam seus modos de vida e relações de trabalho, conforme afirma Wanatta: “muitas pessoas tendem a reduzir o trabalho do artista negro favelado a questões raciais e sociais, sem enxergar o que ele traz além disso, o que ele pesquisa.”<sup>87</sup>. A partir das observações e relatos de campo, busco compreender não apenas a definição de periferia, mas também as suas transformações ao longo do tempo e como os moradores reinterpretam os significados atribuídos pelo poder público, pela mídia e por pessoas de outras classes sociais. Muitos moradores, inclusive os interlocutores da pesquisa, utilizam as palavras favela e periferia de maneira a exaltar qualidades de resistência, poder e criatividade, atribuindo-lhe novos sentidos.

Em Belo Horizonte, o uso do termo periferia pode ser contextualizado pela história da cidade, que foi planejada para se desenvolver até os limites da Avenida do Contorno. Segundo o antropólogo José Márcio Barros, essa avenida pode ser vista como uma “fronteira invisível”, destacando o caráter excludente e desigual da cidade: “abandonou os trabalhadores, os mais pobres, ou os expulsou para o que na época, final do século XIX, era a periferia da cidade, além da Avenida do Contorno.” (BARROS, 2021). Essa via pública foi projetada como parte do plano urbanístico original de Belo Horizonte, concebido no final do século XIX, com o objetivo de demarcar os limites socioeconômicos da cidade. Ela separava a área urbanizada, onde eram concentrados os investimentos governamentais provenientes dos impostos, das áreas consideradas suburbanas (BARROS, 2000). Embora Belo Horizonte tenha se expandindo para além da Avenida, o cinturão urbano ainda exerce influência na configuração do espaço urbano, distinguindo áreas de maior prestígio e valor imobiliário, como o bairro de Lourdes, Funcionários e Savassi, de áreas periféricas, como o bairro Alto Vera Cruz. Essas distinções afetam, inclusive, a mobilidade dos artistas participantes da pesquisa em espaços públicos e privados dedicados à arte na cidade, como Palácio das Artes e o Circuito Liberdade<sup>88</sup>, conforme constatado por meio das observações participantes e entrevistas.

Apesar da segregação socioespacial evidente na cidade, o termo periferia transcende seu significado geográfico, geralmente associado apenas à distância do centro. No processo de pesquisa, entrevistei artistas de áreas periféricas situadas na região centro-sul da cidade, como

---

<sup>87</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em junho de 2024.

<sup>88</sup> Complexo cultural localizado na região da Praça da Liberdade e arredores. Este circuito é composto por diversos museus, espaços culturais e instituições que oferecem uma ampla gama de atividades culturais, exposições, eventos e programações educativas.

o Aglomerado da Serra, bairro próximo ao centro da cidade. Quando menciono periferia, refiro-me a bairros historicamente negligenciados pelas políticas públicas, marcados pela desigualdade social e pela escassez de investimentos em áreas como infraestrutura, saúde, educação e cultura, aspectos que remontam aos processos iniciais de urbanização de Belo Horizonte, como apontado por Barros (2000). Embora esses espaços sociais frequentemente sejam retratados pela estética da pobreza e precariedade, não me restrinjo a esses aspectos, pois tal reducionismo limita o potencial explicativo da categoria periferia (D'ANDREA, 2020). Assim, questiono o uso do termo considerando sua construção social, ou seja, os processos históricos, sociais e políticos, bem como construções teóricas, que moldam as representações sobre as favelas.

O IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), bem como a URBEL (A Companhia Urbanizadora e de Habitação de Belo Horizonte) tem utilizado o termo "favela" em vez de "periferia" em suas classificações e pesquisas para descrever áreas urbanas brasileiras com características específicas de informalidade, ou seja, ausência de regulamentação urbanística, construções irregulares não autorizadas pelo poder público e falta de infraestrutura formal, como saneamento básico e serviços públicos. Essa mudança de nomenclatura reflete uma tentativa de precisão e adequação terminológica para representar melhor as realidades socioeconômicas dessas áreas. Ademais, o uso do termo *favela* pode estar alinhado com a forma como os próprios residentes dessas áreas se identificam e são identificados na pesquisa e políticas públicas. Essa mudança pode refletir uma tentativa de melhorar a comunicação e a compreensão das condições reais dessas áreas.

O sociólogo Tiaraju D'Andrea (2020), afirma que até os anos 1990, o termo *periferia* prevalecia no meio acadêmico, não tendo visibilidade e uso entre moradores. Ao realizar entrevistas na periferia de São Paulo, o autor descobre que o uso da categoria *periferia* ou *favela* não era comum pelos moradores até os anos 80, devido aos estigmas associados. Ele menciona uma frase do antropólogo José Magnani no seminário *Estéticas da Periferia*, que demarca esse momento: “Quando a periferia já não tinha mais valor sociológico, passou a ser utilizada politicamente pelos moradores locais” (D'ANDREA APUD MAGNANI, 2020, p. 21). Em certo ponto, especificamente nos anos 1990, o termo periferia deixou de ser apenas uma categoria sociológica para descrever áreas geográficas e socioeconômicas marginalizadas. Em vez disso, passou a ser empregado de forma política pelos próprios moradores dessas áreas. Isso sugere que a periferia não era mais apenas um conceito analítico ou descritivo, mas tornou-se uma identidade assumida e utilizada por seus habitantes para



reivindicar reconhecimento e poder. Abaixo, a fotografia de André Cavaleiro, tirada durante nossa caminhada pelo bairro, de um jovem morador do Alto Vera Cruz, orgulhoso de sua *quebrada*, com as costas totalmente tatuadas com um desenho que retrata uma das entradas do bairro (Vila Cruzeiro, a Avenida dos Andradas e o Rio Arrudas).

**Imagem 32 - Jovem morador do Alto Vera Cruz com o bairro tatuado nas costas**



**Fonte: Imagem de André Cavaleiro**

Com a explosão do hip-hop e da música *rap* nos anos 1990, “a periferia reivindicou a palavra periferia, começando um processo histórico de modificação de seus significados” (D’ANDREA, 2020, p. 21). Com o *rap*, surgia um contraponto intelectual à construção do pensamento erudito e acadêmico da categoria *periferia*. Como cientista social e ouvinte de rap, não escapou aos meus ouvidos versos de rappers como Criolo, que na música *Sucrilhos*

canta: “Cientista social, Casas Bahia e tragédia. Gosta de favelado mais que Nutella. Quanto mais ópio você vai querer? Uns preferem morrer ao ver ao preto vencer”. (SUCRILHOS, 2011). Na canção, Criolo critica cientistas sociais, sugerindo que têm um interesse exagerado pela favela, comparando esse desejo ao apreço pelo creme de avelã da marca Nutella, um produto alimentício amplamente consumido e conhecido por seu sabor delicioso. O rapper associa as Ciências Sociais também às Casas Bahia, lojas que lucram a partir da ideia de fomentar o consumo de mercadorias tendo como público-alvo classes baixas. Uma possível interpretação dos versos de Criolo é que o artista critica a ação de pessoas e instituições que propagandeiam contribuir para mudanças equitativas para populações de áreas periféricas, mas que, de fato, atuam apenas em benefício de seus interesses particulares. Ademais, ressalta que essas ações funcionam como o ópio, uma substância com propriedades analgésicas e sedativas. Isto é, de certa forma, como Karl Marx (2010) argumentou sobre a religião usando a metáfora do ópio, ações tidas como benevolentes, podem servir para aliviar temporariamente a dor e a miséria das pessoas, mantendo-as em um estado de conformismo e passividade, oferecendo-lhes consolo e uma falsa sensação de bem-estar, fazendo com que aceitem suas condições de vida sem buscar transformações efetivas.

Assim, embora haja uma propaganda que sugere que a favela se desenvolverá social e economicamente, a ascensão social continua limitada, em parte devido à construção e reforço de imagens cristalizadas de marginalização das favelas e de seus habitantes. Rappers como Criolo e MV Bill<sup>89</sup>, não aliviaram para os cientistas sociais, com críticas contundentes que auxiliam na reflexão sobre as formas de pesquisas sobre esses grupos, chamando atenção para a repercussão das publicações dos resultados do estudo. Philippe Bourgois (2015), em seus estudos no bairro do Harlem, Nova York, destaca as responsabilidades éticas da pesquisa antropológica ao discutir as representações construídas sobre os grupos e indivíduos participantes de sua pesquisa. O antropólogo ressalta que os pesquisadores podem inadvertidamente contribuir para a opressão ao retratar grupos vulneráveis, reproduzindo julgamentos moralistas, racistas e hostis, especialmente quando o pesquisador pertence a grupos dominantes na hierarquia social (BOURGOIS, 2015).

Frequentemente, em contraste com as boas intenções declaradas pelos pesquisadores, essas percepções se restringem à imagem estereotipada do *favelado* perigoso, reforçando associações com o tráfico de drogas, violência e precariedade educacional. Isso atribui aos

---

<sup>89</sup> O rapper MV BILL cantou: “o sociólogo me ouve e fica puto. Diz que esse bagulho de rap é coisa de maluco. Analfabeto, ignorante, sem cultura. Diz que quem é sábio com favelado nunca se mistura. Quem diria, que sabedoria. Estudou em outro país, agora tem pavor da maioria” (CAMISA DE FORÇA, 2002).

moradores de favelas a responsabilidade pelos altos índices de criminalidade e violência nas cidades. Segundo Wanatta, uma luta cotidiana dos moradores da favela é lidar com o “estereótipo do vilanismo”<sup>90</sup>. Conforme o artista é, algo que remonta a violência de colonizadores na África em “que o corpo preto era colocado como uma galera que era canibal, perigosa”<sup>91</sup>, justificativa utilizada para legitimar processos de invasão, escravidão, exploração de recursos naturais e violência.

Conforme o artista, como estratégia de sobrevivência e resistência à colonização, povos africanos como os *Mursi* da região do Vale do Omo, no sul da Etiópia (um dos poucos países africanos a nunca ter sido colonizado por potências europeias), inspiração para a construção de sua obra, usavam adereços de chifres de gado (animal sagrado para os *Mursi*) na cabeça. Esses adereços tinham o propósito de afastar o colonizador, pois "eles tinham medo de chegar perto do gado, então começaram a usar isso na própria cabeça para espantar o colonizador."”<sup>92</sup>. Essas representações são evidentes no trabalho de Wanatta, que mescla em seus retratos referências de povos tradicionais africanos com moradores de seu próprio bairro. Um exemplo disso pode ser observado no mural abaixo, onde se destaca uma pessoa, com grandes penduricalhos *Mursi* na cabeça e grandes olhos de boi ao fundo.

**Imagem 33 - Pintura de Wanatta no São Paulo Fashion Week**



**Fonte: (Wanatta, 2024b)**

<sup>90</sup> Expressão empregada pelo grafiteiro Wannata.

<sup>91</sup> Entrevista concedida por Wannata em junho de 2024 durante meu trabalho de campo.

<sup>92</sup> Entrevista concedida por Wanatta em junho de 2024 durante meu trabalho de campo.

Os semblantes sérios das personagens e os adereços *Mursi* são temas frequentes nos trabalhos do artista, que traça paralelos entre as formas de resistência desses povos africanos e dos moradores de favelas. Wanatta explora os vestígios persistentes da colonização na contemporaneidade, sendo uma dessas marcas, a percepção de perigo atribuída aos seus habitantes, justificativa para discriminações cotidianas, violência policial e descaso dos governantes. Conforme enfatizado pela escritora Chimamanda Adichie, “a história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a história única” (ADICHIE, 2019, p.9). Ao discutir a história da África, especialmente da cidade do Congo, a autora explica que, apesar do país ser frequentemente associado a adversidades como altas taxas de violência e desemprego, é igualmente importante falar sobre outras histórias que não se concentram em catástrofes (ADICHIE, 2009). Quando se menciona a África, frequentemente as imagens cristalizadas ao longo da história vêm à mente: fome, violência, vulnerabilidade a doenças e uma visão de precariedade que se distancia consideravelmente da civilização.

Assim como Adichie, Wanatta se incomoda com as repetições de narrativas e representações depreciativas sobre negros e a periferia, dedicando-se a apresentar a favela sob uma nova perspectiva, que não se limite ao perigo e sofrimento. Como exemplo, menciona a criação do macromural<sup>93</sup> da Vila Cruzeiro (conjunto de residências localizado na parte baixa do Alto Vera Cruz, conhecida por sua alta incidência de criminalidade) como uma tática que alterou a percepção dos meios de comunicação sobre o bairro.

---

<sup>93</sup> Uma pintura em uma escala imensa que abrange várias casas, formando um único desenho que utiliza a arquitetura do espaço, como é o caso da Vila Cruzeiro, no Alto Vera Cruz.



**Imagem 34 - “Cartão Postal” do Alto Vera Cruz**



**Fonte: (André Cavaleiro, 2024)**

Nas conversas com o grafiteiro, que foi produtor local e coordenador de pintura do projeto, me lembrei das fases iniciais desta pesquisa, de levantamento e análise documental, quando buscava notícias sobre o bairro em jornais e percebi que muitas das matérias, inclusive do período pandêmico, ao invés das imagens da periferia, frequentemente publicadas, de violência ou precariedade, apresentavam o mural colorido, que se tornou um “cartão-postal” do Alto Vera Cruz e escolha principal de jornalistas para representar o bairro em matérias jornalísticas.

As maneiras como pessoas e grupos são retratados em meios de comunicação como mídia, arte, literatura, cinema e fotografia são ambivalentes. Elas são construções imaginativas que refletem mundo concreto e ao mesmo tempo são imaginações da realidade, que moldam opiniões e atitudes, influenciando como as pessoas entendem e interagem com os sujeitos representados. Conforme destacado pelo diretor do Sesc São Paulo, Danilo Santos de Miranda (2023), no catálogo da exposição *Retratistas do Morro: 50 anos de memórias do Aglomerado da Serra*, “é preciso desconfiar criticamente da imagem, questionando-se sobre quais discursos está empenhada em construir” (MIRANDA, 2003, p.6). O gestor cultural afirma que geralmente, moradores de favela são representadas pelos “retratos falados” e a

“foto de ficha policial”, ao contrário do trabalho dos “Retratistas do Morro”, que enfrentam essas referências visuais e “(...) propõem outra iconografia: ao registrar o dia a dia das comunidades, as pessoas fotografadas encaram a lente e a si mesmas, e podem se reconhecer em suas realidades” (MIRANDA, 2023, p.6). A exposição *Retratistas do Morro* apresenta registros dos fotógrafos belo-horizontinos João Mendes e Afonso Pimenta, que por mais de 50 anos documentaram batizados, festas de aniversário, casamentos e formaturas de seus clientes na periferia de Belo Horizonte, especialmente no Aglomerado da Serra. A proposta da exposição, explicitada por Miranda e a observação das fotografias inspiraram-me a refletir sobre o manejo das imagens (texto escrito, fotografias e vídeos) desta pesquisa.

Segundo o antropólogo Philippe Bourgois e o fotógrafo Jeff Schonberger, a tensão de mediação entre pesquisador e sujeitos de áreas periféricas estudados, bem como as formas de retratar esses interlocutores, estão presentes tanto na fotografia quanto na etnografia: "como práticas representacionais elas giram em torno da objetivação e da humanização, explorar e dar voz, propagandizar e documentar injustiças, estigmatizar e revelar, fomentar o voyeurismo e promover a empatia, estereotipar e analisar" (RUI apud BOURGOIS, 2009, p.315). Essas ambivalências de significados refletem diferentes percepções e usos que essas palavras ganham na repercussão de pesquisas acadêmicas, bem como no cotidiano citadino.

Ao abordar o “peso” das palavras nesta parte da pesquisa, destaco como os termos *periferia* e *favela*, frequentemente utilizados tanto nesta pesquisa, quanto no cotidiano brasileiro, inclusive nas interações sociais dos interlocutores, representam apenas a superfície de um mundo de ideias que vêm à tona ao serem pronunciadas. Essas palavras são mais do que simples termos. São imagens, representações e símbolos que transcendem sua aparência e significado imediato. Por vezes, de forma reducionista, essas palavras são associadas à pobreza, ao crime e à subordinação, ocultando a diversidade cultural, as lutas e as conquistas dos moradores desses espaços sociais. Em outras situações, como no uso pelos artistas do hip-hop, servem como uma forma de exaltação da criatividade de pessoas que, mesmo diante das mazelas sociais, constroem identidades e modos de vida próprios, além de desenvolverem táticas de enfrentamento da pobreza e das desigualdades sociais

### 3 ANTES DA COVID-19: impressões pré-pandêmicas

Neste capítulo, minha proposta é contextualizar o graffiti em Belo Horizonte e refletir sobre as categorias *graffiti* e *grafiteiro* utilizadas nesta dissertação, que simultaneamente definem e limitam identidades, analisando como essas categorias expressam a trajetória, conhecimentos e práticas dos artistas, ao mesmo tempo em que restringem a visão sobre seus repertórios e possibilidades de trabalho. Ao observar a mobilidade dos artistas que praticam graffiti — suas circulações por diferentes técnicas, linguagens artísticas e ambientes socioespaciais da cidade, bem como os estigmas que permeiam a imagem do grafiteiro —, busco compreender as práticas e identidades desses artistas para além de visões fixas e reducionistas, que associam o graffiti à práticas ilegais, à periferia como um espaço exclusivamente perigoso (como discutido no capítulo anterior), ao uso exclusivo do spray como ferramenta de trabalho e às ruas como seu único ambiente de atuação.

Ainda neste capítulo, analiso o estilo de vida desses artistas e suas relações com a arte, o mundo do trabalho e os espaços públicos da cidade, abrangendo o período pré-pandemia até a implementação do isolamento social. Compreender as dinâmicas culturais do universo do graffiti belo-horizontino no período anterior a pandemia de COVID-19, facilita a compreensão dos aspectos subjetivos e simbólicos que engendram a construção de suas carreira e as mudanças nos modos de vida e nas relações laborais provocadas pelo isolamento social.

#### 3.1 Ode ao spray : “os dedo sujo”

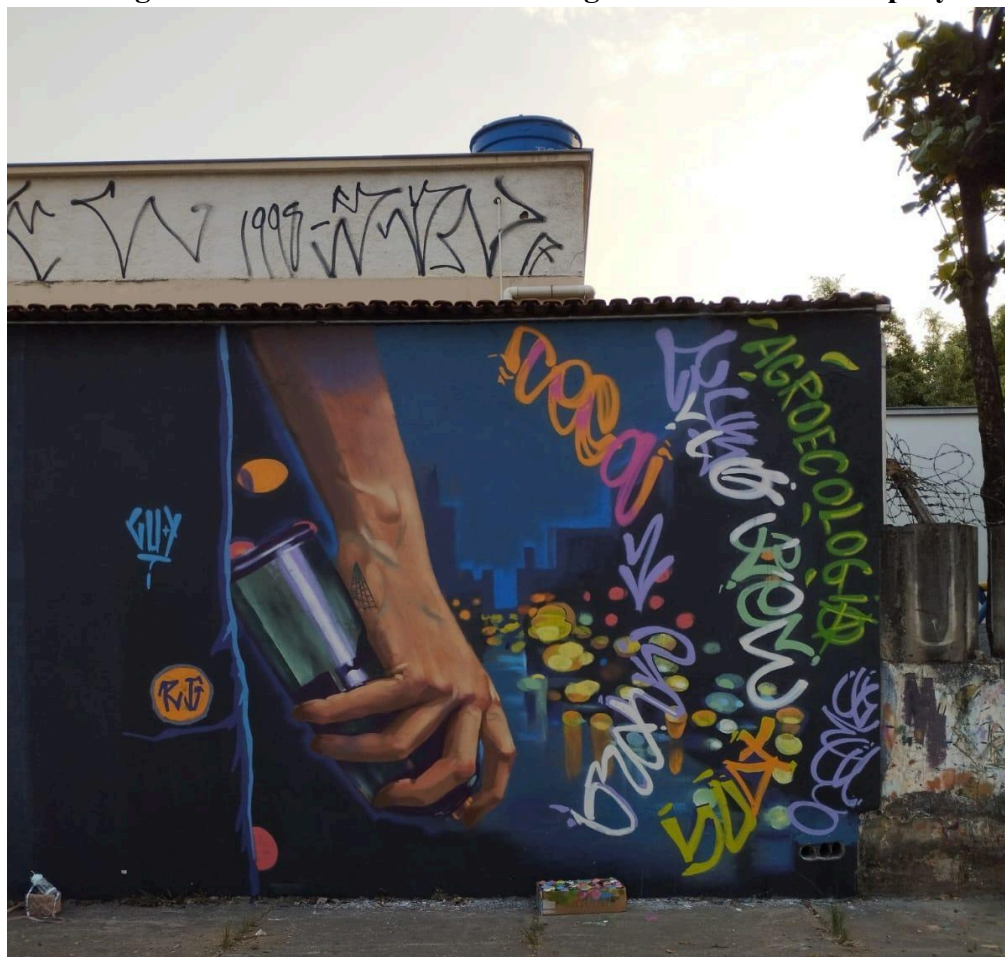
Qualquer um que pegar um spray vai querer escrever seu nome, é automático[...] Do spray sai a tinta que tem o espaço do spray pra parede, não tem contato direto, meio mágico, você não toca a sujeira, transforma numa coisa bacana, acho que é uma magia subliminar, você não sabe que ela tá acontecendo, mas ela tá acontecendo. O spray tem muito disso. Tinta spray, sabe? Diferente de você pegar um pincel e pintar a parede. Spray é meio mágico. O que ele te oferece. O que ele pode fazer[...] (CIDADE CINZA, 2013).

Dou início a este capítulo com a epígrafe de Gustavo Pandolfo, integrante da dupla *Osgemeos*, em que atribui uma dimensão mágica e ritual ao uso da tinta spray. Esse objeto se tornou um símbolo que materializa a memória do graffiti, sendo comum os artistas posarem para fotos segurando-o. O spray é frequentemente representado nas mãos de personagens



criados pelos grafiteiros, como no graffiti abaixo, de autoria de Gud, que observei diversas vezes durante o trajeto para o trabalho de campo no bairro Alto Vera Cruz.

**Imagem 35 - Graffiti de Gud: mão segurando uma lata de spray**



Fonte: Imagem de Gud Assis

Além de observar imagens de latas de spray com frequência nos trabalhos de artistas em diversas regiões da cidade, durante minhas caminhadas pelo Alto Vera Cruz, chamou minha atenção a imagem de uma lata de spray com feições humanas pintada nos muros. Essa recorrência despertou minha curiosidade e, ao longo do trabalho de campo, procurei descobrir sua autoria. Por acaso, durante uma entrevista com IBK, grafiteiro e cantor de funk do bairro, interlocutor indicado por Magu e Berêta, o carismático artista revelou ser o autor da imagem. Ele explicou que sua lata de spray é um exemplo de antropomorfismo, pois projeta suas próprias formas e características no objeto. Segundo ele, a lata é gordinha, exibe um sorriso

fácil e um bigode fino. Como afirmou: "Quando você vir minha lata, vai ver um autorretrato meu."<sup>94</sup>

**Imagem 36 - Auto-retrato do grafiteiro IBK nos muros do Alto Vera Cruz**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Para os grafiteiros, o spray é mais do que uma ferramenta de trabalho. Esse objeto é capaz de contar histórias, criar vínculos sociais e reviver momentos passados. O spray é um marcador simbólico da identidade das pessoas que são parte do universo do graffiti, enfim, são objetos revestidos de *mana*<sup>95</sup>.

Durante o trabalho de campo, com o objetivo de refinar a compreensão do método etnográfico, aprender técnicas e treinar o olhar para identificar aspectos importantes, dediquei-me a ler etnografias sobre diversos temas, de autores clássicos e contemporâneos. Nesse processo, tive contato com o artigo *Entre as andanças e as travessias nas ruas da cidade: territórios e usos de drogas pelos moradores de rua*, de autoria da antropóloga Regina Medeiros (2019). Essa leitura me inspirou a discutir os modos de vida dos grafiteiros a partir desse objeto que é um símbolo dominante em seus cotidianos: a lata de spray. No estudo de Medeiros, chamou-me atenção o olhar direcionado a um objeto específico: a “barrigudinha”. Trata-se de uma garrafa de bebida alcoólica, mais precisamente de cachaça, frequentemente

<sup>94</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro IBK durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

<sup>95</sup> A noção de mana foi descoberta por Marcel Mauss (2003a) em seu estudo entre os povos Polinésios. Mana significa poder sobrenatural que pode estar concentrado em objetos, pessoas, conhecimentos e que pode ser herdado, adquirido ou conferido.

vista nas mãos dos moradores de rua de Belo Horizonte, consumida por eles devido ao seu valor barato. Ela faz parte da vida e das interações sociais deles, sendo definida na pesquisa da antropóloga como um marcador simbólico de identidade. Esse objeto medeia as interações sociais e comunica o pertencimento ao grupo, sendo crucial nos modos de vida desses sujeitos. A pesquisadora acompanhou a trajetória da garrafa de cachaça em campo, utilizando-a como uma ferramenta para compreender o cotidiano e os percursos diários dos moradores de rua.

A partir do insight trazido pela tática de campo da “barrigudinha”, imediatamente veio à minha mente a imagem da lata de spray, um dos símbolos dominantes da minha pesquisa, que anteriormente não havia sido percebida como tal. Citada com esmero em entrevistas e utilizada por todos os praticantes de graffiti da cidade, percebi que, além de ser a principal ferramenta de trabalho e marcador simbólico de identidade, a lata de spray, também era uma ferramenta analítica para a pesquisa. Assim, durante o trabalho de campo, tracei o objetivo de participar de oficinas de graffiti, especialmente considerando as possibilidades de compreender sobre o uso do spray por meio técnicas de observação participante. Por isso, me inscrevi em oficinas introdutórias de técnicas de graffiti ministradas por Wanatta, Kawany Tamoyos<sup>96</sup> e Ed-Mun<sup>97</sup>.

Durante a oficina de Wanatta no projeto *Teias Ancestrais*, coordenado pela cientista social, produtora cultural e artista Polly Honorato<sup>98</sup>, Ed-mun iniciou a explicação sobre o uso do spray a partir do barulho “zzzzzzzz”, característico da tinta sendo expelida da lata. Glória Diógenes também enfatiza o som característico da lata de spray ao intitular seu diário de campo digital como *AntropologiZZZando*, com os três “Z” fazendo alusão ao ruído da tinta sendo expelida (DIÓGENES, 2022). Wanatta relata que é necessário escutar a “respiração” da lata, ou seja, o barulho do jato de tinta, pois não se deve apertar continuamente. Kawany

---

<sup>96</sup> Artista visual, designer e arte educadora, formada em artes e design, com bacharelado na UEMG e formação nos cursos técnicos das escolas *Oi Kabum!* e Senai. Mineira descendente de indígenas, foi criada na capital paulistana. É conhecida por seus murais em todo o país e por suas participações em exposições, editais e festivais nacionais e internacionais. Coordena o Todas BR, uma rede latinoamericana formada por mulheres e queers artistas urbanas.

<sup>97</sup> Artista que realiza trabalhos pelo Brasil e por diversos países, incluindo Estados Unidos, Europa, África e América Latina, onde expõe em museus, festivais e pinta murais de grande escala. Fundador do grupo PDF Crew e integrante da FX Crew, um dos mais importantes coletivos de graffiti do mundo, também é representado pela galeria Aurum, na Tailândia. Suas obras já foram exibidas em galerias na Rússia, Bulgária e Escócia, e estão presentes em publicações globais, como o livro espanhol *Graffiti Around the World*. Além disso, ministra workshops e palestras no Brasil e no exterior. (ED-MUN, 2024)

<sup>98</sup> Artista, ativista da cultura hip-hop, atua como rapper, mestra de cerimônias, produtora executiva e articuladora política junto a movimentos, redes, coletivos e instituições sociais, educacionais e culturais desde o início dos anos 2000.

graceja que, no graffiti, o spray não é como desodorante ou inseticida, onde se aperta o bico de qualquer jeito para obter um jato contínuo. É preciso ter cadência, entendendo a partir do som a quantidade de tinta que sai do bico e as possibilidades de traços.

Ao longo do trabalho de campo, por muitas vezes, fiquei por horas observando artistas pintando, esperando momentos oportunos para fazer perguntas sem que atrapalhasse a concentração investida na aplicação da técnica do spray. Nessas observações, percebi a criação de coreografias, ou seja, as performances dos corpos que são conduzidos pelas exigências técnicas do uso da ferramenta: “a gente dança com a lata, então se você está querendo fazer lá embaixo, você tem que descer com a lata e fazer. Se você quiser até na ponta de lá, anda com a lata até chegar lá. Dança com a lata, anda com a lata, pra você criar o movimento que você quer.”<sup>99</sup>. O grafiteiro manuseia o spray, mas o spray também o manuseia. É uma dança no qual o artista busca conduzir a lata, enfrentando desafios, como a pressão do ar da lata e a saída vigorosa da tinta pelo bico (o que era mais difícil antes das latas e bicos próprios para graffiti serem inventados). No entanto, o grafiteiro experiente domina técnicas como a inclinação da lata, a distância do suporte de pintura, o posicionamento do dedo e a pressão adequada no bico para alcançar os traços desejados.

Na atividade de Ed-Mun, observei ensinamentos sobre a preparação de muros e técnicas de utilização de tintas, além de praticar um pouco o uso do spray. Durante as quase três horas de oficina, foi notável não apenas o domínio que Ed-mun possui sobre a ferramenta spray, mas também o seu amor ao manusear as latas. Ele demonstrou uma grande naturalidade em suas ações, não conseguindo esconder sua satisfação e sorrisos ao executar um ritual que ele repete cotidianamente há quase 25 anos como praticante do graffiti, desde o simples gesto de balançar a lata<sup>100</sup>, tirar a pressão do ar<sup>101</sup>, escolher cores, bicos<sup>102</sup>, pensar em formas de

<sup>99</sup> Relato extraído de explicação de Kawany Tamoyos em oficina do projeto *Teias Ancestrais*, ministrada pela artista em 2024, em que participei durante o trabalho de campo em 2024.

<sup>100</sup> Ao balançar a lata, você ajuda a misturar uniformemente os pigmentos de tinta e os solventes dentro dela. Isso garante que a tinta seja pulverizada de forma consistente e que a cor seja uniforme em toda a superfície. Evitar entupimentos: Às vezes, os pigmentos da tinta podem se acumular no fundo da lata, especialmente se ela estiver parada por um tempo. Balançar a lata ajuda a evitar que isso aconteça, garantindo que a tinta esteja pronta para ser pulverizada de maneira suave e consistente, sem entupimentos. Ativar a válvula: Balançar a lata também ajuda a garantir que a válvula de spray esteja completamente ativada e pronta para uso. Isso ajuda a evitar problemas como jatos de tinta fracos ou intermitentes.

<sup>101</sup> Procedimento comum entre os artistas de graffiti antes de começarem a pintar. Consiste em pressionar o botão da lata de spray sem liberar tinta, permitindo que o ar comprimido dentro da lata seja expelido. Isso ajuda a garantir uma distribuição uniforme da tinta quando o artista começa a pintar, evitando surpresas desagradáveis como respingos inesperados ou interrupções no fluxo de tinta.

<sup>102</sup> Dispositivos acoplados às latas de spray, esses bicos influenciam a largura do traço e a dispersão da tinta, permitindo ao artista criar diferentes efeitos e estilos de pintura. Por exemplo, existem bicos de ponta fina para detalhes precisos e bicos de ponta larga para preencher áreas maiores com tinta de forma rápida e

letras e executar a pintura.

Até a década de 1990, a cidade não contava com lojas especializadas em materiais de graffiti. As lojas de graffiti (*graffiti shops*), fundadas por grafiteiros, começaram a surgir na cidade nos anos 2000, com iniciativas que, conforme observei em experiências anteriores e durante o trabalho de campo, buscavam não apenas o ganho econômico dos empreendedores, mas também destacam o compromisso com o fortalecimento da cena artística do graffiti em Belo Horizonte. A primeira a ser aberta foi a *Detono*, criada por GBL<sup>103</sup> em 2009; Em seguida, a *Xspray*, fundada por Kaos; e a *Real Vandal*, do Surto. No final da década de 2010, foi inaugurada a *Real Grapixo*, idealizada por Goma<sup>104</sup>. Mais recentemente, em 2020, surgiu a *Bomb Club*, administrada pelo grafiteiro Matheus Aminadab (MA3)<sup>105</sup>.

Antes da abertura dessas lojas, marcadores simbólicos de novas gerações e novos fazeres no universo do graffiti, os artistas utilizavam sprays automotivos, latas com alta pressão, cujo controle era complexo e demandava uma série de testes e técnicas de improviso, como a preparação de bicos, para alcançar os traços desejados. Diferente das novas gerações, que encontram alta diversidade de tipos de latas e bicos, sem necessidade de machucar os dedos para alcançar resultados esperados. É recorrente que artistas das gerações de 1980 até 2000, mencionem de forma espontânea em entrevistas as formas de uso do spray, revelando a importância dessas técnicas na construção de suas identidades e na delimitação das gerações. Ao partilhar técnicas de grafitar, eles comunicavam símbolos e valores que são parte de uma memória transgeracional.

À medida que as memórias se acumulam com o passar das gerações, temporalidades se sobrepõem, e o simples gesto de alguém pegar uma lata para pintar a cidade é revestido por uma simbologia, uma sobreposição de significados em torno do objeto, o spray. Para ilustrar, recorro ao relato do grafiteiro *Nunca*: "Pense no primeiro cara que pegou um spray e deixou sua marca nas ruas. De certa forma, ele já estava questionando isso, como a cidade poderia ser usada." (CIDADE CINZA, 2013). Um dos significados atribuídos ao uso do spray é que ele

---

uniforme. A escolha do bico adequado é crucial para a execução da arte de acordo com a visão e estilo do artista.

<sup>103</sup> "O grafiteiro abriu a primeira graffiti shop, com materiais vindos de outros países (...) [a loja] marca a evolução e acessibilidade a materiais de graffiti nacionais e importados" (JAUED, 2022, p.140)

<sup>104</sup> Consolidou-se como uma das grandes referências da arte de rua no Brasil, destacando-se por sua contribuição artística e trajetória no pixo. Atualmente, realiza intervenções de graffiti em várias cidades do país e é proprietário da *Real Grapixo*, loja voltada ao público da arte de rua. Além disso, organiza diversos eventos que promovem a arte e educação em diferentes regiões de Belo Horizonte.

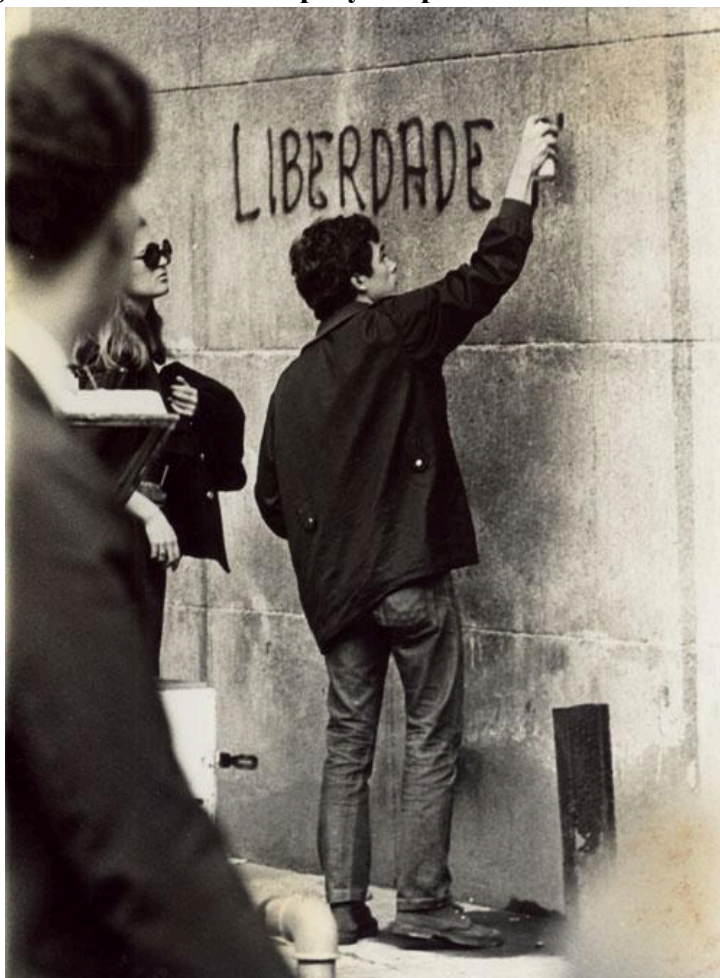
<sup>105</sup> Grafiteiro e artista plástico mineiro formado pela Escola Guignard em Artes Plásticas. Sua trajetória na arte de rua se iniciou em 1994 mesclando a cultura punk e hip-hop, se expressando por meio do pixo e de murais em centros urbanos do Brasil e da Europa.



representa uma forma de uso do espaço público e de reivindicação do direito à participação na vida social, política e cultural de uma cidade.

Historicamente, o spray foi usado para escrever mensagens de protesto em muros e fachadas, especialmente durante períodos de repressão e autoritarismo político. Esse uso subversivo remonta a efervescente década de 60, quando eclodem no mundo movimentos das juventudes, como Maio de 1968 na França, citado por Gitahy (1999): “durante a revolta dos estudantes iniciada em maio de 1968 em Paris, vimos como o spray viabilizou que as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas, fossem rapidamente registradas nos muros da cidade” (GITAHY, 1999, p.21). Dessa forma, questionando tabus, o autoritarismo e a sociedade de consumo, jovens grafitavam nos muros frases como “a mercadoria, nós a queimaremos” ou no caso brasileiro, também em 68, “abaixo a ditadura” (BAGNARIOL, VIANA, 2004).

**Imagem 37 - Jovem usa o spray em protesto contra a ditadura no Brasil**



Fonte: (JOBIM.ORG, 2024)



O hip-hop chegou ao Brasil no final da ditadura militar, em um contexto em que o uso do spray já havia sido adotado por jovens como forma de protesto e expressão nas ruas. Como ressalta Nadu<sup>106</sup>, artista da primeira geração do graffiti em Belo Horizonte, "o spray naquela época era uma arma contra a ditadura, um símbolo" (ENTRE[...], 2023), em outras palavras, o spray não era apenas um instrumento para pintar, mas se transformou em um símbolo de luta contra a repressão, censura e controle autoritário do governo, permitindo que as vozes dos jovens e dos opositores do regime fossem vistas e lidas nos espaços públicos, mesmo sob forte repressão. Roger Dee, considerado pioneiro do graffiti em Belo Horizonte, entrevistado<sup>107</sup> no contexto da gravação dos documentários para o projeto CAUS, destaca que, no período pós-ditadura, o spray havia se tornado um símbolo tão marcante que, ser flagrado com ele nas ruas, era motivo suficiente para a detenção. As percepções das forças policiais sobre o spray dificultavam o trabalho dos grafiteiros, que precisavam lidar com os vestígios da recente ditadura militar.

Ao longo do tempo, diferentes formas de sanções foram impostas aos artistas de rua especificamente quando eles escolhem onde e quando pintar na cidade, sem a autorização do poder público. Durante o trabalho de campo, ouvi relatos de grafiteiros que foram abordados com truculência pela polícia enquanto pintavam. Em alguns desses casos, os policiais pegaram a lata de spray e pintaram todo o corpo do artista. Mesmo que os artistas tentem dispensar ou esconder a lata de spray para evitar flagrantes, os dedos sujos de tinta denunciam a prática de sua ação. Conforme denominado por Wannata, ao destacar que as marcas nas mãos de tinta spray é uma marca distintiva daqueles que pintam nas ruas, os grafiteiros são os "dedo sujo". Na foto a seguir, capturada durante observação participante da atividade que Wanatta atuava como professor, junto a grafiteira Kawany Tamoyos, em uma oficina de graffiti.

---

<sup>106</sup> Artista de Matheus Leme, Minas Gerais, teve seu primeiro contato com o graffiti no final da década de 1980 em Belo Horizonte, por meio da cultura hip-hop na região de Venda Nova. Em sua trajetória participou de exposições e festivais no cenário artístico mineiro, paulista e internacional.

<sup>107</sup> Entrevista concedida pelo artista Roger Dee no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

**Imagem 38 - Wannata manuseando lata de spray**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Na imagem acima podemos perceber, além dos dedos, as roupas manchadas de tinta. Além disso, uma marca para identificação de artistas são os calçados com respingos de tinta. Eu costumo me divertir com a ideia de que é possível discorrer sobre a vida de uma pessoa observando seus calçados (estilo, modelo, marca, tempo de uso, amarração do cadarço, cor e outras características). Pequenos detalhes, como o calçado, podem revelar informações sobre a personalidade de uma pessoa, além de refletir características sociais, escolhas e estilo de vida. Recentemente, durante uma reunião na PUC Minas, observei um professor chegando com um calçado que parecia ter respingos de tinta, levando-me a pensar que ele não apenas lecionava, mas também tinha atividades artísticas. No entanto, ao olhar mais de perto, percebi que eram apenas detalhes do *design* do tênis, não manchas reais de tinta. Essa ocasião me fez lembrar que, além dos dedos sujos que podem ser rapidamente limpos após a pintura, às vezes são as manchas de tinta em roupas e calçados que identificam artistas, como exemplificado na capa do livro *Perímetro Urbano* (2017) de Binho Barreto.

**Imagem 39 - Capa do livro *Perímetro Urbano* de Binho Barreto**



**Fonte: (Binho Barreto, 2024)**

Ao refletir sobre as manchas de tinta nos corpos dos grafiteiros, lembrei-me da capa do livro de Barreto. Ao pegar o livro, percebi que as manchas no tênis não eram de tinta spray, mas de tinta látex — algo que Gud já havia mencionado em nossas conversas sobre o uso de diferentes tipos de tinta no graffiti. Segundo o grafiteiro, as latas de spray são caras, o que levou muitos artistas a utilizarem outros materiais. Explicou que, nas primeiras gerações, o uso de látex não era bem visto, pois a regra era usar spray, o marcador simbólico da identidade desse grupo. No entanto, Gud ressalta que, em sua perspectiva, o importante era a expressão artística, independentemente do material utilizado. Na entrevista que realizei com Magu em meu trabalho de campo, ele explica que a combinação de tinta látex com spray é uma característica distintiva do graffiti brasileiro. Essa prática, desenvolvida em nosso território, revela um estilo próprio que se diferencia do graffiti nova-iorquino. Segundo o artista, o uso de tinta látex na arte de rua é motivado por várias razões práticas e econômicas, ou seja, a tinta látex tem o preço mais acessível que o spray e pode ser encontrada em lojas de materiais de construção. Além disso, é ideal para cobrir grandes superfícies de forma eficiente, podendo ser aplicada com rolos ou pincéis para uma cobertura uniforme e rápida.

As conexões de Magu com o graffiti, especialmente com o uso do spray, são evidentes em suas obras. Na imagem abaixo, isso se destaca em um personagem que segura uma lata de spray, acompanhada da inscrição “poder”, presente no bairro Alto Vera Cruz.

**Imagem 39 - Jovem apertando spray, por Magu**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

O spray, como mencionado anteriormente, é um marcador simbólico da identidade do universo do graffiti. Mico, artista da segunda geração, relata que aprendeu a desenhar exclusivamente com o spray e é com ele que realiza todas as suas obras. Assim, se solicitado a executar um desenho a lápis, não teria o mesmo sucesso (ENTRE [...], 2023). Já Magu, embora domine a técnica do spray, explica que esse item é apenas mais uma ferramenta em seu repertório. Em seus trabalhos, ele retrata artistas locais, criando representações que simbolizam tanto a si mesmo quanto a diversidade de artistas da *quebrada*. Segundo Magu, esses artistas podem utilizar diversas ferramentas e técnicas, como lápis e pincéis, além do spray, empregando técnicas como tinta acrílica, aquarela e óleo. Um exemplo pode ser visto na arte exibida durante o Festival Arte em Cores em 2023, conforme ilustrado na imagem abaixo.



**Imagem 40 - Arte de Magu no mural coletivo do *Festival Arte em Cores***



Fonte: (Arte em Cores, 2023)

**Imagem 41 - Arte de Magu no muro da casa de sua família no Alto Vera Cruz**



Fonte: (Arte em Cores, 2023)

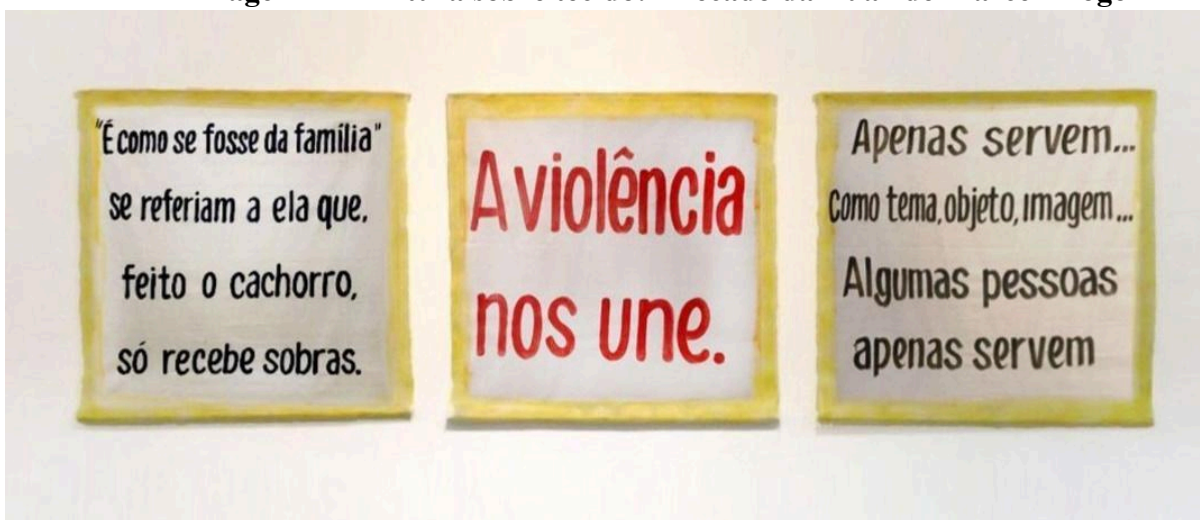
Magu associa o spray ao graffiti e ao ofício do grafiteiro, mas ressalta que sua identidade artística não se limita a ser grafiteiro. A carreira artística de Magu foi influenciada por artistas associados ao universo do graffiti como Wanatta, Lídia Viber e Júlio César (JC), que foram seus mentores em projetos sociais. Essas influências são evidentes tanto em seu discurso quanto nas formas de sua arte. No entanto, ao destacar a versatilidade técnica dos artistas de seu bairro, o artista questiona o uso da categoria *grafiteiro* que pode promover uma visão reducionista dos interlocutores, reforçando a ideia de que eles são exclusivamente artistas que pintam nas ruas, limitados a pinturas clandestinas e ao uso de tinta spray.

Embora a narrativa original do hip-hop seja uma história inspiradora de luta por direitos, quando explorada por mídias, poder público, universidades e agentes de mercado, tende a associar o graffiti e o povo negro a estigmas de vilania e perigo. Os artistas do Alto



Vera Cruz relatam que a maneira como suas obras e histórias de vida são percebidas, atravessadas por estereótipos raciais e sociais, pode comprometer tanto o desenvolvimento de suas carreiras quanto o reconhecimento de seus talentos artísticos. O artista plástico Marcel Diogo apresenta reflexões em sua obra sobre as relações raciais e desigualdades raciais que remontam a construção do pensamento social brasileiro, como exemplificado no trabalho a seguir.

**Imagem 42 -Pintura sobre tecido: “Recado da Rua” de Marcel Diogo**



**Fonte: (Marcel Diogo, 2024)**

A inclusão do graffiti nas modas e tendências mercadológicas e acadêmicas, em projetos de urbanização das cidades e nas agendas de políticas públicas voltadas para arte e cultura, faz com que o graffiti e seus praticantes sejam percebidos “como se fossem da família”. Essa expressão, utilizada por Diogo, ilustra de forma crítica o ponto central abordado nesta parte da pesquisa.. Por trás dessas aproximações revela-se a lógica de "Casa Grande e Senzala" de Gilberto Freyre (2019). Essa perspectiva de harmonia, que perpetua a dita já superada teoria da democracia racial, enquanto, no cotidiano, nas interações sociais – seja na violência policial nas favelas, nas relações laborais e nos encontros olho no olho nos espaços urbanos – “A violência nos une” (inscrição da arte acima), ou seja, observa-se, camuflada na cordialidade e em discursos democráticos e progressistas, a assimetria de direitos e oportunidades.

Muitos artistas questionam a incoerência presente na ascensão da arte do graffiti na economia criativa, em detrimento da valorização do grafiteiro: “O graffiti tá na moda, mas nós não estamos”<sup>108</sup> ou como aponta o grafiteiro Clen: “Eles gostam do graffiti, mas não do

<sup>108</sup> Entrevista concedida pelo artista Clen no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2021.

grafiteiro”<sup>109</sup> Essa contradição, que reflete a dificuldade de reconhecimento do grafiteiro como artista e profissional, permeia suas relações de trabalho em espaços institucionais da cidade. Em minhas experiências na realização de eventos em colaboração com grafiteiros em museus e galerias, observei que o símbolo do spray frequentemente emerge nos processos de negociação e nas rodas de conversa, gerando tensões e condensando discriminações ligadas ao caráter “perigoso” do graffiti e dos artistas vinculados à essa forma de arte.

Posso citar uma dessas ocasiões, que são recorrentes, exemplificadas pelo discurso de uma gestora pública durante uma exposição realizada em 2015, da qual fui um dos organizadores, no Centro de Referência da Moda, atualmente Museu de Moda de Belo Horizonte (MUMO), localizado no centro da cidade. Uma roda de conversa, que fez parte da programação do evento, contou com a participação dos artistas Ataíde Miranda<sup>110</sup>, Leandro Arieth<sup>111</sup> e Rogério Fernandes<sup>112</sup>, e a gestora do museu, Marta Guerra. Durante um momento acalorado do debate, o grafiteiro Leandro Arieth expressou sua preocupação com a dificuldade de acesso dos artistas aos centros culturais e museus mantidos pelo poder público. Nesse momento, a gestora pública interveio, explicando que autorizou os artistas a grafitem dentro do museu como uma maneira de impedir que realizassem intervenções no exterior do prédio, evitando, assim, possíveis atos de pixação.

As associações entre grafiteiros e o vandalismo, se refletem no receio constante de que o spray esteja escondido no bolso ou na mochila do artista, ameaçando a “branquitude” dos muros e paredes desses espaços. Nesse sentido, o spray é simbolizado como uma arma, como na associação feita por Nadu sobre o spray na ditadura.

---

<sup>109</sup> Entrevista concedida pelo artista Clen no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2021.

<sup>110</sup> Artista autodidata nascido em Belo Horizonte, iniciou sua trajetória nas artes plásticas após duas décadas como baterista de uma banda de heavy metal. Versátil, transita entre diversos materiais e suportes, dominando tanto os pincéis quanto o spray, experimentando intervenções de graffiti na cidade. Suas obras já foram exibidas em importantes espaços culturais, como a *Galeria de Arte da Assembleia Legislativa de Minas Gerais* e o *Museu Inimá de Paula*.

<sup>111</sup> Grafiteiro desde 1999 e integrante do grupo Rupestre Crew desde 2000, Leandro Arieth é formado pela Escola Guignard. Ao longo de sua trajetória, participou de exposições individuais e coletivas, entre elas eventos marcantes, como a 1ª Bienal Internacional de Graffiti de Belo Horizonte e a exposição de lançamento da revista *Graffiti 76% Quadrinhos*.

<sup>112</sup> Artista piauiense radicado em Minas Gerais, transita entre muralismo, cenografia, escultura e pintura. Após atuar como designer e diretor de arte em agências de publicidade, dedicou-se integralmente à arte, conquistando reconhecimento nacional e internacional. Ao longo de sua carreira, realizou várias exposições não apenas no Brasil, mas também em Madri, Viena, Miami, Buenos Aires e Amsterdã.

### 3.2 De geração em geração: uma história da arte

Neste subcapítulo, busco apresentar impressões sobre a história do graffiti em Belo Horizonte baseadas em minha perspectiva sobre arte, construída a partir de diálogos com artistas<sup>113</sup> de diversas gerações, especialmente por meio de narrativas compartilhadas por grafiteiros e observações realizadas durante meu trabalho de campo. Essas experiências contribuíram para construir meu gosto e compreensão sobre o que é arte. Certamente minhas referências estão distantes do que se convencionou chamar de “História da Arte”.

O subtítulo “uma história da arte”, indica que apresento apenas uma versão parcial e impressões da história, já que as informações obtidas em campo e minhas análises não representam a diversidade de artistas que compõem o universo heterogêneo do graffiti belo-horizontino. Além disso, o subtítulo evidencia as limitações de uma perspectiva única, vinculada à abordagem “tradicional”<sup>114</sup> da história da arte, como a representada por autores clássicos, a exemplo do historiador Ernst Gombrich (2022), concentrada principalmente em artistas e escolas europeias. A visão eurocêntrica ignora a diversidade da produção artística global, desvalorizando as contribuições, representações e significados da arte oriunda de outras regiões do mundo e de grupos considerados subalternos (AMANCIO, 2021). Segundo o historiador e crítico de arte Kleber Amancio, não existe uma história única, mas sim histórias da arte, destacando a pluralidade dessas narrativas. Acrescento que uma dessas narrativas é a história do graffiti, como afirma Gud: "Daqui a algum tempo, se perguntarem qual foi o marco artístico desta época, a resposta será o graffiti, assim como em épocas passadas foi o cubismo, entre outros"<sup>115</sup>. O grafiteiro afirma que o graffiti será lembrado como uma das principais manifestações artísticas da contemporaneidade.

A categoria *geração*, presente no título desta seção, é utilizada como uma "metáfora para a construção social do tempo"<sup>116</sup>, ou seja, representa como os grafiteiros percebem, organizam e atribuem significado ao tempo de acordo com as formas pelas quais experienciam contextos sociopolíticos e modos de fazer arte e trabalhar. Mauss (2003b), ao

<sup>113</sup> As entrevistas mencionadas nesta seção da dissertação foram, em sua maioria, realizadas durante o processo de gravação dos documentários vinculados ao Projeto CAUS entre os anos de 2021 e 2022.

<sup>114</sup> Vejo com estranheza as frequentes abordagens que utilizam o adjetivo "tradicional" para definir exclusivamente à arte de base estética e cultural europeia. A palavra tradição refere-se a um conjunto de práticas, crenças, costumes e valores transmitidos de geração em geração. No campo da arte, isso pode englobar tanto as narrativas hegemônicas quanto as histórias que se desenvolveram à margem do sistema social, como é o caso da arte graffiti.

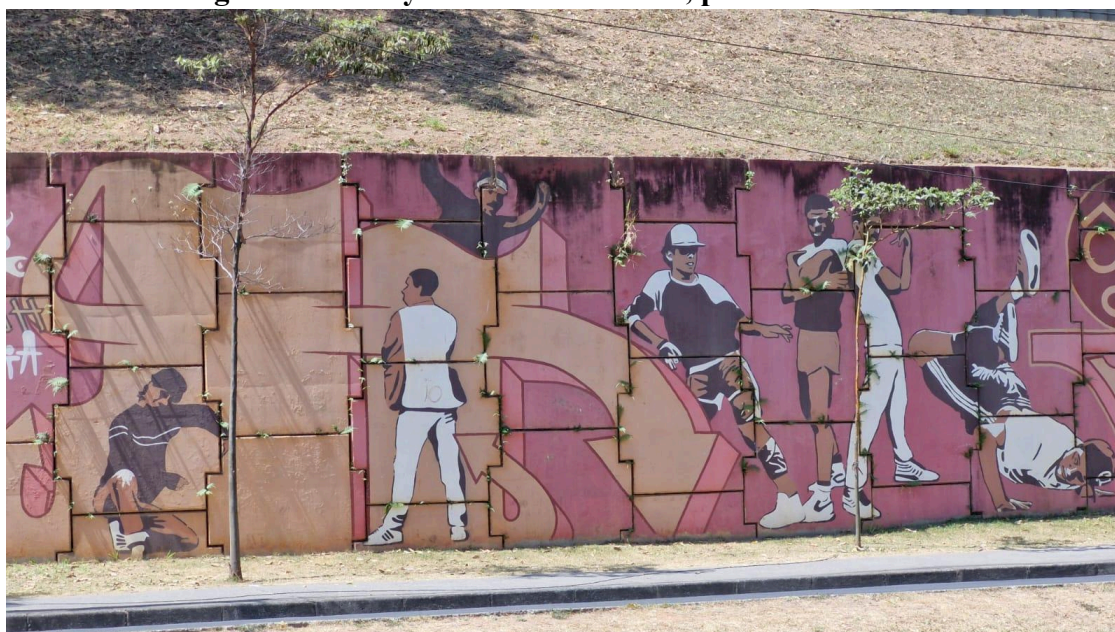
<sup>115</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Gud no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2021.

<sup>116</sup> Ver Feixa, Leccardi (2008)

explicar acerca das mudanças geracionais, destaca, ao dar um exemplo advindo de sua experiência de vida, que em sua época as pessoas nadavam apenas dando braçadas, com a cabeça para fora da área e cuspidendo água como “barcos a vapor”, e como, sua geração assistiu mudanças de técnicas, com criação de diversos estilos de nadar (MAUSS, 2003b). Assim como o autor usa o exemplo da natação, procuro compreender o graffiti através das diferenças geracionais. Recorro a teoria de Eckert e Rocha (2003) na “busca pela compreensão de continuidades de sentidos vividos no passado dos grupos urbanos, através do estudo da reordenação de referências de identidade que a *durée* social lhes permite” (ECKERT, ROCHA 2003, p. 55), em outras palavras, procuro entender o jogo entre discontinuidades e continuidades ao longo do tempo, como as experiências e significados do passado ainda estão presentes, engendrando reordenações de identidades e sentidos de vida e trabalho de grafiteiros.

A categoria *graffiti*, que desempenha um papel central neste estudo, refere-se a um componente de um movimento cultural, o hip-hop, que engloba além da dança *breaking* e do graffiti, a música *rap* e as batidas produzidas pelos *DJs*, como ilustrado pelo artista visual *Comum* em um mural produzido no Estádio Jornalista Felipe Drummond, popularmente conhecido como “Mineirinho”, localizado na região noroeste de Belo Horizonte. O mural, cujo apresento fragmentos a seguir, é composto por imagens de artistas locais que fazem parte da memória e história do hip-hop na cidade.

**Imagem 43 - B-boys de Belo Horizonte, pelo artista Comum**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro (2024)**



**Imagem 44- DJs de Belo Horizonte, pelo artista Comum**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro (2024)**

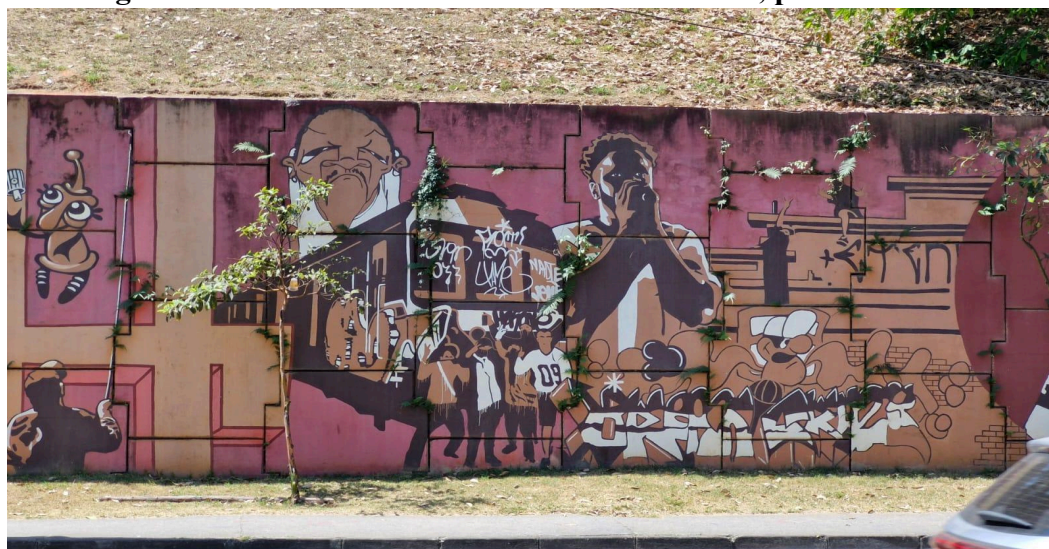
**Imagem 45 - Rappers de Belo Horizonte, pelo artista Comum**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**



**Imagem 46 - “Escritores de rua” de Belo Horizonte, pelo artista comum**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

O graffiti, praticado em sua origem pelos autodenominados *writers* ou “escritores de rua”<sup>117</sup>, é um dos itens do mito de origem<sup>118</sup> da cultura hip-hop, repertório inicial que produz símbolos e narrativas, transmitidas através das gerações, presente no discurso e nas práticas de grafiteiros belo-horizontinos. Conforme o pesquisador Cléber Corrêa (2023), conhecido no mundo da arte como Binho Barreto, que iniciou sua trajetória no graffiti nos anos 1990, o ato de grafitar foi “uma contaminação que ia passando por gerações, fronteiras e idiomas – transmitida desde os jovens das periferias nova-iorquinas que grafitavam metrô e eram ligados à cultura *hip hop* nos anos setenta (e outras vertentes correlatas)” (CORRÊA, 2023, p. 82). Abaixo, o graffiti de Binho Barreto produzido no contexto do evento *Semana Hip Hop*, que, assim como no mural de *Comum*, retrata as figuras do *MC*, do *B-boy*, do *DJ* e do grafiteiro, os quatro elementos fundamentais da cultura hip-hop.

<sup>117</sup> Termo utilizado por artistas em entrevistas realizadas durante o trabalho de campo para se referirem tanto a grafiteiros quanto a pixadores.

<sup>118</sup> Lévi-Strauss (2008) explica que “um mito sempre se refere a eventos passados, ‘antes da criação do mundo’ ou nos ‘primórdios’, em todo caso, ‘há muito tempo’. O valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também forma uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 224)

### Imagem 3 - Graffiti de Binho Barreto: os quatro elementos da cultura hip-hop



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

O hip-hop oferece aos seus praticantes explicações sobre o funcionamento do sistema social, especialmente em relação às experiências de vida em bairros da periferia das cidades, orientando pensamentos e produções artísticas. Conforme o filósofo e historiador Marcos Cardoso, por meio do hip-hop, jovens expressam suas vivências cotidianas e formas de ver o mundo, abordando “temas como racismo, desemprego, sistema de ensino, drogas, criminalidade, condições de vida e sobrevivência da população negra e pobre, especialmente a violência policial (CARDOSO, 2011, p. 158). Nesse sentido, o movimento se configura como uma forma de resistência política e uma expressão de indignação diante das desigualdades sociais e do sistema político. Conforme o autor, o graffiti é uma “forma de dizer com arte, nos muros da cidade, o pensamento e as esperanças dos jovens negros” (CARDOSO, 2011, p.158), sentido que ressoa nas narrativas de meus interlocutores, como Wanatta, que afirma suas conexões com o hip-hop e explica que sua trajetória artística é impulsionada pelo “ódio no coração” — uma resposta direta aos problemas sociais e raciais que permeiam sua história de vida e carreira artística.

Ao escutar Wanatta me recordo do livro *Máquina da Revolta* de Alba Zaluar. Segundo Zaluar, “ela [a palavra revolta] é empregada para denotar uma recusa a participar do jogo social quando as regras ou o modo de conduzi-lo ferem o sentimento de justiça ou a dignidade de quem, por isso, se ‘revolta’” (ZALUAR, 1982, p.130). A antropóloga, a partir de uma pesquisa etnográfica na favela Cidade de Deus no Rio de Janeiro, explica que a palavra “revolta”, “aplica-se também aos que optam por métodos violentos para resolver as questões

peçoais, bem como aos jovens bandidos que usam armas na cintura e não trabalham" (ZALUAR, 1982, p. 130). Diferente da violência descrita pela autora, a “revolta” também se transforma em expressão artística de jovens pertencentes à cultura hip-hop, refletida em formas de enfrentamento à desigualdade social, característica evidente nos significados atribuídos à arte pelos colaboradores da pesquisa moradores do bairro Alto Vera Cruz.

Baseando-me nos relatos e experiências dos participantes desta pesquisa, interpreto a narrativa do hip-hop como mítica. Em minhas observações de seus modos de vida, fica evidente as influências do hip-hop em suas formas de compreensão e construção de suas realidades, identidades e trajetórias laborais. No senso comum, a palavra "mito" pode ser usada para descrever uma crença considerada falsa. No entanto, na Antropologia, o conceito se refere a narrativas que possuem significados culturais e simbólicos, que expressam e transmitem valores, orientando a vida social, independentemente de sua veracidade factual.

Javier Abarca (2023), artista da primeira geração do graffiti espanhol e pesquisador sobre o tema, afirma que o hip-hop é uma construção artificial da mídia. Segundo o autor, artistas e produtores culturais norte-americanos, como o grafiteiro Fab 5 Freddy<sup>119</sup>, criaram elos com a mídia para unir as expressões culturais emergentes do *rap*, do *DJ*, do graffiti e do *breaking* em um único movimento cultural, transformando-o em um produto atraente para o consumo. Como ressalta o historiador Nicolau Sevcenko, desde os movimentos contracultura dos anos 1960 sabe-se que vender jeans rasgados ou qualquer produto que reflita rebeldia é atrativo para consumidores jovens (SEVCENKO, 2001). Nos anos 1980, o hip-hop se espalhou pelo mundo, impulsionado pela indústria cultural norte-americana, que comercializou produtos que apresentavam o estilo e as práticas desse movimento cultural. Seguindo o mesmo *modus operandi* das mulheres francesas<sup>120</sup> observadas por Mauss (2003b), que incorporam técnicas corporais assistindo filmes dos EUA, jovens ao redor do mundo passaram a imitar o modo de andar, vestir, dançar, tocar e grafitar de jovens negros e imigrantes dos guetos de Nova York através do cinema.

A troca de revistas, músicas e filmes importados entre artistas de bairros de Belo

<sup>119</sup> Fab 5 Freddy, nascido Fred Brathwaite em 1959 no Brooklyn, Nova York, é uma figura seminal na cultura hip hop, conhecido por seu papel como artista, produtor, cineasta e pioneiro cultural. Ele começou sua carreira como um grafiteiro no final dos anos 1970, fazendo parte do coletivo Fab 5, que ajudou a legitimar o graffiti como uma forma de arte contemporânea.

<sup>120</sup> “Uma espécie de revelação me veio no hospital. Eu estava doente em Nova York [em 1926] e me perguntava onde tinha visto moças andando como minhas enfermeiras. Eu tinha tempo para refletir sobre isso. Descobri, por fim, que fora no cinema. De volta à França, passei a observar, sobretudo em Paris, a frequência desse andar; as jovens eram francesas e caminhavam também dessa maneira. De fato, os modos de andar americanos, graças ao cinema, começavam a se disseminar entre nós. Era uma ideia que eu podia generalizar.” (MAUSS, 2003b, p. 403-404)

Horizonte e da Região Metropolitana, como relatam<sup>121</sup> Harllen, Roger Dee e Nadu, artistas integrantes da primeira geração, representava uma das poucas e principais fontes de referência e informação sobre graffiti nos anos 1980. Foi nesse período que o hip-hop chegou à cidade, impulsionado pelo que Bagnariol e Viana (2004) denominam como “onda novaiorquina”. Pude observar, já anos 1990, quando as fitas cassetes e as fitas *VHS* dominavam o mercado, até a década de 2010, quando CDs e DVDs se tornaram as principais mídias, meu primo B-boy Fabinho pirateando e vendendo nas ruas filmes icônicos, mencionados por muitos grafiteiros, como *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984), *Style Wars* (1983) e *The Warriors* (1979), a preços acessíveis ou, muitas vezes, até mesmo doando-os. Como professor de *breaking*, ele não apenas ensinava as técnicas, mas também compartilhava esses filmes com seus alunos, com o objetivo de que compreendessem a “cultura” que envolve as práticas de dança. Para os artistas do hip-hop, o termo “cultura” — utilizado por muitos deles como sinônimo de hip-hop — refere-se ao conjunto de valores, crenças, conhecimentos, linguagens, símbolos e formas de organização que orientam suas práticas.

Artistas das gerações anteriores ao ano 2000, como os grafiteiros Harllen, Nadu e Mico, relatam<sup>122</sup> que, atualmente, é possível recorrer ao *YouTube* para assistir a tutoriais de como grafitar, pesquisar referências artísticas em todo o mundo por meio do *Instagram* e comprar material especializado, como latas de spray próprias para a prática do graffiti em lojas (*graffiti shops*). Segundo eles, no passado, o acesso à arte graffiti ocorria principalmente nas ruas. Por meio de uma série de testes e improvisos, artistas das primeiras gerações apresentaram novas formas de acessar arte, usar o spray e se apropriar do espaço público, sem prever os desdobramentos futuros dessa arte.

Uma das pioneiras dos estudos sobre graffiti em Belo Horizonte, Maria Luiza Dias Viana (2007), afirma que, com a ascensão do universo digital, a tradição de transmitir valores e técnicas se transformou. A autora discute o afastamento dos grafiteiros do sistema simbólico da cultura hip-hop, destacando que, nas gerações mais recentes, já não é possível estabelecer uma conexão direta entre o uso de spray nas cidades e o movimento artístico que historicamente simboliza resistência política e expressão da “revolta”. As mudanças no caráter contestador do graffiti, provocadas pelas mídias digitais, é exemplificada pelo discurso do grafiteiro Hyper, ao publicar no *Instagram* fotografia de um graffiti de sua autoria feito em 2024, às vésperas das eleições municipais, intitulado “o conto do lobo em pele de cordeiro no

<sup>121</sup> Entrevistas concedidas pelos artistas no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

<sup>122</sup> Entrevistas concedidas pelo artistas no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.



ano das eleições”.

**Imagem 47 - Graffiti de Hyper na véspera das eleições municipais**



**Fonte: (Hyper, 2024)**

Embora grafiteiros, como Hyper, ainda utilizem a arte como instrumento de luta social e as características políticas de contestação ainda façam parte das memórias coletivas, a pulverização de informações online e o acesso a ferramentas digitais vêm reconfigurando as dinâmicas do aprendizado e da prática do graffiti, como afirma o artista:

Sinto falta da época que o graffiti tinha conteúdo. Época em que ter uma mensagem era tão importante quanto à estética, ou às vezes até mais. Quando incomodava e fazia as pessoas refletirem (...) tempo em que o respeito que você adquiria não era por conta do número de seguidores que você tem e sim por conta da sua caminhada e suas atitudes. Sorte que eu me forjei em tempos reais e hoje continuo carregando o que a rua me ensinou. Minha arte tem conteúdo e a missão é acumular seguidores. Se um dia esse mundo virtual acabar, quem vai continuar mantendo a cultura viva?” (HYPER, 2024)



O espaço público, a rua, frequentemente descrito pelos grafiteiros como uma espécie de escola, já não é mais o único meio de aprendizado e expressão do graffiti. Nadu ressalta<sup>123</sup> que a partir dos anos 2000, com a popularização da *World Wide Web* (www), a rede mundial de computadores, entramos na era das mídias digitais, que engloba sites, programas de computador, plataformas sociais e aplicativos móveis, que transformam as práticas e tornaram o universo do graffiti mais heterogêneo. A transmissão do saber agora se estende ao meio cibernético. Essas mudanças, identificadas nas narrativas de artistas que entrevistei no campo, têm gerado inúmeras polêmicas e conflitos geracionais. No entanto, ao final, artistas de diferentes gerações acabam se beneficiando das oportunidades de troca de informações, divulgação e comercialização oferecidas pelas redes digitais. A grafiteira Carol Jaued<sup>124</sup> (2022), no texto *Cena em movimento: o graffiti em Belo Horizonte, dos anos 2000 a 2020* do catálogo do Festival CURA, destaca que

mídias como Instagram, Youtube, Facebook, Televisão e a internet, no geral, creio terem sido “o carro chefe” de todos os artistas para divulgação, facilitando meios de ingressar no mercado consumidor de arte. O graffiti passou a ser visto não só como uma arte de rua, mas também como uma forma de trabalho. Assim, empresas e instituições privadas têm procurado cada vez mais o graffiti e suas técnicas para intervenções em seus espaços. (JAUED, 2022)

Jaued afirma que as tecnologias influenciaram a trajetória profissional dos grafiteiros, especialmente ao transformar a percepção do público sobre o graffiti. Essas mudanças influenciaram a comunicação, facilitando a visibilidade e divulgação de trabalhos e atraíram novos contratantes. Embora os meus interlocutores, assim como diversos artistas observados durante o meu trabalho de campo, adotem novas técnicas, estéticas, ideologias e formas de apropriação do espaço público, moldadas pelo uso de tecnologias na produção e divulgação, negociações com o mercado e o poder público, e interajam com outras formas de arte, as memórias das gerações anteriores — incluindo a função social e política do hip-hop — continuam a influenciar a construção de identidades, a produção de narrativas e o imaginário

<sup>123</sup> Entrevista concedida via whatsapp pelo artista Nadu durante o meu trabalho de campo em 2024.

<sup>124</sup> “Grafiteira desde 2007, arte educadora e pesquisadora independente sobre a participação da mulher na arte urbana. Publicitária de formação atuante na área de gestão de projetos.” (WOMENONWALLS, 2024)

coletivo sobre a arte de rua na cidade<sup>125</sup>. Como por exemplo, Reles<sup>126</sup>, grafiteiro belo-horizontino, mencionado na tese de Corrêa (2023), que inspirado pelo movimento nova-iorquino, se dedica atualmente a pintar trens. Assim como Reles, o grafiteiros Error<sup>127</sup> e grafiteira Biga<sup>128</sup>, embora sejam da gerações mais novas da arte de rua, relatam<sup>129</sup> possuir um gosto especial por pintar trens e pelo ato *vandal*, rememorando repertórios iniciais, evidenciado o caráter cíclico e a sobreposição de tempos no universo do graffiti.

Em conversa<sup>130</sup> com a grafiteira Nica<sup>131</sup>, integrante da *Crew Minas de Minas*<sup>132</sup>, menciona os termos "Velha Escola" e "Nova Escola" para distinguir duas fases diferentes na história do graffiti. Essa distinção ajuda a entender as mudanças estilísticas, técnicas e conceituais ao longo do tempo. Segundo a artista, o termo "Velha Escola" é usado para descrever as primeiras gerações do graffiti, que, entre outros fatores, se destacavam pelo uso de letras como elemento central das produções artísticas. A diferenciação entre grafiteiros e outros tipos de artistas, se evidenciava, nas primeiras gerações, através do domínio de uma linguagem específica, marcada por vocabulário e expressões próprias, além de um conjunto de códigos simbólicos composto por gestos, vestimentas, condutas consideradas desviantes (pintar ilegalmente trens e muros) e uma estética artística caracterizada pela criação de letras.

Ed-mun (2018), afirma em seu vídeo no *YouTube*, intitulado “Ed-mun fala sobre a

<sup>125</sup> A continuidade de memórias anteriores foi observada em eventos em que participei durante o trabalho de campo: *Atitude e Consciência Norte, Favela No Ato, Teias Ancestrais, Serrão Hip Hop, Palco Hip Hop, Duelo de Mcs, Batalha do Ninho, “Racismo é um Vírus”, Cena Graffiti BH, CURA, Museu de Rua e BOLINHO X GOMA - Articulações Urbanas*. Cada evento, à sua maneira, de forma direta ou indireta, seja pelas artes e performances exibidas ou pelos discursos de produtores culturais e artistas participantes, expressou relações com o hip-hop. Em quase todos esses projetos, principalmente em 2023 e 2024, foram celebrados os 40 anos da cultura hip hop em Belo Horizonte e os 50 anos no mundo, com menções tanto nas mídias digitais quanto nos eventos ao vivo.

<sup>126</sup> Os personagens da tese de Corrêa são fictícios, mas foram desenvolvidos com base em entrevistas e relatos de artistas de Belo Horizonte, além de referências reais de artistas e locais da cidade. (CÔRREA, 2023)

<sup>127</sup> Grafiteiro atuante na cena de Belo Horizonte desde 2010, que ocupa a cidade com letras em portas, muros e vagões de trens. É integrante da crew AVC e já participou em eventos de arte urbana em vários estados brasileiros, entre eles Rio de Janeiro, São Paulo, Distrito Federal, Ceará e Bahia.

<sup>128</sup> Nos anos 2000, a artista teve seu primeiro contato com a cultura Hip Hop. Em 2011, iniciou sua trajetória no pixo, marcando a região noroeste de Belo Horizonte com suas *tags*. Dois anos depois, em 2013, passou a criar trabalhos em murais e telas, inspirados na figura de pássaros. Desde então, tem se destacado em importantes eventos da cena de arte urbana da cidade, como *Museu de Rua, Duelo de MCs, Telas Urbanas e Movimento Gentileza*.

<sup>129</sup> Entrevistas concedidas pelos grafiteiros Biga e Error no período de 2021 e 2022 durante as gravações dos documentários para o projeto *CAUS*.

<sup>130</sup> Relato extraído de conversa com a grafiteira Nica durante o meu trabalho de campo em agosto de 2024.

<sup>131</sup> Grafiteira belo-horizontina, iniciou sua trajetória na arte no início dos anos 2000, fazendo intervenções nos espaços urbanos da região norte da Cidade. Participou do *Arena da Cultura* aperfeiçoando suas técnicas e se envolvendo em eventos e projetos. Durante todos esses anos vem participando de eventos por todo o Brasil.

<sup>132</sup> Formada por Krol Jaued, Nica, Lidia Viber e Musa, surgiu em 2012 em Belo Horizonte para incentivar mulheres a ocuparem os espaços públicos com arte. O grupo promove a participação feminina em atividades de rua, como eventos de graffiti e batalhas de *rap*, fortalecendo a presença das mulheres no cenário da arte urbana.

essência do graffiti”, que a *tag* é a forma mais elementar do sistema simbólico do graffiti, item que se refere a assinatura de um pseudônimo criado pelo artista, geralmente escrita de forma monocromática com spray de forma rápida e fluída. Esse marca os representa no mundo da arte de rua e muitas vezes pode ser lida apenas por seus pares<sup>133</sup>, como pode ser visto na imagem abaixo de uma matéria de jornal dos anos 1990 em Belo Horizonte.

**Imagem 48 - Matéria de Jornal exhibe tags de pixadores belo-horizontinos**



Fonte: (Matheus Daniel, 2024)

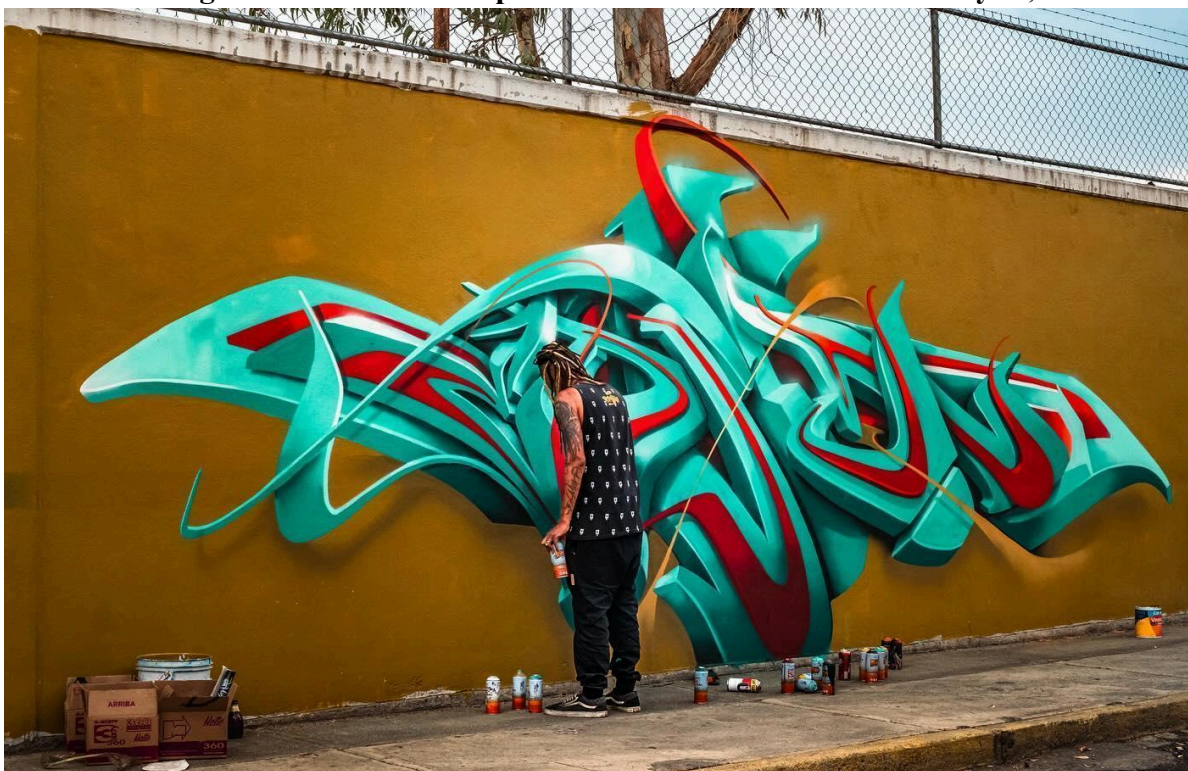
Conforme Ed-Mun, “ele [o escritor de rua] vai criar aquele nome, algumas das vezes, por simpatizar com certas letras. Por exemplo, eu gosto do E, do D, do M, do U, do N”<sup>134</sup>. Com o tempo, essa *tag* pode ter variações, como os *Throw-Up*, letras preenchidas rapidamente, geralmente com contornos grossos e uma ou duas cores ou o *Wild Style* e o *3D*,

<sup>133</sup> Um dos jovens grafiteiros da periferia de Nova Iorque entrevistados no documentário *Style Wars* (1983) compartilha sua motivação para inscrever sua *tag* em trens : “É pra mim, não é pra mais ninguém ver. Não me importo se ninguém mais vê ou o fato de conseguirem ler ou não. É pra mim e os outros escritores de graffiti que podem ler. Todas as outras pessoas que não podem ler são excluídas” (STYLE WARS, 1983). Arrisco dizer que ao se organizarem em um grupo e compartilhar códigos que podem ser interpretados somente entre seus pares, grafiteiros criam um senso de pertencimento e questionam o *status quo*, invertendo lógicas de poder e exclusão social que incidem sobre seus modos de vida.

<sup>134</sup> Relato extraído em observação participante, durante meu trabalho de campo, em oficina de graffiti ministrada por Ed-mun em 2024.

estilos com letras entrelaçadas e difíceis de ler que parecem saltar do muro, com profundidade e sombras, usando gradações de cor e perspectiva, como no exemplo da arte a seguir de Ed-Mun.

**Imagem 49 - Ed-Mun em pintura em festival em Nezahualcoyotl, México.**



**Fonte: (Edmun, 2023)**

A *tag*, conforme<sup>135</sup> os artistas Roger Dee<sup>136</sup> e Rafael Boneco<sup>137</sup>, é considerada parte do graffiti desde o surgimento do hip-hop nos EUA. No entanto, no Brasil, estabeleceu-se uma separação entre o graffiti e o pixo, em que as assinaturas monocromáticas foram demonizadas em detrimento dos painéis coloridos, associados ao graffiti<sup>138</sup>. Como reação a esse processo de marginalização, em Belo Horizonte, alguns pixadores começaram a se organizar em grupos com nomes satíricos e/ou associados a símbolos satânicos<sup>139</sup> (PERDIGÃO, 2016). Esses

<sup>135</sup> Entrevista concedida pelos artistas no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

<sup>136</sup> A história de Roger Dee está profundamente ligada à origem da cena hip-hop em Belo Horizonte, sendo reconhecido como um dos pioneiros dessas culturas no Brasil. Sua carreira começou nos anos 1980 como grafiteiro e *B-boy*. (ROGER DEE, 2024)

<sup>137</sup> Grafiteiro, artista plástico, arte-educador e estudante de Design de Produto, integra o Coletivo *IN.Graffiti*, dedicando-se a intervenções, projetos e trabalhos colaborativos. Sua trajetória artística começou nos anos 2000, inspirada pelo pixo. Em 2004, durante sua formação na Escola Livre de Artes Arena da Cultura, conectou-se com outros artistas de rua da cidade e aprofundou sua relação com o universo do graffiti.

<sup>138</sup> Ainda assim, mesmo que o graffiti seja mais tolerado, quando realizado de forma não autorizada, estão sujeitos às mesmas sanções aplicadas ao pixo, como multas e prisões.

<sup>139</sup> Como exemplo, podem ser mencionados grupos que atuaram nos anos 1990, como *Demônios Alados Infernais* (DAI), *Demônios Pixadores do Cachoeirinha* (DPC) e *Demônios do Planalto* (DP).

nomes, bem como a caligrafia dos pixos, eram frequentemente inspirados por bandas de *heavy metal*<sup>140</sup>, em uma combinação de ironia à estigmatização do pixo é uma tática para intensificar a rivalidade com outros grupos de pixadores.

As atribuições de feiura e inutilidade, antes associadas tanto ao pixo quanto ao graffiti pela opinião pública, influenciada pelos veículos de comunicação em massa e autoridades, passaram a ser reservadas ao pixo. Essa mudança, impulsionada pelas estratégias da Prefeitura, posicionou o graffiti como uma ferramenta política para conter a explosão de artistas que pintavam a cidade nas brechas do controle político e policial desde os anos 1990. As estratégias do poder público para distinguir o pixo e o graffiti podem ser exemplificadas pela repressão policial ao pixo e criação de políticas públicas, como o *Projeto Guernica*, implementando nos anos 2000, que, segundo seus coordenadores, tinha como objetivo “encorajar os jovens a abandonar práticas transgressoras e estabelecer conexões sociais que favorecessem a participação cidadã e o acesso ao mercado de trabalho” (LODI, CASTRO, VALE, PIMENTEL, 2004, p.3). Não se pode generalizar que os objetivos do projeto sejam aplicáveis a todas as políticas públicas que incluam o graffiti em seu escopo até a atualidade. No entanto, com base em minhas experiências como educador social no Criança Esperança e como pesquisador no *Fica Vivo!* — onde eram promovidas oficinas de graffiti —, além de relatos de artistas em meu trabalho de campo, é possível afirmar que, assim como no caso do *Projeto Guernica*, as políticas públicas têm utilizado o graffiti como ferramenta de controle social e preservação do patrimônio urbano (edifícios, muros, monumentos, praças e viadutos). O objetivo é orientar jovens, muitas vezes associados a práticas transgressoras, como as pixações, em direção à normatização social.

A assertiva acima é confirmada por Roger Dee, que afirma que “o Projeto *Guernica* serviu para educar o pixador”<sup>141</sup>. O artista relatou um ocorrido em uma entrevista que concedeu à mídia junto a equipe do *Guernica*. Ele afirmou à repórter que “o graffiti e a pixação são a mesma coisa”. Dee aponta que, em seguida, uma pessoa da equipe do *Projeto Guernica* o interpelou dizendo: “Quem autorizou você a falar isso?”, indicando uma possível discordância com a posição de Dee e as propostas do projeto. Segundo o artista, a intenção do projeto era transformar pixadores em grafiteiros, o que inibiria as ações transgressoras de

<sup>140</sup> Belo Horizonte é conhecida como um dos berços do *Heavy Metal* no Brasil, com várias bandas de destaque que surgiram nas décadas de 1980 e 1990, como *Sepultura*, *Sarcófago*, *Mutilator*, *Overdose* e *Holocausto*.

<sup>141</sup> Entrevista concedida no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2021.



pintura na cidade. Hisne<sup>142</sup>, grafiteiro que foi aluno de Harllen no *Guernica* e, posteriormente, professor por seis anos do projeto, destaca que “o poder político lá de cima, eles queriam isso [transformar pixador em grafiteiro]”<sup>143</sup>, mas nas interações entre professores e alunos e “em conversa com os coordenadores, era mais esse papo de dar voz, de entender o que esse adolescente, essa criança, quer dizer na hora que ele chega lá e pixa o nome dele”<sup>144</sup>

As pixações nas escolas foram os ritos de iniciação artística de muitos grafiteiros, especialmente nos anos 1990, quando o fenômeno do pixo em Belo Horizonte ganha grandes proporções. Wanatta relata que a sua curiosidade com o mundo do graffiti se inicia “decodificando a cidade a partir do repertório que adquiri ao longo do tempo, um repertório que inclui desde os tempos de sala de aula, quando observava os meninos pixando o quadro da professora e as carteiras.”<sup>145</sup>. Um dos fatores de importância das pixações nas escolas está relacionada ao fato de que, para muitas crianças e adolescentes de Belo Horizonte, os primeiros contatos com a arte ocorrem nesse ambiente. Curiosamente, esses acessos não se dão, muitas vezes, durante as aulas de educação artística, mas por meio da prática da pixação. Esse fenômeno é ilustrado pela inscrição “foi na carteira da escola que tudo começou”, presente em uma instalação artística da exposição *BOLINHO X GOMA - Articulações Urbanas*, no Sesi Museu de Artes e Ofícios (MAO). Na mostra, que estive presente no lançamento em agosto de 2023, o artista Goma, que atualmente se identifica como grafiteiro, introduzindo um estilo chamado grapixo (mistura de pixo e graffiti) em Belo Horizonte, mas que atuou como pixador desde meados dos anos 1990 até recentemente, apresentou sua trajetória através de pinturas e instalações. Entre os trabalhos, destacou-se a recriação de uma cena escolar. O artista contou<sup>146</sup> que procurou uma carteira e um uniforme na escola onde estudou na infância e adolescência, utilizando esses elementos para compor uma das peças da exposição.

---

<sup>142</sup> Grafiteiro de Belo Horizonte cuja arte é marcada pela caligrafia clássica do graffiti, profundamente influenciada pela cultura hip-hop. Seu contato com o graffiti começou no final da década de 1990, e desde então, ele tem se dedicado à arte, participando de exposições e festivais pelo Brasil e lecionando em projetos.

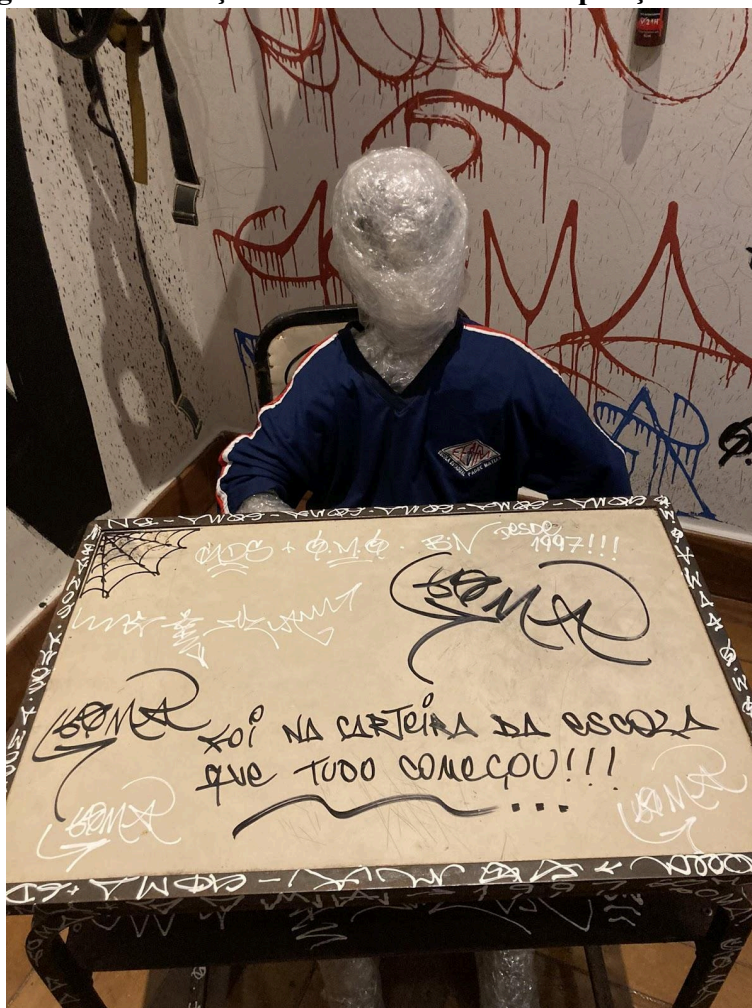
<sup>143</sup> Entrevista concedida no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2022.

<sup>144</sup> Entrevista concedida no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2022.

<sup>145</sup> Entrevista concedida pela grafiteira Wanatta durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

<sup>146</sup> Relato extraído em conversa com Goma concedida durante a abertura da exposição *BOLINHO X GOMA - Articulações Urbanas* em 2023.

**Imagem 51 - Instalação do artista Goma em exposição no museu**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Era comum, especialmente nas escolas públicas, que alguns alunos aprendessem não apenas o alfabeto em letras convencionais, mas também o alfabeto do pixo. Conforme relatos de Goma, Nadu, Biga e Wanatta e outros grafiteiros, as letras do pixo eram ensinadas e aprendidas na escola entre alunos de diferentes idades. Usando como suporte os cadernos, carteiras, paredes e portas dos banheiros, exercitavam a caligrafia do pixo até que se sentissem prontos para pixar os muros da cidade com suas *tags*. Essa iniciação ocorreu não só em Belo Horizonte, mas também em São Paulo, como pude constatar ao visitar a exposição *35 anos de Lixomania!*, que aconteceu no Tenda da Lapa em São Paulo no final de 2023. A primeira exposição solo do Zé da grife<sup>147</sup> Lixomania, pixador em atividade desde os anos 80, contou com a recriação de uma sala de aula, onde na lousa, ao invés do alfabeto convencional, observa-se o alfabeto composto pelas letras de Zé usada nas ruas, assim como as carteiras

<sup>147</sup> O termo refere-se a uma assinatura ou marca característica de um grupo de pixadores.

pixadas. Na foto abaixo, meus filhos, companheiros em muitos momentos do trabalho de campo, experimentam escrever suas *tags* no contexto da instalação artística da exposição do Lixomania, apresentada na imagem abaixo.

**Imagem 52 - Crianças aprendem o alfabeto na exposição *35 anos de Lixomania!***



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Ao observar a caligrafia de assinaturas de artistas em outros suportes além dos muros, é possível identificar se o artista é proveniente do universo da arte de rua, sendo que muitas vezes, mesmo em murais de desenhos coloridos e telas de pinturas é possível identificar o uso da *tag* como assinatura, revelando intersecções entre o pixo e o graffiti. Atualmente, embora existam conexões que remontam às origens, como o uso das *tags* e formas de apropriação do espaço público, os dois universos são distintos, o que pode constatar ao circular na rede de

artistas de rua. Durante o trabalho de campo, frequentando espaços de graffiti e criando amizades, me conectei à rede do graffiti. Assim, conheço muitos artistas e, quando não os conheço pessoalmente, pelo menos tenho conhecimento de seus nomes e trabalhos. No entanto, em relação ao pixo, conheço pouquíssimos artistas e desconheço os códigos e maneiras de agir desses artistas, uma vez que são redes distintas.

Percebo que existe uma comunidade do pixo na cidade que se diferencia dos artistas do graffiti. Assim como são grupos organizados de forma distinta, já é consolidado no imaginário social diferentes percepções acerca desses grupos, como exemplificado por Wanatta, que embora seu interesse pelo graffiti tenha iniciado na observação do pixo, relata: “Eu não fui para o pixo porque eu já sabia que eu queria ser vista pela sociedade de uma outra forma.”<sup>148</sup>. Refletindo sobre as sanções penais, como multas e prisões, e as imagens negativas associadas aos pixadores, que podem dificultar o acesso ao mercado da arte, artistas de novas gerações, especialmente a partir da década de 2010, começaram a flexibilizar algumas das regras e rituais anteriormente exigidos pelos códigos do universo do graffiti, incluindo as pinturas realizadas de forma ilegal.

No entanto, engana-se quem acredita que essa distinção, embora facilite o acesso ao mercado e promova oportunidades comerciais, protege completamente os grafiteiros das discriminações associadas ao pixo e ao vandalismo. Minhas observações de microrrelações, como as negociações entre grafiteiros e gestores de espaços culturais e artísticos da cidade, revelam receios recorrentes por parte de gestores, sobre a possibilidade desses artistas vandalizarem galerias de arte e prédios de instituições culturais. O rito de passagem do ato *vandal*, caracterizado pelas formas proibidas de pintura na cidade provenientes das memórias da “onda nova-iorquina”, é um marcador simbólico da identidade de pixadores e grafiteiros, uma antiga regra que não deixa de influenciar os pensamentos e ações dos artistas de rua, provocando polêmicas e conflitos geracionais. Além disso, determina percepções e o imaginário social sobre a arte de rua.

Embora a origem norte-americana seja frequentemente mencionada nas narrativas de meus interlocutores, evidente na história e memória da arte de rua da cidade, é possível identificar contrapontos e divergências em relação à definição do graffiti estritamente relacionada ao hip-hop. Na tese de doutorado de Corrêa (2023), encontram-se informações sobre a historiografia do graffiti que remontam ao século XIX. Essas informações vão além da visão predominante, compartilhada neste estudo, de que o graffiti teve origem em Nova York

---

<sup>148</sup> Entrevista realizada com a grafiteira Wanatta durante meu trabalho de campo, em junho de 2024.



nos anos 1960 e 1970. No espetáculo *I Feel Gud*, realizado em 2023, para o qual desenvolvi a dramaturgia com base nesta pesquisa (ainda em sua fase anterior de desenvolvimento), foi reproduzida a origem nova-iorquina do graffiti, o que é evidente na cenografia composta um metrô construído no palco, que evoca a memória dos artistas que pintavam os vagões de metrô de Nova York para que seus nomes percorressem os espaços públicos da cidade como forma de visibilidade e participação social. Segundo Error, “nem todo grafiteiro pinta trem, mas todo mundo que pinta trem é grafiteiro”<sup>149</sup>. No caso do espetáculo, o vagão foi grafitado ao vivo pelos grafiteiros belo-horizontinos Gud, Tefa<sup>150</sup>, Goma e Wanatta, como pode ser observado nas fotografias de Guto Muniz apresentadas abaixo.

**Imagem 53 - Gud, Tefa, Wanatta e Goma e pintando metrô no espetáculo “I Feel Gud”**



Fonte: Imagem de Guto Muniz

Corrêa (2023) identifica vestígios<sup>151</sup> da história do graffiti anteriores ao surgimento do hip-hop, como as inscrições feitas com canivetes e giz em vagões de trens dos Estados Unidos

<sup>149</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Error no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS em 2022.

<sup>150</sup> Grafiteira, produtora cultural e empreendedora à frente da loja Real Grapixo, iniciou sua trajetória artística em 2010, utilizando a técnica do stencil, que consiste na aplicação de imagens por meio de moldes vazados. Apaixonada pelas letras do graffiti, desenvolveu seu estilo por meio da criação de bombs. Participou de diversos festivais de graffiti, como Museu de Rua, Fábrica de Graffiti, Africores (RN) e Origraffes (ES).

<sup>151</sup> No que diz respeito ao elemento da dança no hip-hop, o documentário *The North Rejoices* (1959), mostra um ritual na cidade de Kaduna, onde a coreografia da dança é extremamente semelhante aos passos do *breaking*, evidenciando as influências africanas no hip hop. No caso dos DJs e MCs, há evidências claras das influências caribenhas, especialmente da Jamaica, onde festas com sistemas de som *SoundSystem* e estilos de cantar com frases longas e rimas, conhecidas como *toast*, eram populares. Essa influência foi personificada pelo jamaicano DJ Kool Herc, um dos pioneiros do movimento hip hop nos Estados Unidos (DANTAS, 2018).



no século XIX, marcas criadas por nômades conhecidos como *hobos*, andarilhos que usavam essa prática para se comunicar entre si. Ademais, o autor apresenta que no processo da Revolução Russa de 1917, dentro do espectro de ações políticas, incluíam-se escritos e desenhos em vagões. No mesmo período, a Revolução Mexicana estava em curso, alinhando-se com a Rússia nas formas de organização política e nas teorias revolucionárias, como o marxismo, assim como nas formas de uso político da arte (CORRÊA, 2023). No México surgia o muralismo, um movimento artístico que utilizava murais em espaços públicos para abordar temas de justiça social, desigualdade, luta de classes, identidade nacional, história e cultura mexicana. Segundo Corrêa (2023), em ambos os países, a arte foi utilizada como meio de transmitir mensagens políticas e sociais, o que provavelmente influenciou as práticas de graffiti em Nova York, considerando a participação de imigrantes latinos na construção da cena do hip-hop nos Estados Unidos.

A grafiteira Kawany Tamoyos endossa o estudo de Corrêa, enfatizando que é problemático limitar a origem do graffiti apenas a Nova York. A artista argumenta que “o muralismo tem uma longa história na América Latina, e é problemático perpetuar apenas referências coloniais estadunidenses e europeias.” (ENTRE [...], 2023). Desse modo, destaca as origens latino-americanas do graffiti, em contraste com o mito de origem do hip-hop. Durante o trabalho de campo, observei investidas, por parte de produtores culturais e alguns artistas, de associar murais criados no contexto de políticas culturais — em parceria com empresas, instituições e o poder público — às memórias do muralismo mexicano. Isso porque, mesmo produzidas sob controle institucional, essas artes demonstram potencial para veicular mensagens políticas e sugerir transformações sociais, assim como no movimento mexicano. Um desses exemplos é a obra "O Retorno"<sup>152</sup>, da grafiteira Lídia Viber para o CURA.

---

<sup>152</sup> O mural com 652 m<sup>2</sup>, que ocupa a fachada cega do edifício Cartacho no centro de Belo Horizonte, segundo Viber, explora "as cicatrizes e fantasmas que nos acompanham ao longo de cada trajetória, seja na tentativa de se enquadrar ou de se libertar dos padrões impostos pela educação, religião, meios acadêmicos ou empresariais." (VIBER, 2024). A artista, que relata os desafios de sua trajetória no mundo da arte como mulher negra e proveniente da periferia, propõe um retorno ao universo da infância. Nessa obra, uma das possíveis interpretações, é que a artista retrata, entre outros elementos, uma mulher negra dentro de uma caixa que remete a uma caixa de bonecas, subvertendo os padrões das bonecas *Barbie* e questionando o ideal de beleza branca que essas figuras reforçam.

**Imagem 52 - Fotografia da obra “O Retorno” de Lidia Viber para o Festival CURA**



**Fonte: (Lidia Viber , 2024)**

O CURA é um marco simbólico da nova geração da arte de rua em Belo Horizonte, oferecendo uma janela para a percepção das dinâmicas atuais de pintura artística no espaço público. O festival reúne uma ampla gama de artistas, incluindo grafiteiros, e revela a alta porosidade das fronteiras entre gerações, destacando a diversidade cultural no universo da arte de rua e a comercialização e institucionalização do graffiti. O evento impulsiona o reconhecimento e a promoção de artistas desse universo, proporcionando encontros artísticos no espaço público, intercâmbios entre diferentes formas de arte e trocas de técnicas e conhecimentos entre artistas locais e de outras cidades do Brasil e do mundo, configurando novas redes laborais.

Embora o CURA não seja um festival de graffiti, é interessante notar como muitos belo-horizontinos associam todas as artes realizadas no evento a referida arte. Essa percepção social evidencia a importância do graffiti no imaginário coletivo quando se diz respeito à arte feita no espaço público. Essa relevância é destacada pelo reconhecimento dos grafiteiros, que se identificam e são considerados pioneiros no ato de pintar a cidade — uma prática intrinsecamente ligada à história do graffiti em diversas metrópoles. Conforme Cancellini (2015), em países da América Latina, como na Cidade do México, Buenos Aires e Caracas, o

graffiti trata-se de uma "escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e, até mesmo, a posse sobre um bairro. As disputas pelo controle do espaço manifestam-se por meio de marcas próprias e pela intervenção nos grafites de outros." (CANCLINI, 2015, p.336). Em Belo Horizonte, as dinâmicas artísticas e disputas vinculadas às intervenções no espaço público têm sido, historicamente, protagonizadas por grafiteiros e pixadores. Com o surgimento do CURA, entretanto, emerge uma hegemonia exercida por um grupo de produtores e artistas vinculados ao festival, respaldados pelo Estado e por grandes empresas privadas. Esse grupo passa a determinar quando e onde é possível realizar intervenções artísticas na paisagem urbana. O volume e a proporção das artes realizadas em prédios sob a coordenação do CURA intensificam a disputa no espaço urbano, no que tange o campo artístico. Muitos artistas consideram essas intervenções injustas, pois, segundo eles, a rua — representada pelas áreas externas de casas e prédios — não é uma propriedade privada. Ademais, diante do grande número de artistas da cidade, muitos deles não são selecionados para participar do festival, restrito a um seleto grupo de artistas.

Para além das partilhas e fluxos, o CURA revela tensões e conflitos, desigualdades sociais refletidas no mundo da arte. Embora o festival seja reconhecido por promover a diversidade cultural e o espaço público como plataforma para expressões artísticas e políticas, incluindo artistas e curadores mulheres<sup>153</sup>, negros e indígenas em suas equipes, tem sido alvo de críticas recorrentes no universo da arte de rua devido à incoerências percebidas entre seus discursos contrahegemônicos e suas formas de atuação na cidade. Nessa perspectiva, seus murais são reduzidos à dimensão estética, sendo considerados ferramentas governamentais para controle da paisagem urbana e transformação da cidade em um produto atrativo para o turismo e para processos de urbanização não democráticos, como políticas de requalificação de espaços considerados degradados e desvalorizados do ponto de vista imobiliário. Na 10ª edição do festival, realizada na Praça Raul Soares<sup>154</sup>, foram levantadas discussões acerca do uso da arte para controle social e higienização do espaço, considerado perigoso e

---

<sup>153</sup> Jaued (2022) e Barreto (2022) destacam a escassez de mulheres nas primeiras gerações do graffiti. Ambos apontam que, a partir dos anos 2000, houve um aumento expressivo na presença feminina na cena do graffiti. No entanto, Jaued ressalta que o reconhecimento do trabalho dessas mulheres ainda é limitado em comparação ao grande número de artistas femininas que atuam nas ruas. A artista ilustra essa disparidade com uma frase frequentemente ouvida no meio do graffiti: “Tem mulher pintando!?”, destacando a surpresa de organizadores de projetos culturais ao serem questionados sobre a exclusão de mulheres no processo de curadoria dos artistas participantes dos eventos.

<sup>154</sup> Uma das principais praças de Belo Horizonte, situada na confluência de quatro importantes avenidas: Olegário Maciel, Augusto de Lima, Amazonas e Bias Fortes. A construção teve início em 1929 e foi inaugurada em 1936. Em 1988, foi tombada pelo Estado e inscrita no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

desvalorizado devido à presenças de pessoas em situação de rua.

Observando a dinâmica da arte de/na rua na cidade ao longo das gerações, desde as primeiras manifestações do graffiti nos anos 1980 até os grandes festivais de arte urbana nos anos 2010, como o CURA, que evidenciam a diversidade dos grupos de artistas que pintam a cidade, incluindo grafiteiros, reflito sobre a construção da narrativa desta pesquisa, especialmente no que diz respeito à promoção de uma historiografia limitada pelos ditames norte-americanos do hip-hop. Embora persistam memórias de gerações passadas que definem o graffiti como uma forma de expressão artística realizada de maneira ilegal e efêmera em espaços públicos, utilizando spray e caracterizando-se por um estilo específico com letras estilizadas, imbuídas de uma narrativa que transmite mensagens sociais e políticas, o repertório (conjunto de práticas, técnicas, estilos, influências, referências culturais) dos artistas que grafitam a cidade não pode ser limitadas ao hip-hop.

Até mesmo a escolha do título da dissertação, que contém a categoria *grafiteiro*, é problemática, pois nem todos os meus interlocutores se consideram grafiteiros, embora todos pratiquem o graffiti. Magu ressalta que o graffiti é apenas uma das formas de se expressar artisticamente, assim como afirma Binho Barreto: “Eu prefiro pensar que mais importante que as categorias (graffiti, muralista, cartunista) é entender tudo como a minha prática artística, as coisas não são derivações do graffiti, mas o graffiti é um dos tentáculos que saem do todo da minha prática artística, são diferentes maneiras de expressar meu olhar, a minha presença no mundo”<sup>155</sup>. Para evitar a demarcação de fronteiras fixas e imutáveis ao estudar o graffiti, assim como para não invisibilizar a diversidade de repertórios e a reconfiguração das carreiras dos artistas, recorro ao conceito de cultura de Gilberto Velho (2003):

A cultura não é tão esmagadora como possa parecer para certos estudiosos. Assim a leitura diferente de um código sociocultural não indica apenas a existência de ‘desvios’, mas sobretudo o caráter multifacetado, dinâmico e, muitas vezes, ambíguo da vida cultural. O pressuposto de um monolitismo de um meio sociocultural leva, inevitavelmente, ao conceito de ‘inadaptado’, de ‘desviante’, etc. A cultura não é, em nenhum momento, uma entidade acabada, mas sim uma linguagem permanentemente acionada e modificada por pessoas que não só desempenham papéis específicos, mas que têm experiências existenciais particulares. (VELHO, 2003, p.21)

O autor destaca o problema ao estudar a cultura contemporânea, em especial grupos rotulados como subculturas, como o caso dos grafiteiros, muitas vezes, considerados homogêneos, ou nas palavras do autor, monolíticos, o que ignora a diversidade interna do grupo e identidade móvel dos sujeitos. Segundo Velho (1998), “não se trata de negar a

<sup>155</sup> Relato extraído de conversa com o artista Binho Barreto durante o meu trabalho de campo em 2024.

existência de descontinuidades, mas de percebê-las dinamicamente” (VELHO, 1998, p.18). Durante o processo de tradução do graffiti para os cenários atuais, moldado por trocas sociais e simbólicas, emergem novos estilos de vida, visões de mundo, técnicas e estéticas.

As formas atuais de artistas belo-horizontinos que praticam o graffiti pensarem e produzirem arte são decorrentes da “sobreposição de tempos vividos e de tempos pensados”, dinâmica apresentada pelas antropólogas Ana Luiza Rocha e Cornelia Eckert (2003), que se manifesta na interseção das características de diferentes gerações da arte de rua, através da qual os praticantes dessa modalidade de expressão artística atribuem sentido, compreendem e constroem suas narrativas da/na cidade. Conforme Feixa e Leccardi (2008), embora no senso comum seja habitual pensar na ideia de sucessão ao se pensar em gerações, “as fronteiras que separam as gerações não são claramente definidas, não podem deixar de ser ambíguas e atravessadas e, definitivamente não podem ser ignoradas” (BAUMAN Apud FEIXA E LECCARDI, 2008: 186). No caso do graffiti, não é possível considerar suas memórias de maneira linear e cronológica, segmentando-as por faixas etárias e características específicas relacionadas à técnicas e formas de pensar de cada época. É mais eficaz adotar a ideia de sobreposição de gerações proposta pelos autores.

As novas gerações se caracterizam por uma heterogeneidade que reflete as transformações urbanas e as dinâmicas contemporâneas do mundo do trabalho, como exemplificado pelo caso de Tamara Alves, artista de Lisboa que transita entre diversos papéis na cena artística, incluindo grafiteira, designer gráfica, tatuadora, performer e DJ. Suas experiências, analisadas pela antropóloga Glória Diógenes (2019) no artigo *Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves*, revelam a capacidade da artista de “condensar, a um só tempo, linhas descontínuas que se desenham dentro e fora do mercado, no circuito das práticas legais e ilegais, no status ambíguo e movediço que assumem suas obras e intervenções entre o cenário das artes, o terreno do mercado e das profissões e a paisagem das ruas” (DIÓGENES, 2019, p.174).

Assim como Tamara, em Belo Horizonte, observo que muitos grafiteiros constroem identidades híbridas, moldando seus repertórios artísticos e profissionais a partir de um jogo geracional. Esse processo envolve evocações de memórias e a criação de tensões, que se manifestam nas fronteiras entre o conformismo e resistência política, o marginal e o institucional, além do contraste entre o uso do spray e outras ferramentas. Conforme Stuart Hall (2006), “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos(...) Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas



identificações estão sendo continuamente deslocadas.” (HALL, 2006, p.13). Cada artista, de maneira distinta, na combinação entre memórias coletivas de diferentes épocas e suas escolhas individuais, molda sua identidade e trajetória laboral.

### 3.3 A carreira artística: o *corre*

Neste subcapítulo, aprofundo a discussão sobre a carreira artística de grafiteiros, buscando compreender como esses artistas imaginam e se relacionam com o mundo do trabalho. Ao abordar a questão do trabalho em entrevistas e nas conversas informais no campo de pesquisa, surgiu frequentemente a palavra *corre*. Essa expressão, presente no título da dissertação, é amplamente utilizada em conversas cotidianas entre diferentes grupos sociais, inclusive grafiteiros, sendo uma categoria nativa que se refere ao mundo do trabalho, sejam atividades remuneradas, ilícitas, vinculadas a projetos governamentais ou de empresas privadas, ou realizadas de forma independente nas ruas.

A categoria *corre* é descrita pelo sociólogo Marcos Campos (2022) em sua pesquisa sobre poetas vinculados aos *slams*<sup>156</sup> no Rio de Janeiro. Ao discorrer sobre como seus interlocutores "ganham a vida", ou seja, como vivem por meio da arte, destaca-se o *corre*, entendido como uma forma contemporânea de trabalho que envolve "a experiência de múltiplos *tramos*" (CAMPOS, 2022, p.72). Para o autor, o *trampo* se refere a uma forma flexível e polivalente de trabalhar, como exemplificado pelo artista Matheus, participante da pesquisa de Campos, que “não é só escritor, também divulga seu *trampo* e vai atrás de *trampo*.” (CAMPOS, 2022, p.72) Ao refletir sobre as categorias *trampo* e *corre* no contexto desta pesquisa, faço referência à uma publicação de Wanatta no *Facebook*, em que o grafiteiro define seu *corre* como independente, destacando por um lado a autonomia, por outro a série de investimentos e esforços envolvidos em seu trabalho, destacando que, além da dedicação aos estudos e execução das artes, ele precisa assumir diversas funções, ou muitos *tramos*, como produtor, diretor de vídeo e fotografia, contador, designer e influenciador digital.

As formas de organização laboral dos grafiteiros para acessar o mercado de trabalho, ou seja, grafiteiros almejando ganhar dinheiro por meio de sua arte, geram controvérsias entre artistas de rua, relacionadas ao receio de conformismo em contraposição à natureza

---

<sup>156</sup> A poesia *slam* combina elementos de poesia falada e performance, com poetas apresentando textos autorais de forma expressiva, frequentemente abordando temas sociais e políticos. No Brasil, consolidou-se como uma poderosa ferramenta de expressão para as juventudes das periferias urbanas.

transgressora dessa forma de arte. Nos momentos em que o graffiti “ultrapassa as fronteiras da marginalidade e assume uma vocação mais consentânea com a legalidade e as convenções dominantes” (CAMPOS, 2007, p.314), reacendem-se questionamentos sobre o que é graffiti, presenciados em conversas informais e relatos de meus interlocutores no trabalho de campo, que vêm à tona em debates, envolvendo praticantes de graffiti, produtores e gestores culturais e entusiastas da arte urbana.

A performance *vandal* do graffiti, o ato de pintar a cidade nas brechas dos sistemas policial e político, marca o ponto de partida da carreira de muitos grafiteiros de Belo Horizonte, sobretudo de gerações passadas (nas novas gerações, no entanto, essa forma de iniciação não é mais uma regra). Nas pinturas feitas nas ruas, livres de demandas oficiais e de clientes, é observada a realização pessoal de grafiteiros, que além da liberdade de criação e oportunidade de se posicionar criticamente, tem o deleite da transgressão e da satisfação que se retira da desobediência a norma (GARI, 1995 apud CAMPOS, 2007, p.253). Tal como é evidenciado na fala de Gud: “Como eu trabalho com isso, dá impressão assim... Igual eu falei pra minha esposa uma vez. Nossa! Eu tô afim de pintar. Mas ela falou. Pô, mas você tá pintando direto! Mas é diferente, eu quero pintar na rua. Eu tô pintando, mas não tô pintando, entendeu?”<sup>157</sup>. Na prática *vandal*, o trabalho é livre e criativo, sem a divisão de tarefas comum em trabalhos remunerados. Quando o graffiti se torna mercadoria, agentes públicos e privados — como gestores, produtores culturais e empresas — podem impor regras sobre como, onde e quando as artes devem ser executadas, controlando o uso do espaço público e as ações dos grafiteiros.

No processo de retroalimentação entre o graffiti e diversas expressões artísticas, destacado no subcapítulo anterior, criam-se novas configurações das práticas de trabalho, que evidenciam a identidade como “celebração móvel” (HALL, 2006). Esse processo de diferenciação é refletido na comercialização das obras dos grafiteiros, onde há aplicação de diversas técnicas e formas, além do uso de diferentes instrumentos, como pincéis e tecnologias digitais, conforme as demandas dos clientes. Apesar das possibilidades financeiras atuais para praticantes de graffiti, memórias de gerações anteriores emergem nas interações e discursos de artistas de rua, emitindo cobranças em relação ao uso do spray, a necessidade de ocupação do espaço público, em vez de espaços institucionalizados como museus e galerias de arte, assim como a função social de protesto, evidenciada, sobretudo, no

---

<sup>157</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Gud em 2019 durante as gravações de vídeos para meu trabalho de conclusão de curso para graduação em Ciências Sociais.

ato *vandal*. Desse modo, a influência dos contratantes nas práticas comerciais levanta questionamentos sobre o status das artes realizadas na esfera do mercado. Contudo, como enfatizou<sup>158</sup> o grafiteiro Fhero<sup>159</sup>, citando um verso do MC Kamau<sup>160</sup>: "Ninguém se vende até que seja feita a oferta".

Arrisco afirmar que a ideia de se vender como um produto e se tornar uma marca — frequentemente abordada em cursos de empreendedorismo e dicas de influenciadores digitais — não é uma escolha tão simples para um grafiteiro. A frase reproduzida por Fhero reflete a tensão entre manter a fidelidade às memórias de sua arte ligadas ao hip-hop e a necessidade de aceitar oportunidades comerciais que surgem, especialmente em contextos de precariedade econômica. Fhero compara a realidade de quem vive exclusivamente da arte, dedicando-se integralmente a ela para sobreviver, com a de outros artistas que tem outras formas de subsistência, experimentando a arte, sobretudo, como forma de lazer. Nesse contexto, o artista que vive do referido ofício se submete às exigências de clientes, ajustando seu trabalho aos interesses de mercados.

No entanto, em sua narrativa, Fhero aponta os limites e condições que considera ao negociar no mercado de arte. Ele menciona, por exemplo, uma proposta de um galerista<sup>161</sup> de São Paulo, que exigia que ele aplicasse suas habilidades e conhecimentos para pintar sobre temas e em formatos que não tinham nenhuma relação com sua linguagem artística. Apesar dos benefícios econômicos envolvidos, Fhero recusou o trabalho. Seja em muros ou telas de pintura, em trabalhos independentes, para empresas particulares ou poder público, é possível reconhecer a estética do graffiti na obra do artista, pela presença de letras específicas e pelo uso do spray. O artista expressa a lealdade à sua trajetória e ao principal local de inspiração para seu trabalho: as ruas.

É a partir do acesso à arte e aprendizado de técnicas no espaço público, que muitos grafiteiros enxergam a possibilidade de alcançar prestígio em novos espaços sociais, além de obter o sustento financeiro por meio da arte. No contexto de projetos sociais mencionados

---

<sup>158</sup> Entrevista concedida pelo artista Fhero em 2021 no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

<sup>159</sup> Paulista radicado em Belo Horizonte, iniciou sua carreira no graffiti em 1997. Suas obras sempre foram marcadas pela presença das letras, influenciadas pelas *tags*. Com murais e exposições espalhadas pelo Brasil, participa de eventos nacionais e internacionais.

<sup>160</sup> Rapper e compositor brasileiro nascido em São Paulo, respeitado na cena do hip-hop nacional. Atuando desde os anos 1990, aborda temas como identidade, desigualdade social e autoconhecimento, combinando rap com influências de jazz e música brasileira.

<sup>161</sup> Profissional que administra uma galeria de arte, sendo responsável pela seleção, promoção, e venda das obras de arte exibidas nesse espaço. O galerista atua como um intermediário entre artistas e o público, ajudando a construir a carreira dos artistas que representa ao organizar exposições, eventos e promover suas obras no mercado de arte.

pelos interlocutores, como o *Projeto Guernica* (já extinto), *Escola Integrada*<sup>162</sup> e o *Fica Vivo!*, o conhecimento compartilhado nas ruas é transmitido em ambientes institucionalizados, com grafiteiros contratados para planejar e ministrar oficinas de arte. Projetos sociais vinculados a políticas públicas representam marcos significativos na trajetória profissional dos grafiteiros participantes desta pesquisa, como Wanatta e Magu, seja na condição de alunos ou de professores. Harllen destaca a relevância de políticas públicas, como o *Guernica*, para uma mudança da perspectiva social sobre o graffiti.

Pensando na história do graffiti em Belo Horizonte, a gente passou a não ser mais aqueles do grupo marginalizado, quer dizer, à margem da sociedade, que não tem respaldo, que não aparece, a passar estar dentro de uma escola falando pros adolescentes, pros jovens sobre graffiti, arte e pixação. (ENTRE[...], 2022)

Embora historicamente as relações entre grafiteiros e o poder público sejam marcadas por tensões, especialmente devido à repressão policial e às sanções penais impostas a artistas de rua sob a justificativa de proteger o patrimônio público e manter a ordem urbana, o poder público também pode exercer funções que beneficiem grupos de artistas que grafitam. Me reporto ao geógrafo Marcelo Souza (2010), que explica que é impossível “desconhecer que iniciativas estatais ou patrocinadas pelo Estado podem, às vezes (via de regra quando fruto de pressão de baixo para cima), ter efeitos potencialmente positivos para a luta emancipatória” (SOUZA, 2010, p.27). Segundo o autor, iniciativas do poder público podem criar o que ele denomina de “espaços de manobra”, nos quais a auto-organização e táticas de atores e grupos sociais podem impulsionar avanços sociais. No caso de grafiteiros, cientes de que o Estado muitas vezes se apropria de suas artes apenas para embelezar a cidade e para interesses particulares (como no caso das estratégias de promoção do graffiti para criminalização do pixo), muitos artistas aceitam colaborações com o poder público visando a remuneração e sobrevivência, e a oportunidade de inserir suas visões de mundo em novos círculos e espaços. É comum que grafiteiros encontrem oportunidades de trabalho, ainda que precarizadas, como professores em projetos governamentais. Ademais, muitos, especialmente das novas gerações, têm seu primeiro contato com o graffiti e iniciam sua educação artística por meio de iniciativas como o programa *Fica Vivo!* e o *Guernica*, utilizando esses meios como ponto de partida para construir suas carreiras no campo artístico.

---

<sup>162</sup> O Programa Escola Integrada está presente em todas as 173 escolas de Ensino Fundamental da Rede Municipal de Educação de Belo Horizonte, ampliando o tempo e os espaços de aprendizagem dos estudantes. Oferece oficinas em áreas como Acompanhamento Pedagógico, Arte, Cultura, Educação Socioambiental, Direitos Humanos, Educomunicação, Esporte, Lazer, Saúde, Ciências e Leitura (PREFEITURA DE BELO HORIZONTE, 2024)

As negociações com o poder público auxiliam na promoção da abertura comercial do graffiti, impulsionando a crescente *reconversão*<sup>163</sup> das habilidades e conhecimentos adquiridos nas ruas para atender às demandas e tendências de mercados que absorvem seus trabalhos artísticos, como a decoração de espaços comerciais e residenciais, pintura de fachadas, performances de grafiteagem ao vivo (*live paintings*) em eventos, design de produtos (como estamparia de roupas, relógios e embalagens), exposições em galerias de arte e museus, entre outros.

Em conversas com Binho Barreto durante meu trabalho de campo, o pesquisador chamou atenção para importância de uma análise do acesso dos artistas ao mercado de trabalho que vá além do foco na adaptação das habilidades, técnicas e esforços dos artistas — ou seja, a instrumentalização do trabalho — para atender às demandas do mercado ou das instituições públicas. Nesse sentido, correria o risco de reduzir as produções artísticas a um mero “papel de parede”<sup>164</sup>, ou seja, considerar a arte apenas como um elemento decorativo. Isso ignora a linguagem própria e a expressividade dos artistas, que envolvem pesquisas, investimentos em seus processos criativos e resultados que expressam suas ideias, emoções e interpretações do mundo por meio de técnicas e de uma estética particular.

A partir da perspectiva de Adorno e Horkheimer (1985), podemos refletir sobre como a indústria cultural substitui o trabalho autoral do artista pela submissão à publicidade e ao mercado, e como a criatividade, a experiência estética e a autonomia dos tecelões indianos<sup>165</sup> citados por Marx, assim como de grafiteiros belo-horizontinos, podem ser revogadas, ou seja, “o talento do artista produzindo a obra de arte, que perde a aura, e em seu lugar instalou o trabalho fungível dos gerentes e empregados, que fabricam, com trabalho alienado, mercadorias culturais que passam por arte (tanto que às vezes os são).” (BUCCI, 2021, p. 332). Considerar o acesso dos grafiteiros ao mercado de trabalho apenas de uma perspectiva instrumental limita a função de seus trabalhos a uma mera ferramenta para maximizar a lucratividade das empresas e auxiliar o poder público no condicionamento da paisagem

---

<sup>163</sup> “Esse termo é utilizado para explicar as estratégias mediante as quais um pintor se converte em designer, ou as burguesias nacionais adquirem os idiomas e outras competências necessárias para reinvestir seus capitais econômicos e simbólicos em circuitos transnacionais (Bourdieu). Também são encontradas estratégias de reconversão econômica e simbólica em setores populares: os migrantes camponeses que adaptam seus saberes para trabalhar e consumir na cidade ou que vinculam seu artesanato a usos modernos para interessar compradores urbanos; os operários que reformulam sua cultura de trabalho ante as novas tecnologias produtivas; os movimentos indígenas que reinserem suas demandas na política transnacional ou em um discurso ecológico e aprendem a comunicá-las por rádio, televisão e na internet.” (Canclini, 2015, p.22)

<sup>164</sup> Relato extraído de conversas com Binho Barreto durante meu trabalho de campo em 2024.

<sup>165</sup> Ver Marx (2008).



urbana, especialmente no que diz respeito ao controle das pinturas realizadas de forma ilegal. Desse modo, ignora-se a precarização das carreiras dos artistas ao não reconhecer plenamente o valor de suas criações, que vai além de uma compreensão superficial.

O cerne da questão não reside na relação econômica em si — receber dinheiro pelo trabalho — mas sim nas relações comerciais desiguais que resultam na precarização do trabalho dos artistas. Isso pode se manifestar através de baixa remuneração, e da supressão da autonomia criativa e controle sobre sua obra, ou ambos. Binho Barreto explica que “existe o risco de que, na dinâmica da prestação de serviços, a expressividade e a poética artística se engessarem, se tornarem apenas repetição de uma fórmula ou aplicação de uma técnica.”<sup>166</sup> A partir dessa subvalorização no mercado, Barreto destaca a diferença entre prestação de serviço e arte, destacando que esse limite tênue é importante para entendimento da profissionalização de grafiteiros.

No decorrer da carreira, o artista constrói, por meio de pesquisas e experimentos, a sua linguagem, o conjunto de elementos visuais (cores, formas, linhas, texturas, proporções, composição) e as narrativas (assuntos centrais que inspiram e guiam suas criações artísticas) que utilizam para se expressar e comunicar suas ideias, emoções e conceitos ao público. Wanatta descreve esse processo como a construção de sua obra:

A obra é o que eu estou construindo ao longo da minha vida. Minha trajetória, o lugar onde nasci, da onde que eu vim, faz parte disso tudo, porque é o que eu sou, é o que eu reflito e tal. Mas também faz parte da pesquisa, faz parte a curiosidade do artista de ficar caçando histórias, contando histórias, sendo narrador.<sup>167</sup>

Por meio das técnicas, os artistas expressam sua experiência e visão de mundo. A obra se revela crucial no mercado da arte, não apenas como uma expressão pessoal e intelectual, mas também como um ativo fundamental. Ela funciona como uma porta de entrada para reconhecimento e valorização dentro do mercado, onde a originalidade e a profundidade das criações não apenas cativam o público, mas também definem a sua reputação e o seu sucesso. Assim, a obra não só reflete a experiência do artista no mundo, mas também serve como uma tática para sua inserção e projeção no cenário artístico contemporâneo.

Embora a valorização das linguagens singulares dos artistas seja ideal para seu acesso e reconhecimento no mercado, bem como para sua realização pessoal, muitos grafiteiros percebem que, em um mercado de arte restrito, competitivo e excludente (como museus,

<sup>166</sup> Relato extraído de conversa com o artista Binho Barreto durante meu trabalho de campo em 2024.

<sup>167</sup> Relato extraído de conversa com o artista Wanatta durante meu trabalho de campo em 2024.

galerias e festivais de arte urbana), as oportunidades de inserção profissional surgem em mercados alternativos ou informais, onde a concorrência é ampla. Nesses contextos, trabalhos comerciais, que muitas vezes limitam a produção às exigências dos clientes — como a decoração de fachadas de estabelecimentos — oferecem uma alternativa razoável de remuneração.

O conhecimento especializado que possuem sobre aplicação de artes em superfícies<sup>168</sup> do espaço público, pode se transformar em uma forma de sobrevivência, considerando o dilema de escolher entre viver de arte ou buscar outras profissões. Na ótica do grafiteiro de São Paulo *Nunca*, a escolha de outro tipo de profissão poderia lhe conferir certa submissão e obediência, além de limitar sua criatividade. Conforme afirma: “Não precisar trabalhar numa companhia ou numa empresa ou ser um cara que bate cartão todo dia pra se sentir realizado, pra tá feliz. Hoje, eu vivo quase exclusivamente disso, vender as pinturas que eu faço.” (CIDADE CINZA, 2013). Gud Assis, compartilha dessa visão, acrescentando que a arte do graffiti pode oferecer uma oportunidade de ascensão social.

Eu posso falar que o graffiti mudou minha vida. Eu posso falar que sou muito feliz [...] [o graffiti] deu oportunidade para vários do jeito que cresceu, igual assim, de classe baixa, igual eu e muitos outros aí. Não fica sendo só mais um, que sai 7h da manhã, sai 7h da noite do serviço, totalmente insatisfeito[...]<sup>169</sup>

O relato de Gud reforça a ideia de que o graffiti pode ser encarado como uma alternativa para jovens provenientes de periferias, proporcionando uma via de expressão artística e, simultaneamente, uma fonte de sustento. A socióloga Cristina Filgueiras (2016) discorre sobre a instabilidade do mercado de trabalho para jovens na América Latina, sobretudo, de famílias pobres, destacando as relações entre o mundo do trabalho e a educação. Muitos desses jovens, ainda na adolescência, iniciam suas experiências laborais, impelidos a conciliar trabalho e estudos ou até mesmo abandonar a escola. A autora demonstra que, quanto menor o tempo de permanência no sistema educacional, mais precária é a inserção no mercado de trabalho, que exige recursos e competências adquiridos na trajetória escolar. Esses jovens estão sujeitos a altas taxas de desemprego e a ocupações que, muitas vezes, não atendem aos critérios de um trabalho digno, sendo classificadas como subemprego<sup>170</sup>

<sup>168</sup> Conhecer o suporte artístico, o muro, permite ao grafiteiro planejar e compor seus trabalhos de forma eficaz. Familiarizado com as dimensões, texturas e formas dos muros, grafiteiros, em geral, adaptam melhor as ideias do cliente ao espaço disponível.

<sup>169</sup> Pesquisa de campo realizada com o grafiteiro Gud em 28 de novembro de 2019, no âmbito do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) no curso de Ciências Sociais da PUC Minas.

<sup>170</sup> Refere-se a empregos com baixa remuneração, falta de proteção social, ausência de direitos trabalhistas (como férias e seguro-desemprego) e instabilidade, como ocorre frequentemente no setor informal ou em contratos

(FILGUEIRAS, 2016).

A partir das observações da autora, reflito que, no caso dos grafiteiros, a opção por uma profissão fora do campo artístico, devido à desigualdade social, às oportunidades educacionais limitadas e à posição desfavorável nas redes de poder da cidade, restringe suas opções a ocupações menosprezadas socialmente, isto é, trabalhos subalternos que estão situados em uma posição inferior dentro da hierarquia socioeconômica. Essas posições, na maioria das vezes, envolvem tarefas repetitivas, pouca autonomia decisória e oferecem poucas oportunidades de crescimento ou desenvolvimento profissional. Optar por esses trabalhos pode impor uma dinâmica de submissão e obediência que contrasta com o potencial de autoestima que podem alcançar como artistas. A mudança na trajetória de vida de Magu é um exemplo. Após trabalhar como atendente na rede de *fast food* *Mc Donald's*, repositor no *Supermercados BH* e em outras ocupações precárias, ele percebeu que seu talento artístico poderia não apenas sustentá-lo, mas também proporcionar autonomia e visibilidade à sua existência.

Ao adotar a tática de abandonar empregos com carteira assinada sob o regime CLT<sup>171</sup> para atuar na informalidade em trabalhos temporários no meio artístico — seja na decoração de estabelecimentos comerciais, na venda de ilustrações e pinturas sob encomenda ou como tatuador — Magu pode ser classificado nas estatísticas oficiais como desempregado. Como argumenta o sociólogo José Machado Pais (2016), diante do cenário de precarização do emprego e escassez de oportunidades para jovens, estudos econômicos e sociológicos não captam adequadamente a realidade contemporânea da flexibilização do trabalho. Isso impede a compreensão das novas formas inventadas para ganhar dinheiro e das estratégias de sobrevivência desenvolvidas à margem da economia formal, sendo uma delas o modelo de trabalho escolhido por Magu.

Luz, Feffermann, Silva, Macedo e Cenitagoya (2022), afirmam que os novos mercados e a flexibilidade nos processos de trabalho, sedimentam “a ideia de que cada indivíduo pode e deve gerir seu próprio negócio, vivendo na informalidade, enfrentando a

---

temporários. Mesmo com registro formal, o emprego pode ser inadequado, já que as garantias legais não eliminam problemas relacionados à realização pessoal, valorização profissional e qualidade de vida, como salários baixos, jornadas exaustivas e falta de perspectivas de crescimento profissional. É frequente em economias desiguais ou em crise, refletindo barreiras estruturais à inclusão no mercado formal.

<sup>171</sup> Modelo de contratação formal baseado na Consolidação das Leis do Trabalho (CLT), que garante direitos e deveres tanto para empregados quanto para empregadores no Brasil. Esse regime é diferente do trabalho autônomo ou PJ (Pessoa Jurídica), pois oferece mais segurança e benefícios, mas também exige o cumprimento de normas trabalhistas.

insegurança e as incertezas inerentes ao trabalho precário” (Luz et al, 2002, p.120). Os autores ressaltam a precariedade do trabalho informal, muitas vezes obscurecido pelo ideal de "ser seu próprio patrão", promovido pela mídia e por programas governamentais. Filgueiras (2016) explica que "a responsabilização dos indivíduos e a exigência de que desenvolvam capacidades para serem ativos e dependam cada vez menos de esforços da solidariedade coletiva afetam todos os setores da população" (FILGUEIRAS, 2016, p. 114). Esses riscos da sociedade atual podem ser observados nas experiências de Wanatta, que relata<sup>172</sup> ter que utilizar seus próprios conhecimentos e recursos para dar conta de toda a cadeia de trabalho, ou seja, o conjunto de etapas, atividades e processos envolvidos na produção e entrega de suas artes, todas as fases de criação, desenvolvimento, produção, distribuição e comercialização.

Durante o trabalho de campo, participei de uma roda de conversa intitulada “Desafios comuns do trabalho criativo autônomo” em um espaço de *co-working*<sup>173</sup> no centro de Belo Horizonte. O evento foi uma troca de experiências entre profissionais criativos, entre eles o artista visual e rapper *Comum* e a grafiteira Kawany Tamoyos. Nesse encontro, os participantes destacaram a necessidade de conversar sobre dinheiro, organização de trabalho e não romantizar a arte, pois todos ali estavam em busca de garantir a sobrevivência por meio do trabalho artístico. Assim como no relato de Wanatta, foram discutidos os desafios de lidar com o que eles definiram como multifuncionalidade, o trabalho desde a criação, até o planejamento financeiro e contabilidade, a precificação e prospecção dos clientes.

Durante o debate, foi levantada uma reflexão sobre a divisão do trabalho. Discutia-se que, em períodos históricos anteriores à Revolução Industrial, as pessoas desempenhavam várias funções em suas atividades cotidianas de trabalho, desde a produção até a venda, sem uma clara divisão de tarefas. A partir do desenvolvimento das indústrias, as tarefas de trabalho foram divididas em funções especializadas, o que resultou em um aumento na eficiência e produtividade, pois cada trabalhador se concentrava em uma tarefa específica. No entanto, esse processo gerou problemas, como a perda de autonomia dos trabalhadores, que passaram a realizar tarefas repetitivas e limitadas, sem controle sobre o processo completo de produção. Conforme participantes da roda de conversa, nos últimos anos, surgiram novos modelos de trabalho que não apresentam divisão do trabalho, de certa forma, similar às características do trabalho do passado.

---

<sup>172</sup> Informação extraída de relatos de Wanatta nas mídias digitais, observados durante o meu trabalho de campo em 2024.

<sup>173</sup> Conceito de espaço de trabalho compartilhado onde pessoas alugam uma área de trabalho em um ambiente colaborativo, ao invés de trabalharem em escritórios próprios ou ambientes domésticos.

De acordo com Marx (2008), uma produção que permita ao trabalhador controlar todas as etapas do processo promove a valorização da singularidade e da qualidade individual dos produtos, contrastando com a padronização típica das práticas industriais. O autor menciona os tecelões indianos que produziam “as musselinas de Dakka em sua finura, as chitas e outros tecidos de Coromandel em esplendor e durabilidade das cores jamais foram superados.” (MARX, 2008, p.516). Destaca a virtuosidade, qualidade técnica e criatividade desses tecelões, assim como a beleza de seus produtos, criados independentemente do capital. Ao integrar-se à indústria, o trabalho — uma atividade essencial para a vida e realização pessoal do ser humano — torna-se algo estranho e independente do trabalhador. No mercado das artes urbanas em Belo Horizonte, ser autônomo pode oferecer emancipação das imposições do mercado, permitindo ao artista maior controle sobre a qualidade dos produtos e a realização pessoal ao desenvolver sua própria linguagem artística. No entanto, essa autonomia também pode expor o artista à precarização, com possível subvalorização de sua mão-de-obra e produtos, e a necessidade de adequar seu trabalho às demandas estéticas de clientes.

Se, por um lado, Marx tinha razão, por outro, a perspectiva de Durkheim (1999) faz sentido ao argumentar que a divisão do trabalho promove a coesão social — ou seja, a cooperação e interdependência entre os atores sociais, resultantes da necessidade humana de aumentar a produtividade e a eficiência. Ao refletir sobre os dilemas dos modos de trabalho contemporâneos, vejo que empregos formais em empresas ou indústrias, oferecem maior segurança em relação à garantias de direitos, protegidos por regulamentações do trabalho. Um exemplo é o caso de Tamoyos, que, diante das dificuldades de sustentar-se exclusivamente pela arte, optou por buscar um emprego com carteira assinada (CLT). Embora a grafiteira afirme que consegue equilibrar o emprego com seu trabalho autoral<sup>174</sup>, a maioria dos artistas enfrenta o dilema entre abdicar de sua autonomia ao trabalhar para um empregador ou lidar com os desafios do empreendedorismo individual. Conforme o filósofo Achille Mbembe (2018b), “diferente do sujeito alienado da primeira industrialização, apontado por Marx, se consolida a ficção de um novo sujeito humano, ‘empreendedor de si mesmo’” (MBEMBE, 2018b, p. 16). Para o autor, nasce a ilusão de um novo homem flexível, sem limites para se modificar e se autoinstrumentalizar em função das demandas do mercado. A partir das considerações de Mbembe, reflito sobre as reais possibilidades emancipatórias do

---

<sup>174</sup> Trabalho autoral é a criação intelectual ou artística realizada por uma pessoa ou grupo, que envolve originalidade e a expressão de uma visão própria. Ele reflete a identidade criativa do autor, sendo fruto de suas ideias, habilidades e estilo.



empreendedorismo na carreira de meus interlocutores.

Atualmente, muitos grafiteiros, como Wanatta e Gud, investem na gestão de suas carreiras e, entre as formas de organização, formalizam suas atividades como Microempreendedores Individuais (MEI). Essa categoria, criada pelo governo para facilitar a inclusão de empreendedores autônomos no mercado de trabalho, oferece benefícios como acesso à aposentadoria e a obtenção de um CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica). Com essa credencial, os empreendedores podem negociar com empresas particulares e com instituições públicas e emitir notas fiscais, como evidenciado em transações comerciais realizadas em projetos e festivais de arte urbana, observadas durante o trabalho de campo. Embora não tenham carteira assinada, o que garantiria direitos trabalhistas protegidos pela CLT, como salário mínimo, limites de jornada, FGTS (Fundo de Garantia do Tempo de Serviço) e 13º salário, os interlocutores não podem ser classificados como trabalhadores informais. Entretanto, a construção das carreiras dos grafiteiros é influenciada não apenas pela forma como eles interpretam seu ofício, se organizam e formalizam suas atividades, mas também pela percepção que a sociedade tem de seu trabalho.

Por meio da análise de Becker (2008), sobre a trajetória profissional de músicos de jazz em Chicago, é possível perceber que, semelhantemente aos músicos, a carreira dos grafiteiros é considerada *outsider*. Essa classificação surge a partir de um processo de rotulação de pessoas e grupos com base em suas escolhas profissionais, vistas como desviantes por não atenderem às expectativas sociais. No caso da carreira de grafiteiros, as representações associadas a signos do universo do graffiti, como a educação artística informal, operada fora da rede de instituições de arte reconhecidas no “sistema de artes”<sup>175</sup> e o ato de pintar a cidade ilegalmente, contrastam com a imagem tradicional do trabalhador ou artista padrão. Tal como aponta a mãe dos grafiteiros Osgemeos no documentário Cidade Cinza (2013): “o pessoal achava que eles eram marginais, que o graffiti sempre foi encarado como uma coisa marginal, de pessoas marginais. Então eles nunca foram encarados como artistas, demorou muito. O conceito artístico veio mesmo quando começaram a ir para fora. (CIDADE CINZA, 2013). Além dos estereótipos associados aos grafiteiros, as possibilidades de trabalho não figuram entre as profissões mais convencionais, como destaca *Nunca*: “A minha mãe sempre dizia, eu quero que você seja um médico, eu quero que você seja um advogado, desenvolva um trabalho que não fuja muito do padrão.” (CIDADE CINZA, 2013).

<sup>175</sup> "Rede legitimadora composta por "artistas, galerias, museus, instituições culturais, residências artísticas, salões de arte, espaços independentes, curadores, críticos, colecionadores, produtores culturais, professores, empresas patrocinadoras, arquitetos, jornalistas/mídias, festivais e público" (BARBI, 2022).

Diante desse contexto, os grafiteiros refletem sobre o reconhecimento e a real possibilidade da arte como profissão. A imagem abaixo da grafiteira Maria Raquel Bolinho<sup>176</sup> ilustra esse dilema.

**Imagem 54 - Graffiti da Bolinho que expõe um dilema dos grafiteiros**



Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro

Kawany Tamoyos apresenta outras questões envolvidas na desqualificação do trabalho artístico, não diretamente ligadas ao trabalho de grafiteiros, mas de artistas de uma forma geral. Após um dia cansativo, ao chegar em casa, a grafiteira decidiu postar reflexões sobre as perguntas que lhe são feitas frequentemente quando é vista suja de tinta e carregando seus materiais em seu cotidiano de trabalho. Naquele dia, essas perguntas foram feitas pelo motorista de Uber<sup>177</sup> que a levou para casa: “Se eu estou ganhando pra isso ou quem está me pagando pra isso?”<sup>178</sup>. Tamoyos relata a surpresa do motorista ao descobrir que ela é remunerada para pintar, o que a leva a questionar seu próprio ofício: “É tão fora da realidade, é tão surreal, eu estar ganhando para pintar uma parede?”. A grafiteira expressa seu espanto

<sup>176</sup> Criadora do personagem Bolinho, possui mais de 600 artes espalhadas por cidades como Belo Horizonte, Itabira e São Paulo. Formada em Letras pela UFMG e com estudos em Artes Visuais pela UEMG, atua no graffiti desde 2009. Além de intervenções em locais como o Aeroporto Internacional Tancredo Neves e o Palácio da Liberdade, administra a Loja Virtual Quero Bolinho e organiza o Bazar do Bolinho, que reúne milhares de fãs a cada edição.

<sup>177</sup> Empresa de tecnologia que oferece um aplicativo de transporte para conectar passageiros a motoristas de veículos particulares.

<sup>178</sup> Relato extraído de vídeos publicados por Kawany Tamoyos no *Instagram* em 2024.

ao fazer ao motorista a pergunta: “É tão fora da realidade eu ser uma trabalhadora da arte? Arte ser um trabalho? Pintar um muro ser um trabalho?”<sup>179</sup>.

Segundo a artista, a resposta do motorista é afirmativa, de forma que ele se surpreende por ela ganhar dinheiro com arte. Porém, ela explica a ele todo processo de trabalho que inicia antes da pintura com o processo de pesquisa e termina na execução do trabalho: “ficar subindo e descendo de andaime, carregando lata de tinta pesada, subindo e descendo o extensor com tinta, além do trabalho criativo, de composição, de enquadramento, de cor, é tão absurdo assim eu ganhar pra isso?”<sup>180</sup>. A artista conclui que há dois motivos para que a arte não seja considerada trabalho. O primeiro é o estranhamento em relação a uma profissão que não é considerada convencional, como exemplificado pelas experiências dos grafiteiros *Osgemeos* e *Nunca* mencionados anteriormente. O segundo motivo é a perspectiva de que os artistas são seres iluminados, dotados de um dom natural. Essa visão ignora o fato de que a execução de seus trabalhos envolve investimentos em aprimoramento técnico e conceitual, essenciais para a construção de uma carreira artística. Além disso, desconsidera o suor e esforço físico investidos no trabalho.

A carreira artística dos interlocutores é marcada pelo dilema entre a criação de uma linguagem própria, desenvolvida através do investimento em técnicas e formas de organização do trabalho, e as exigências do mercado e das instituições, que muitas vezes impõem limitações à criatividade e fruição artística. Embora a autonomia profissional — ou seja, a opção de viver exclusivamente da arte — ofereça maior liberdade criativa e realização pessoal, também expõe os grafiteiros à precarização, típica dos modelos de trabalho contemporâneos, e às desigualdades sociais que impactam suas trajetórias de vida. A análise de lugares, gestos, artefatos e técnicas que constituem o sistema laboral dos grafiteiros, detalhadas neste capítulo, bem como as nuances sociais associadas às percepções sobre o graffiti e seus praticantes no imaginário coletivo, revelam uma luta constante por legitimidade, reconhecimento e valorização, que molda a experiência dos grafiteiros no cenário artístico contemporâneo, bem como suas formas de enfrentamento aos tempos de pandemia.

---

<sup>179</sup> Relato extraído de vídeos publicados por Kawany Tamoyos no *Instagram* em 2024.

<sup>180</sup> Relato extraído de vídeos publicados por Kawany Tamoyos no *Instagram* em 2024.

#### 4 ISOLAMENTO SOCIAL: CIDADE EM PAUSA E ARTE EM MOVIMENTO

Neste capítulo, para discutir o isolamento social, por ocasião da pandemia COVID-19, tomo como referência parte do material coletado em campo, ou seja, as produções de artistas de Belo Horizonte, em especial Wanatta, Gud Assis, Binho Barreto e Sôdác. Foi priorizada a interpretação que os artistas fazem sobre a pandemia de COVID-19, os significados de suas experiências e como reagiram às informações, provenientes de diversas fontes, como governantes, cientistas, meios de comunicação em massa e plataformas digitais, para desenvolverem suas próprias narrativas da/na cidade por meio de expressões artísticas.

As informações foram obtidas por meio de incursões nas ruas, realizadas durante o isolamento social, com deslocamentos de carro e caminhadas pelas principais avenidas de Belo Horizonte, onde artistas mantiveram suas práticas. Essas observações foram continuadas no período pós-pandemia. Além disso, foram realizadas pesquisas imagéticas e solicitações por *Instagram*, *Facebook* e *Whatsapp*, para que os interlocutores e artistas de minha rede de contato enviassem fotografias de artes criadas durante a pandemia. No período que se estende de 2023 até meados de 2024 foram feitas entrevistas com os autores de algumas das artes coletadas. Analiso artes que abrangem, desde a modalidade *vandal*, realizadas ilegalmente em muros, viadutos e outros suportes no espaço urbano, até artes grafitadas com a permissão dos proprietários dos muros e aquelas criadas no contexto de projetos promovidos e financiados pelo poder público. As artes expressam sentimentos, denúncias e reações à emergência do vírus SARS-COV-2 e suas implicações sociais e políticas. As narrativas dos autores expressaram a subjetividade, principalmente, a indignação no tocante às desigualdades sociais e o momento político brasileiro refletido no sistema de saúde pública, educação, cultura e economia.

A estrutura do capítulo foi organizada com as informações obtidas durante o trabalho de campo, tomando como ponto de partida assuntos abordados pelos artistas em suas pinturas e relatos: as transformações do cotidiano e práticas de trabalho, a solidariedade, as implicações da pandemia nas periferias urbanas e as ideologias que influenciaram o imaginário social e as ações de enfrentamento à COVID-19. A parte 1: "Solidariedade: tempo de esperança" aborda discussões relacionadas às formas de resistência, à auto-organização e aos sentimentos de esperança que surgiram como resposta à crise multidimensional (sanitária, social, política e econômica) desencadeada pela pandemia de COVID-19. Na parte 2, "Para além do agente biológico: a morte social", o foco é dado às questões sociais como:

experiências plurais e diferenciadas, influenciadas por variáveis como classe e raça, que alteraram as formas de lidar com o novo coronavírus e o período de confinamento. Em "Ideologia: ocultando contradições", parte 3, concentro a análise das implicações políticas da pandemia, abordando as medidas adotadas pelos governos, em meio a uma atmosfera de radicalização e polarização política. Discuto como as narrativas e ações de líderes governamentais moldaram as representações e a percepção das pessoas, sobre os modos de lidar com o novo coronavírus e o isolamento social. Na parte 4, "Máquinas, redes e cultura digital: desigualdades sociotécnicas" são discutidas as formas de uso de tecnologias e redes digitais por grafiteiros durante o isolamento social. Em "A rua: canal de acesso à arte e cidadania", parte 5, são realizadas reflexões acerca do uso do espaço público por artistas de rua, que tornam os espaços urbanos locais de construção de estilo de vida e desenvolvimento profissional. Enfim, na parte 6, "Hackeando o sistema": táticas de sobrevivência no Alto Vera Cruz", são analisadas as táticas e astúcias de artistas do Bairro Alto Vera Cruz no contexto do isolamento social.

#### **4.1 Solidariedade: tempo de esperança**

Durante a pandemia de COVID-19, em observações de campo, foi possível afirmar que a arte de rua feita nos muros da cidade, revela, assim, como explicitado pelo muralista e grafiteiro Gud Assis, "representações do momento"<sup>181</sup>.

---

<sup>181</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Gud durante o meu trabalho de campo em 2024.



**Imagem 55 - Graffiti de Gud: solidariedade na pandemia**



**Fonte: (Gud Assis, 2021)**

Em suas narrativas, Gud explica a arte acima, em que o coronavírus é simbolizado por uma imagem que combina a forma do vírus com a representação de um coração. Ao lado da mão, a letra “D”, última letra da assinatura do artista, complementa sua *tag* e é feita com textura de espuma, ressaltando a importância de lavar as mãos como medida preventiva para evitar o contágio. A mão do vírus quebra o cifrão, que conforme expresso pelo artista, representa a economia e o controle do capitalismo sobre as relações humanas. O coração pintado por Gud, me fez lembrar o artigo *Coronavirus es un golpe al capitalismo al estilo de ‘Kill Bill’* do filósofo e sociólogo Slavoj Žižek (2020), presente na coletânea *Sopa de Wuhan*. Conforme o autor, “a epidemia de coronavírus é uma espécie de ataque da técnica dos ‘cinco pontos para explodir um coração’ contra o sistema capitalista global, um sinal de que não podemos continuar como antes, que uma mudança radical é necessária.” (ŽIŽEK, 2020, p.23, tradução minha). Na narrativa do filme *Kill Bill*, dirigido pelo cineasta Quentin Tarantino e descrito por Žižek, a técnica é apresentada como um golpe extremamente letal ensinado por

um mestre de artes marciais. Na cena final, a personagem principal, Beatrix Kiddo, utiliza o golpe em Bill, que dá cinco passos sabendo de sua iminente morte, tempo suficiente para seu coração explodir e ele cair morto no chão. Žižek destaca o intervalo entre o golpe e a morte, comparando essa espera aos efeitos prolongados da pandemia de COVID-19 para a derrocada do capitalismo.

As reações desencadeadas pelo vírus, mesmo em meio à aflição da doença e da morte, poderiam, paradoxalmente, fortalecer o amor e ajuda mútua entre as pessoas diante da crise econômica. Conforme destacado por Žižek, poderiam promover uma sociedade alternativa, baseada na solidariedade e cooperação global. Para o sociólogo francês Morin (2021), a pandemia, ao suscitar a solidariedade, revelou aspectos egoístas na sociedade contemporânea em situações “normais”. Morin aponta que a crise sanitária e o isolamento desencadeou manifestações inéditas de auto-organização e solidariedade entre as pessoas. Segundo o autor, “a solidariedade estava adormecida em cada um de nós e despertou durante a provação vivenciada em comum” (MORIN, 2021, p.28), resultando em ações que emergiram como respostas para suprir lacunas deixadas pelos poderes públicos, como a produção alternativa de máscaras, arrecadação de doações para populações vulneráveis, bem como os cuidados dispensados aos vizinhos, são exemplos desse espírito colaborativo. Na região leste de Belo Horizonte, especificamente no bairro Taquaril, vizinho ao Alto Vera Cruz, acompanhei a *Ação Solidária de Combate à Crise*, coordenada pela *Casa do Hip Hop Taquaril*. O objetivo da ação foi arrecadar doações de alimentos, roupas, produtos de higiene e limpeza para atender às necessidades da comunidade local e dos bairros vizinhos. No campo da educação, se viu um grande esforço para que fosse mantido o contato entre professores e alunos.

Na arte de rua, me recordo do projeto *Solidariart*, coordenado pelo grafiteiro Júlio César (JC), uma iniciativa que surgiu em meados de 2021, com o objetivo de estabelecer trocas de trabalhos de arte por cestas básicas. Durante o período de isolamento, 102 artistas voluntários, em sua maioria de Belo Horizonte, doaram artes, que eram divulgadas por meio do *Instagram*, permitindo que pessoas adquirissem essas peças mediante a doação de cestas básicas, destinadas a famílias em situação de vulnerabilidade social, econômica e alimentícia em Belo Horizonte. Outra iniciativa do período foi o projeto *Preto pra Preto* ou *Black to Black*, criado pelo artista de Belo Horizonte DaLata<sup>182</sup> nas mídias digitais em que participaram

---

<sup>182</sup> Artista de Belo Horizonte, atua no graffiti desde 1989 e profissionalmente na arte desde 1997. Conhecido no Brasil e no exterior, já passou por cidades como Amsterdã, Berlim, Senegal, Califórnia e Uruguai, entre outras. Dentre suas experiências, destacam-se a exposição individual na Galeria Matilha Cultural, em São Paulo, e participações em eventos como o Meeting of Styles, no Rio de Janeiro (2006), e o Festival R.U.A, em

artistas de todo o Brasil, inclusive belo-horizontinos e da região metropolitana da cidade, como *Da lata*, Piero, Arieth, Ladobeco, JC, Lídia Viber, Fhero, Edmun e Nica. O projeto envolveu artistas negros que disponibilizaram obras originais e *prints*<sup>183</sup>, destinando 50% das vendas a doações para instituições, projetos e pessoas negras.

Mesmo diante de condições adversas, da brutalidade de governos na gestão da pandemia e dos efeitos do SARS-CoV-2 e do isolamento social, muitas pessoas optam por ressaltar a solidariedade, o respeito à vida, a esperança e a capacidade de superação da crise provocada pela pandemia, um desses exemplos é o artista Binho Barreto. Suas produções artísticas nas ruas, como ele afirma em publicação no *Instagram*, funcionam como “uma espécie de CVV<sup>184</sup> (Centro de Valorização da Vida) em doses homeopáticas”<sup>185</sup>. Assim como um CVV, centro de apoio emocional e prevenção ao suicídio, Binho Barreto busca, por meio de seus desenhos, transmitir leveza e alívio para o cotidiano caótico. Durante a pandemia, as pessoas lidaram com a angústia, o medo e as incertezas que surgiram diante do perigo iminente de morte. Nesse contexto, a arte de Binho era um acalanto, como pode ser visto no mural “Um Amanhã Melhor”, produzido em 2021 por meio da Lei Aldir Blanc (Brasil, [2023])<sup>186</sup>, no Aglomerado da Serra (Vila Fazendinha).

---

Amsterdam (2011). Dalata também atuou como arte-educador, ministrando oficinas em instituições como o Arena da Cultura e o projeto Fica Vivo! , além de workshops internacionais em Amsterdam. (DALATA, 2024)

<sup>183</sup> Reproduções de obras originais feitas através de técnicas como gravura, litografia, serigrafia, entre outras. Essas reproduções são frequentemente numeradas e assinadas pelo artista, podendo ser vendidas como cópias acessíveis das obras originais. Os prints permitem que o trabalho de um artista seja mais amplamente distribuído e acessível ao público, sem comprometer a exclusividade da obra original.

<sup>184</sup> Fundado em São Paulo em 1962, o Centro de Valorização da Vida (2024) é um serviço voluntário gratuito de apoio emocional e prevenção do suicídio para todas as pessoas que querem e precisam conversar, sob total sigilo e anonimato.

<sup>185</sup> Relato extraído de publicação do Instagram do artista Binho Barreto em junho de 2023.

<sup>186</sup> A Lei Aldir Blanc foi uma medida emergencial aprovada pelo governo brasileiro em resposta à crise causada pela pandemia de COVID-19 para auxiliar profissionais da cultura, artistas, grupos e empresas culturais que foram impactados pela suspensão de atividades e eventos culturais durante a pandemia. Seu nome é uma homenagem ao compositor e escritor brasileiro Aldir Blanc, que faleceu em maio de 2020, vítima do coronavírus.

**Imagem 56 - “Um amanhã melhor” por Binho Barreto**



**Fonte: (Binho Barreto 2024).**

Ainda no período da pandemia, o artista foi um dos convidados para pintura de um mural no projeto *Mural Graffiti Esperança*, uma parceria da Secretaria de Cultura de Minas Gerais (SECULT-MG), com a Secretaria de Estado de Saúde (SES-MG) e o Movimento Unidos pela Vacina<sup>187</sup>. Barreto destacou em conversa que “o evento fez parte de uma série de ações destinadas a demonstrar que o Governo do Estado estava enfrentando a pandemia. Ele marcou uma mudança de posicionamento, uma vez que até então, o governador Zema estava alinhado ao negacionismo”<sup>188</sup>. Com a queda acentuada da popularidade do presidente Jair Bolsonaro, atribuída por muitos à sua gestão da pandemia e que, inclusive, foi apontada como um fator de sua derrota nas eleições presidenciais de 2022, o governador de Minas Gerais, embora associado à ideologia de extrema direita, começou a desenvolver estratégias para dissociar sua imagem das ações do governo federal em relação à pandemia de COVID-19, entre elas, a produção do projeto de arte urbana.

Binho Barreto não só ressalta as contradições na proposta governamental, mas também destaca a precarização do trabalho dos artistas convidados. Eles não receberam remuneração e foram fornecidas latas de spray para pintar geladeiras e eletrodomésticos, apesar da existência de material especializado para graffiti, amplamente utilizado em projetos

<sup>187</sup> Movimento da sociedade civil que reúne centenas de entidades, empresas, associações e ONGs, unidas por um único propósito: tornar viável vacinar todos os brasileiros no ano de 2021.

<sup>188</sup> Relato concedido pelo artista Binho Barreto via *whatsapp* em Belo Horizonte durante meu trabalho de campo em 2024.



e no cotidiano de trabalho dos artistas. Esse *modus operandi* do poder público em relação aos grafiteiros não é exclusivo do governo Zema, sendo recorrente, segundo relatos dos próprios artistas, desde o início da institucionalização da arte urbana na década de 2010. É possível observar que, muitas vezes, os grafiteiros aceitam essas negociações desiguais porque as enxergam, como aponta Souza (2010), como oportunidades para manobras táticas. Embora o Estado se aproprie de suas artes com o objetivo de embelezar a cidade e atender a interesses específicos, essas intervenções ampliam a visibilidade do graffiti em novos círculos e espaços, fomentando os significados da obra do artista e contribuindo gradualmente para o crescimento profissional da categoria. Um exemplo disso é o projeto *Mural Graffiti Esperança*, no qual Barreto decidiu participar devido à importância do tema e à necessidade de apoio à vacinação. Sob a curadoria de Negro F., mais de 20 artistas, entre eles Binho Barreto, retratam, por meio de suas artes, o tema da esperança em tempos de pandemia, nos muros da Central Estadual de Rede Frio de Minas Gerais<sup>189</sup>, localizada na Via Expressa no bairro Gameleira, região Oeste de Belo Horizonte.

**Imagem 57 - Mural de Binho Barreto no evento *Mural Graffiti Esperança***



**Fonte: (Binho Barreto, 2024).**

<sup>189</sup> A Central de Rede de Frio é uma infraestrutura essencial no sistema de saúde, especialmente em campanhas de vacinação em larga escala, que consiste em um conjunto de instalações, equipamentos e procedimentos dedicados ao armazenamento, manuseio e distribuição de vacinas.

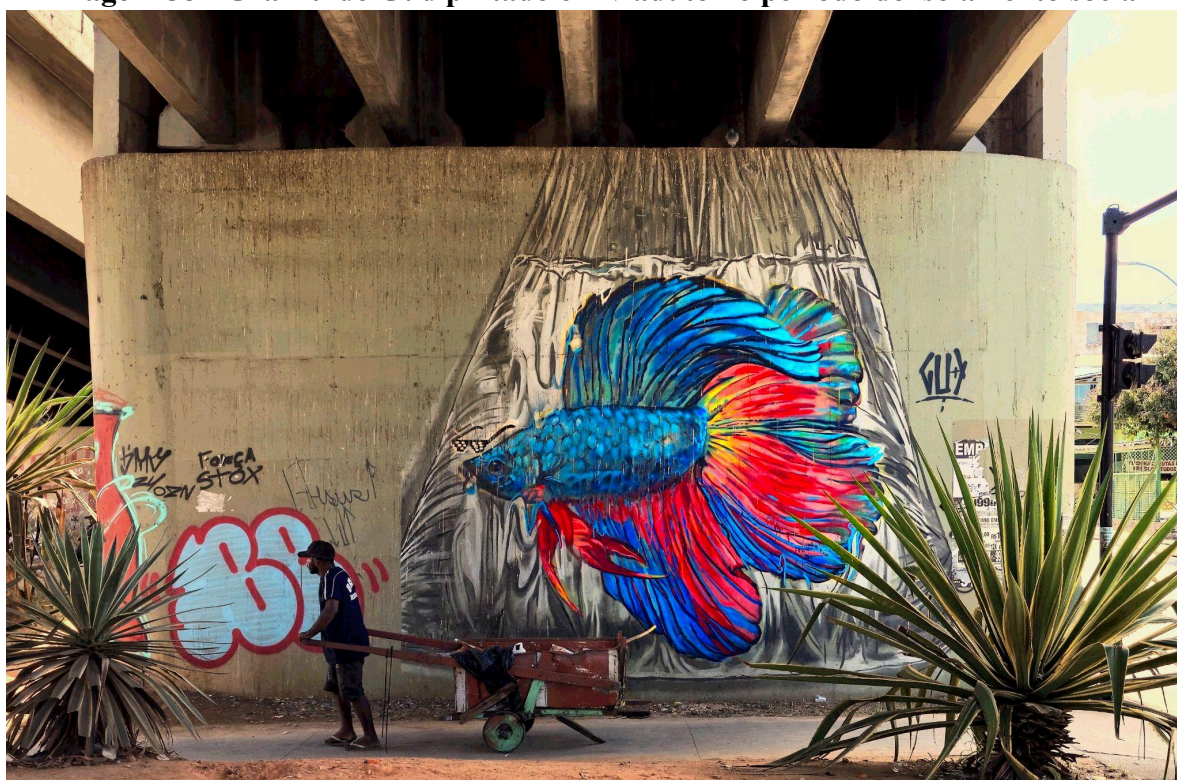


## 4.2 Para além do agente biológico: a morte social

Por meio de sua expressão artística, Gud Assis foi um dos impulsionadores das primeiras reflexões sobre a relação arte e COVID-19 no período do isolamento social. Uma manhã, em meados de 2021, fui observar as ruas da cidade, quando avistei um viaduto na Avenida Cristiano Machado e me deparei com uma novidade: o graffiti de um grande peixe pintado, substituindo o cenário do dia anterior. A representação realista, em grande escala, de um peixe em um saco plástico, como aqueles encontrados em lojas de comércio de peixes vivos, agora ocupava o espaço de forma inusitada debaixo do viaduto, interagindo com pedestres, motociclistas, motoristas e passageiros de veículos particulares e de transporte público que transitavam pela região. Não foi difícil constatar que era uma obra de Gud, mesmo antes de ver sua *tag*. No graffiti estavam registrados muitos elementos de sua linguagem, incluindo as cores e formas das personagens, bem como os marcantes vestígios do spray, que se destacam. Demonstrando habilidade no manuseio da ferramenta, o artista desenvolveu uma técnica ágil para criar grandes murais nas ruas.

Na minha percepção inicial, ainda sem o esclarecimento de Gud, esse graffiti de um peixe amarrado dentro de um saco remetia ao confinamento. Na pintura, ele escolheu retratar um peixe da espécie *betta*, estabelecendo uma analogia entre a vida desse peixe em cativeiro, muitas vezes confinado em pequenos aquários ou sacos plásticos, e a solidão experimentada pelas pessoas durante a quarentena imposta pela pandemia.

**Imagem 58 - Graffiti de Gud pintado em viaduto no período de isolamento social**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Gud abordou em sua arte uma perspectiva psicológica e emocional dos tempos de pandemia. No mesmo ano, o sociólogo francês Edgar Morin (2021) discorreu que a condição da solidão durante o isolamento social foi acentuada por fatores sociais e econômicos. O autor menciona grupos que, em razão de contextos de desigualdade social, enfrentaram "tristes condições de solidão, como solitários, solitárias, viúvas, viúvos, mulheres abandonadas, idosos e jovens sem dinheiro" (MORIN, 2021, p. 29). A solidão pode intensificar-se devido ao distanciamento social imposto para conter a propagação do vírus, resultando em maior isolamento e dificuldades extras para acessar apoio emocional e social, especialmente em grupos vulneráveis, como os mencionados por Morin.

Durante o processo etnográfico, as perspectivas dos artistas se entrelaçaram com autores do campo das Ciências Sociais, sobretudo publicações sobre a pandemia de COVID-19. Um ponto em comum entre essas pesquisas foi a afirmação de que a pandemia não é apenas um evento de saúde pública, mas também um reflexo e uma intensificação das desigualdades que existem em nossa sociedade (BACCHIEGGA, 2020; BUTLER, 2020; MARTINS, 2020; MORIN, 2021; SANTOS, 2020; SANTOS, 2021). Além dos efeitos na saúde física e mental da população, decorrentes da pandemia e do isolamento social, é

importante observar as implicações sociais e políticas que permeiam o enfrentamento dessa crise, como ressalta Morin (2021), “o isolamento serviu de lente de aumento para as desigualdades sociais: a pandemia acentuou dramaticamente as desigualdades socioespaciais.” (MORIN, 2021, p.29). As hierarquias sociais e distanciamentos, que já existiam, condicionaram as possibilidades das pessoas e grupos de lidar com os efeitos da quarentena. Como explicou Judith Butler (2020) no livro *Sopa de Wuhan*:

A desigualdade social e econômica garantirá que o vírus discrimine. O vírus em si não discrimina, mas certamente nós, humanos, o fazemos, moldados como estamos pelos poderes entrelaçados do nacionalismo, racismo, xenofobia e capitalismo. É provável que no próximo ano testemunhemos um cenário doloroso no qual alguns seres humanos afirmarão seu direito de viver às custas de outros, reafirmando a distinção falaciosa entre vidas dignas e indignas. Ou seja, aqueles que serão protegidos a todo custo da morte, e aquelas vidas que são consideradas não dignas de serem protegidas da doença e da morte. (BUTLER, 2020, p. 62, tradução minha<sup>190</sup>)

Em um contexto de radicalização política, em que sentimentos de nacionalismo e racismo são explorados por líderes políticos e movimentos que buscam capitalizar o medo das pessoas, promovendo divisões sociais e políticas, as periferias urbanas foram particularmente afetadas pela propagação letal do vírus, e pelo isolamento social, afetando seus modos de vida, experiências de trabalho e subjetividades. Assim como expressou o artista de rua paulista Negro M.I.A (2021) em pinturas em museus e nas ruas: “O distanciamento social sempre existiu. Bem vindos ao Brasil”. A frase pintada pelo artista sugere que o distanciamento geográfico e social sempre foi uma realidade no Brasil, explícito nas diferenças entre classes sociais e descaso com as periferias. Considerando que grande parte dos grafiteiros são procedentes de áreas urbanas periféricas é possível interpretar os seus desenhos como retratos da realidade a que estão inseridos.

---

<sup>190</sup> “La desigualdad social y económica asegurará que el virus discrimine. El virus por sí solo no discrimina, pero los humanos seguramente lo hacemos, modelados como estamos por los poderes entrelazados del nacionalismo, el racismo, la xenofobia y el capitalismo. Es probable que en el próximo año seamos testigos de un escenario doloroso en el que algunas criaturas humanas afirmarán su derecho a vivir a expensas de otros, volviendo a inscribir la distinción espuria entre vidas dolorosas e ingratas, es decir, aquellos quienes a toda costa serán protegidos de la muerte y esas vidas que se considera que no vale la pena que sean protegidas de la enfermedad y la muerte.”

#### 4.2.1 Evite aglomerações: o dilema dos aglomerados urbanos

No decorrer do trabalho de campo, visitamos a Escola *Art do Morro*, um projeto liderado pelo artista Sôdác<sup>191</sup>. A escola está localizada no Aglomerado da Serra, situada na região centro-sul de Belo Horizonte. A partir de sua experiência como educador em projetos sociais governamentais, como o projeto *Fica Vivo!* e a *Escola Integrada*, Sôdác decidiu abrir a escola *Art do Morro* em 2021, quando fomos até o espaço para realização de vídeos etnográficos em colaboração com o artista, denominados *SODAC: Representações sociais do graffiti no Brasil* (Sodac [...], 2022) e *Urbanografia do CAUS* (2022).

Ao subir o morro íngreme que dá acesso à escola, percebemos que sua inclinação era tão acentuada que somente ao alcançar o topo, podemos ver a rua lá em cima. Quando, finalmente, superamos o morro, nossos olhares se voltaram para as paredes de uma casa do outro lado da rua, onde se encontra um mural pintado por Sôdác. Observada a certa distância, a obra, que recria um cenário de favela, parecia viva, tangível, real, e evocava a sensação de que poderíamos interagir com os personagens da pintura. Isso se deve à técnica de Sôdác, que captura com profundidade os detalhes do cenário, como paredes de tijolos, janelas e portas, assim como dos corpos das pessoas, incluindo seus gestos, movimentos, roupas e acessórios, conferindo-lhes uma aparência quase palpável.

No mural, o artista desenha cenas cotidianas dos habitantes durante o isolamento social, ou seja, retrata a favela dentro da própria favela, o cotidiano e uma variedade de personagens e situações que representam seu recorte sobre a dinâmica do espaço e tempo durante a quarentena. Pode ser observado uma ambivalência: alguns de máscaras, outros não. As inscrições nas paredes incluíam palavras de ordem que expressavam a insatisfação com a gestão da pandemia pelo governo federal. A favela está representada por uma diversidade racial, geracional e por personagens performáticas existentes no próprio território, incluindo o próprio Sôdác, que se retrata pintando a assinatura do mural.

---

<sup>191</sup> Artista visual das gerações mais recentes do graffiti, dedica-se à pintura desde a década de 2010. Nascido e criado nos bairros Penha e Cabana do Pai Tomaz, periferias urbanas de Belo Horizonte, Sôdác aprimorou suas técnicas de ilustração através da prática nas ruas e da experiência na Escola Técnica de Artes Visuais Casa dos Quadrinhos. Atualmente, é coordenador e professor na Escola Art do Morro, instituição que fundou em 2021.

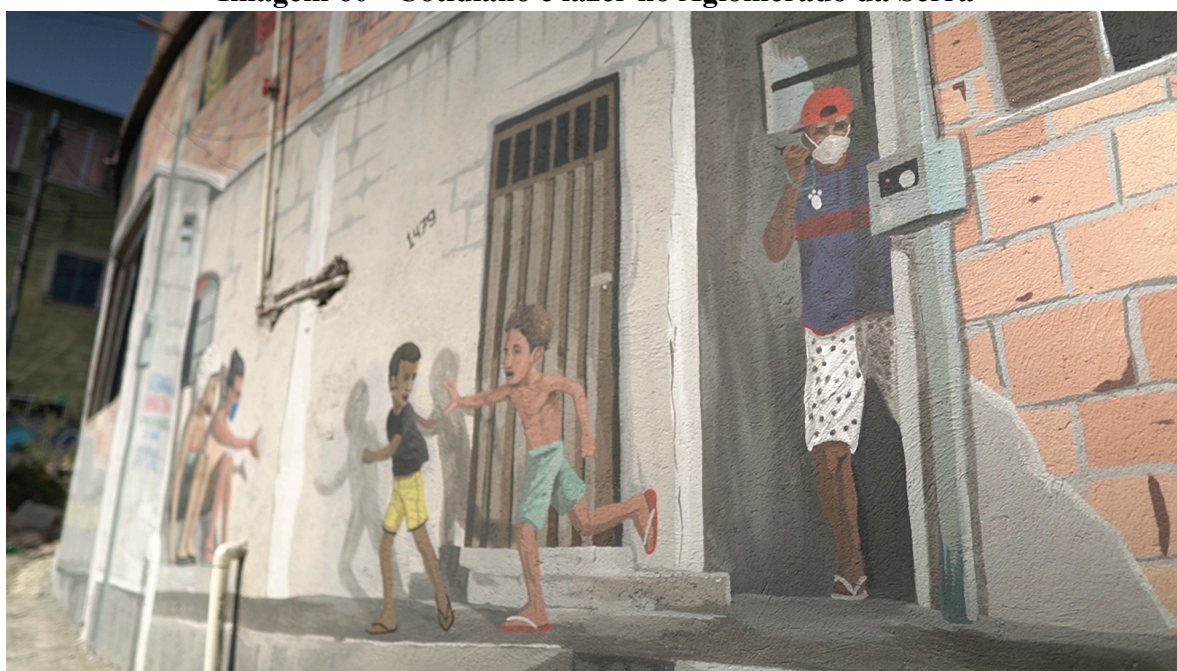


**Imagem 59 - Auto-representação de Sôdác assinando seu mural**



Fonte: (Urbanografia [...], 2022)

**Imagem 60 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra**



Fonte: (Urbanografia [...], 2022)



**Imagem 61 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra II**



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

**Imagem 62 - Indignação com a gestão da pandemia no Brasil**



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

Em observações no cotidiano do Aglomerado da Serra, assim como em outras periferias de Belo Horizonte, foi possível conferir que, é na rua que os vizinhos conversam e as crianças e jovens se divertem, como retratado na obra de Sôdác. Nestes territórios, as casas são geralmente pequenas, podendo ter apenas um cômodo, e a sociabilidade, de modo geral, acontece no “mundo da rua”. Conforme Sposito (1994), são nas esquinas e em outros pontos de encontro onde se formam amizades, e também jovens, “enfrentam os mecanismos da violência urbana e vivem, na luta pela sobrevivência, o confronto diário com os aparelhos repressivos” (SPOSITO, 1994, p.161). Granada (2020), discorrendo especificamente sobre a pandemia, ressalta a vulnerabilidade dos moradores de favelas nesse período, que “completamente à deriva dos discursos oficiais, se perguntam [...] de que modo fazer o isolamento social em habitações onde coabitam mais de dez pessoas em aglomerados populacionais onde o distanciamento social é difícil, senão impossível.” (GRANADA, 2020:542). Na realidade pandêmica, a disposição das habitações e a dinâmica social das favelas tornaram os residentes mais suscetíveis à contaminação pelo novo coronavírus. Em conversas que tivemos durante meu trabalho de campo, Sôdác ressaltou a limitação do espaço nas casas e apartamentos locais, assim como de outras áreas de periferia muito populosas, muitas vezes compartilhados por um grande número de moradores, forçando-as a interagir nas ruas, onde a sociabilidade persistia, mesmo em meio à crise sanitária.

Nas primeiras reuniões de pré-produção do projeto “*Racismo é um vírus*”, realizado já no período pós-pandêmico pela *Escola Art do Morro*, em que atuei como produtor cultural, Sôdác traçou paralelos entre os efeitos do vírus da COVID-19 e as consequências do isolamento social nas periferias urbanas. Segundo o artista, o racismo, de maneira simbólica, pode ser considerado como um vírus que afeta profundamente nossa sociedade. Inspirado pela forma como o vírus da COVID-19 se disseminou nas periferias urbanas, Sôdác idealizou o projeto “*Racismo é um vírus*”. A iniciativa incluiu a realização de uma exposição de alunos da *Art do Morro* e outros artistas da cidade em um beco do Aglomerado da Serra e a pintura de uma empena (fachada cega) em um dos prédios do conjunto habitacional de reassentamento da Prefeitura de Belo Horizonte. A obra de arte de aproximadamente dez metros de altura, pintada por ele durante dois meses, retrata a cena de uma criança rezando, imersa em um conjunto de casas que simboliza uma comunidade de favela.



**Imagem 63 - Pintura de prédio durante o projeto “*Racismo é um vírus*”**



**Fonte: Imagem de Pedro Figo**



Durante uma das conversas realizadas ao longo do processo criativo, em meio às diversas vezes que subi os andaimes instalados para viabilizar a pintura do enorme mural,— tanto para observar o processo criativo, quanto para apreciar a vista da cidade e dialogar com Sôdác —, discutimos sobre o transporte público no período de isolamento, especialmente ônibus urbanos superlotados com trabalhadores, em grande parte, provenientes das periferias. Embora muitos moradores possuam carros e motos, a maioria se via compelida a enfrentar aglomerações nas trajetórias entre casa e trabalho. Por meio de relatos e de um mural pintado em 2020 em uma escola pública localizada na Avenida Bernardo Vasconcelos, região nordeste de Belo Horizonte, Sôdác indicou o lucro desmedido das empresas que gerenciam os ônibus na capital mineira, cobram tarifas elevadas, e durante o isolamento social, na contramão das regras da OMS, operaram com superlotação, negligenciando, assim, cuidados básicos, em flagrante demonstração de falta de responsabilidade pela segurança e pelo bem-estar dos passageiros. Os fragmentos do mural, na sequência, ilustram essas assertivas.

**Imagem 64 - A gestão do transporte público durante o isolamento social**



Fonte: (Urbanografia [...], 2022)

**Imagem 65 - Aglomeração nos ônibus durante o isolamento social**



Fonte: (Urbanografia [...], 2022).

Assim como Sôdác retratou em seu mural (imagens 64 e 65) a superlotação dos ônibus na capital mineira, Wanatta descreve as condições precárias dos ônibus da linha Alto Vera Cruz: “o povo tinha que sair de manhã cedo. Diminuiu a quantidade de ônibus e a demanda dos moradores para trabalhar continuou a mesma. Então os moradores iam trabalhar cedo com o ônibus lotado e para voltar a mesma coisa.” Trabalhadores impossibilitados de aderir à campanha “fique em casa” estavam expostos aos riscos de contaminação, atuando em supermercados, farmácias, padarias e outros serviços essenciais, seja pela falta de recursos financeiros ou pela necessidade de garantir a própria sobrevivência e a de suas famílias.

Em consonância com as reflexões originadas das obras de Sôdác, Granada (2020) traz à tona a noção de necropolítica de Mbembe (2018) para pensar a gestão da pandemia no Brasil: “uma política perversa [...] de deixar morrer os mais vulneráveis, os pobres, os mais idosos, aqueles que não são considerados úteis ou produtivos, que, face às circunstâncias, já se encontram relegados à condição de ‘mortos vivos’” (GRANADA, 2020, p.542). O poder de governos ou instituições de decidir quem deve viver e quem pode morrer, controlando a vida e a morte, também é tema da música Negro Drama, do grupo Racionais MCs: “Olha quem morre, então veja você quem mata [...] Recebe o mérito, a farda que pratica o mal. Me ver pobre, preso ou morto já é cultural” (NEGRO DRAMA, 2002). Essa música é uma imagem contundente das questões sociais e raciais no Brasil, destaca a vida nas favelas, o



drama do negro brasileiro, as faltas de oportunidades, à violência e à discriminação que os habitantes das periferias enfrentam cotidianamente. A “política da morte” está intrinsecamente ligada à ineficácia dos sistemas políticos em lidar com a desigualdade social, bem como a violência contra essas populações, agravada durante a gestão da pandemia pelo governo de Jair Bolsonaro. Por fim, o mandamento mundial “evite aglomerações” ou “fique em casa” deve ser relativizado, sobretudo nas sociedades onde a desigualdade social impera, como é o caso do Brasil.

### **4.3 Ideologia: ocultando contradições**

A OMS recomendou e incentivou pesquisas visando desvendar as possíveis origens do SARS-CoV-2. Embora pesquisadores em todo o mundo indiquem que a transmissão do novo coronavírus provavelmente teve origem no contato entre animais vivos contaminados e humanos no “mercado úmido” de Wuhan, assim chamado devido à comercialização de carne fresca de animais, conforme observado pelo filósofo Žižek (2020), “há uma certa paranoia racista em jogo aqui - recordemos todas as fantasias sobre velhas chinesas sujas em Wuhan esfolando cobras vivas e bebendo sopa de morcego”. As representações amplamente disseminadas pelos meios de comunicação em massa acerca da China, durante a pandemia, muitas vezes contrastam com o desenvolvimento industrial e tecnológico das suas principais metrópoles, incluindo Wuhan. É perceptível que questões ideológicas permearam as discussões, a divulgação de informações e medidas de combate ao vírus (FLEURY, FAVA, 2022), confundindo a compreensão da população sobre as estratégias eficazes de enfrentamento, como salientado por Žižek (2020, p. 19): “Onde terminam os dados e onde começa a ideologia?”

Diante desse cenário, populações ao redor do mundo ficaram à mercê de informações advindas de construções discursivas enviesadas por ideologias políticas polarizadas, que segundo Morin (2021), representam retrocessos intelectuais e morais, acentuados no período pandêmico, que avançam há mais de duas décadas em todo o mundo, fomentando ódio e discriminação. A crise multidimensional desencadeada pela pandemia, acentuou-se de maneira significativa no Brasil, em grande parte devido a decisões, pautadas em ideologias de extrema direita, adotadas pelo governo federal, tais como o negacionismo em relação à gravidade da doença, chamada por Bolsonaro de “gripezinha” (AGUIAR, 2020; BRAZ; MELLO, 2020; GRANADA, 2020; OLIVAR, 2020; PEREIRA, 2020; VIEIRA, 2020) que,

assim como outros líderes, como o ex-presidente dos EUA Donald Trump, caracterizou as notícias sobre a pandemia como fantasias e delírios.

A população brasileira enfrentou a pandemia sob a gestão de um governo marcado por tentativas de desmonte do serviço público de saúde e de proteção social, por demoras na aquisição de vacinas e atraso no processo de imunização da população. Enquanto artistas, intelectuais, médicos, cientistas e cidadãos ao redor do mundo realizavam campanhas e apelos pela união e solidariedade, outros grupos e segmentos sociais expressavam um descaso pela vida de determinados grupos. Sôdác retratou o abandono de povos indígenas e o descaso com populações negras durante a pandemia. Em 2021, acompanhamos o retorno do artista ao mural na Avenida Bernardo Vasconcelos, para restaurar a palavra "Fascismo", apagada do mural por algum desconhecido. A palavra faz parte da frase "Floresta de pé, fascismo no chão", amplamente disseminada por líderes indígenas e reproduzida pelo artista no mural. A pintura que apresenta um indígena com máscara cirúrgica, foi realizada no período em que indígenas brasileiros se reuniram para o Acampamento Terra Livre em defesa de seus direitos. Embora o encontro seja tradicionalmente realizado em Brasília, em 2020, eles decidiram permanecer em suas aldeias para se proteger da COVID-19 e expressar suas reivindicações online. De acordo com a organização, mesmo com a desaceleração da economia durante a pandemia, as atividades de garimpo e desmatamento ilegal em suas terras continuaram a todo vapor.

**Imagem 66 - Mural do artista Sôdác com o tema da pandemia de COVID-19**



**Fonte: Imagem de Sôdác**

A retórica do ex-presidente Jair Bolsonaro contra defensores da floresta e a desestruturação de agências públicas encarregadas de proteger o meio ambiente e os povos indígenas acelerou o processo de desmatamento e exacerbou a violência. Além da desestruturação de órgãos públicos ligados ao meio ambiente, observou-se um agravamento na precarização dos serviços de saúde pública. A redução dos recursos federais destinados à saúde, o estímulo às atividades relacionadas ao setor privado e a mercantilização dos serviços de saúde tiveram fortes impactos nas condições de trabalho e atenção à população. Em períodos de crise sanitária, como o vivenciado durante a pandemia de COVID-19, a tentativa de desmonte do SUS repercutiu diretamente na capacidade de enfrentar a sobrecarga do sistema de saúde público e privado, ocasionada pelo súbito aumento no número de pacientes infectados pelo SARS-CoV-2, o que provocou excesso de trabalho, falta de profissionais para atender aos infectados, instalações insuficientes, angústia e medo. Sôdác aborda e destaca esse cenário em seu mural.

**Imagem 67 - A crise de saúde pública no Brasil**



Fonte: Urbanografia [...], 2022)

Dentre os personagens desenhados no mural, destaca-se o desespero de pessoas diante do descaso com a saúde pública. Os profissionais que atuaram na linha de frente durante a



pandemia de COVID-19 enfrentaram dificuldades, incluindo riscos iminentes de contaminação e a falta de recursos. No Brasil, além das questões preexistentes no sistema de saúde, a pandemia agravou problemas devido a casos de fraudes e desvios de recursos. Tais irregularidades foram perpetradas por governadores, senadores e secretários de saúde de diferentes partidos ao longo do período pandêmico. Sôdác explicitou o descaso dos governantes com a população no âmbito da pandemia, substituindo as inscrições tradicionais da faixa da bandeira do Brasil por “desordem e regresso”. Na imagem abaixo, observa-se um fragmento da obra, no qual o artista conclui a frase.

**Imagem 68 - Sôdác escrevendo a palavra “regresso” na bandeira brasileira**



Fonte: Urbanografia [...], 2022)

#### ***4.3.1 Imunização Racional***

Preocupações pré-existentes em relação à indústria farmacêutica, como a falta de transparência nos processos de pesquisa e desenvolvimento, além da influência política e econômica dessa indústria, que é uma das que mais gastam em *lobby* para influenciar políticas de saúde e regulamentações em seu favor, se misturaram a boatos sobre efeitos colaterais. Entre esses rumores estavam a redução da fertilidade, a formação de coágulos sanguíneos no cérebro, o desenvolvimento de Alzheimer e relatos de pessoas que faleceram após a vacinação. Além disso, desde o anúncio da pandemia, circularam informações, impulsionadas

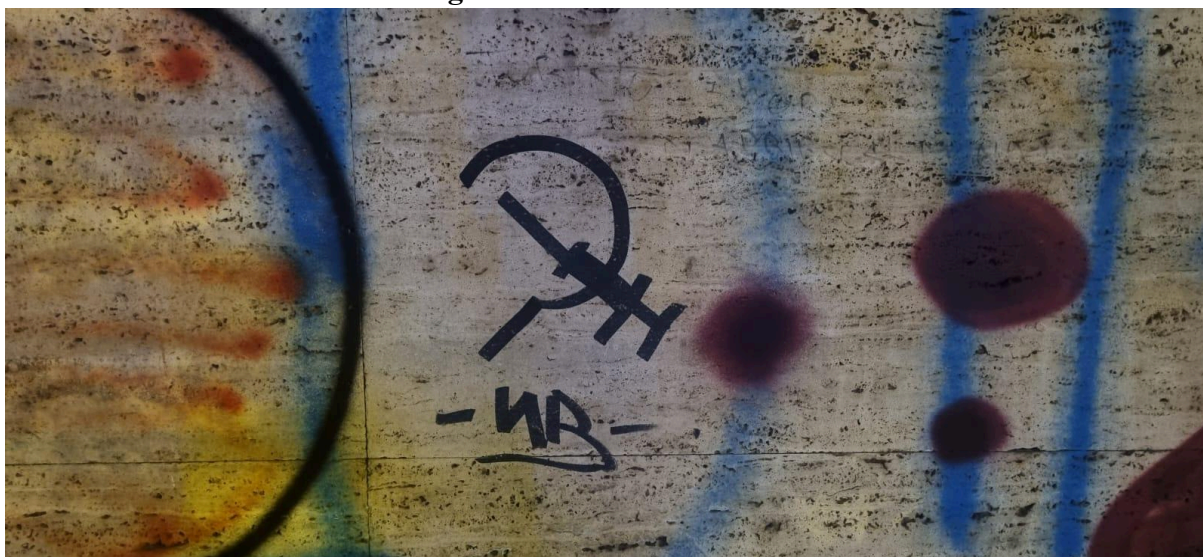
por grupos anti-vacina, representantes da sociedade civil e políticos em todo o mundo, que promoveram campanhas nas ruas e online, alegando que a COVID-19 era uma farsa, questionando a necessidade do uso de máscaras e da imunização.

O ceticismo em relação à pandemia foi intensificado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2020) em artigo publicado em fevereiro de 2020 na *Sopa de Wuhan*. Segundo o autor, a pandemia de COVID-19 foi utilizada como pretexto para promover um estado de pânico coletivo e medo em populações ao redor do mundo, permitindo que governos implementassem estados de exceção, uma situação na qual as normas constitucionais e legais são suspensas ou alteradas devido a circunstâncias excepcionais, como crises políticas, econômicas, sociais ou de saúde pública, como na referida pandemia. Nessas condições, o governo pode assumir poderes extraordinários para enfrentar a crise, muitas vezes restringindo direitos individuais e liberdades civis. Jair Bolsonaro destacou em uma reunião no Supremo Tribunal Federal, ao defender a flexibilização do isolamento social e se posicionar como defensor da democracia: "Muito maior do que a própria vida é a nossa liberdade". Uma fala contraditória, que só faria sentido se o ex-presidente visse a morte como uma forma de liberdade.

O ex-presidente investiu em uma linguagem bélica e declarou guerra contra pesquisadores, políticos e organizações, como a OMS, que recomendavam a imunização da população. Na análise de seus discursos transmitidos ao vivo em plataformas digitais, como *Facebook* e *YouTube*, diretamente do Palácio da Alvorada, fica evidente que Bolsonaro reforçou narrativas sobre os supostos efeitos colaterais da vacina, em detrimento da urgência da imunização e capacidade de salvar vidas, alegando que ela poderia causar anomalias, invalidez e até mesmo levar à morte. Respalado por sua retórica anti-comunista, afirmou que a *Coronavac* (vacina desenvolvida pela farmacêutica chinesa *Sinovac* em colaboração com o *Instituto Butantan*), era parte de um plano da "ditadura comunista chinesa" para promover seus objetivos totalitários globalmente. A propagação dessas informações influenciou a opinião pública, contribuindo para o aumento da desconfiança e das atitudes de hesitação coletiva em relação à vacinação contra a COVID-19.

Minhas solicitações por artes produzidas durante a pandemia nas ruas, levaram um amigo, residente em Torino, na Itália, a se interessar por minha pesquisa sobre o graffiti no contexto pandêmico. Ao tomar conhecimento do tema, ele me enviou uma fotografia de um trabalho de um artista de rua local que aborda questões ideológicas associadas à imunização contra o SARS-CoV-2.



**Imagem 69 - Vacina Comunista**

**Fonte: (Feliciano, 2023)**

Ao analisar a imagem, não foi possível concluir se o artista endossa a campanha de imunização contra o SARS-CoV-2, defendida por partidos de esquerda, ao representar o símbolo do comunismo substituindo o martelo por uma ampola de vacina. Ou, se critica, seguindo a postura de líderes de direita ao redor do mundo, como Viktor Orbán na Hungria, Donald Trump nos Estados Unidos e Jair Bolsonaro no Brasil. Pedi ao meu amigo que procurasse o autor da obra, enquanto eu realizava pesquisas nas mídias digitais para encontrá-lo. Embora não tenha sido possível localizá-lo para confirmar suas intenções, acredito que a imagem, com seu significado aberto, é relevante para reflexão sobre a crise mundial e brasileira durante a pandemia, agravada pela transformação do enfrentamento da COVID-19, incluindo a vacinação, em uma arena de conflitos políticos e ideológicos, com o objetivo de manter e conquistar eleitores, o que ocorreu em diversos países ao redor do mundo.

#### 4.4 Máquinas, redes e cultura digital: desigualdades sociotécnicas

Ao longo da história, o ser humano desenvolveu técnicas para criação de máquinas, equipamentos e ferramentas que auxiliam na resolução de problemas e tornam mais eficientes a realização de atividades cotidianas. Essas criações, chamadas de tecnologia, que variam desde invenções como a roda e a escrita, até as mais recentes, como a internet e a inteligência artificial, condicionam as transformações e movimentos científicos, econômicos e sociais. Além disso, elas implicam mudanças na cultura, influenciando o imaginário social, os modos de vida, práticas de trabalho e organização social (LÉVY, 1999).

Milton Santos (1996), geógrafo brasileiro, explica que “as técnicas são um conjunto de meios instrumentais e sociais, com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço” (SANTOS, 1996, p. 25). Conforme o autor, as tecnologias não são apenas meios de produção material, mas também de produção simbólica, configurando o ambiente em que vivemos e nos relacionamos. Para o autor, o espaço não se limita apenas à sua dimensão física ou geográfica, porquanto é relacional, ou seja, definido pelas interações e relações entre pessoas e grupos sociais. Os processos de comunicação, que envolvem a troca de informações, ideias, pensamentos e sentimentos entre as pessoas e instituições, engendram a construção de redes de significados compartilhados, “teias simbólicas” (GEERTZ, 2008), que influenciam diretamente como o espaço é percebido, construído e utilizado.

Para o sociólogo Pierre Lévy (1999), assim como a bomba atômica que dá origem ao mundo contemporâneo, o advento da internet marca uma fase sem precedentes na história, caracterizada pela alta densidade das redes de comunicação, o que condiciona um novo espaço social, nomeado pelo autor como “ciberespaço”, que especifica “não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ele abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo” (LÉVY, 1999, p.17). O autor descreve esse espaço social como sendo composto por um conjunto de técnicas, práticas, modos de pensamento e valores, que ele chama de cibercultura.

Embora reconheça os riscos da era digital, como o estresse causado pelo tempo excessivo diante das telas, o vício e a dependência, além do controle da informação por monopólios<sup>192</sup>, Lévy mantém um otimismo em relação à cibercultura. O autor acredita que,

---

<sup>192</sup> Monopólios da tecnologia ocorrem quando uma empresa domina amplamente um setor tecnológico, como mídias digitais, buscadores ou comércio eletrônico, limitando a concorrência e controlando o mercado de maneira quase exclusiva. Exemplos incluem Google, Amazon e Meta (*Facebook, Instagram e Whatsapp*).

apesar do real risco de exclusão digital, reflexo das desigualdades e injustiças sociais, as redes virtuais possuem potencialidades positivas. A população pode se apropriar democraticamente dos componentes da cibercultura, como das técnicas, que envolvem habilidades e ferramentas para operar *hardwares* e *softwares*, além das competências intelectuais para lidar com informações digitais. No universo do graffiti, as ambivalências entre os riscos e as possibilidades da era digital marcam os modos de vida e trajetórias laborais dos artistas, como foi possível observar em meu trabalho de campo.

De acordo com Cristina Filgueiras, ao apresentar na *Youth Spring School*<sup>193</sup> dados sobre as experiências de trabalho de jovens brasileiros, que analisam as variáveis raça e classe, é evidente a assimetria na distribuição de recursos financeiros e educacionais entre diferentes classes e grupos raciais. Essas desigualdades condicionam experiências urbanas distintas, associadas a relações desiguais de apropriação e uso do espaço público. Ao abordar o tema da tecnologia, Filgueiras afirma que as desigualdades *offline* são replicadas no ambiente *online*. Com base nessa perspectiva, para além do foco na análise dos benefícios das mídias digitais para a divulgação do trabalho e dos dispositivos eletrônicos para a produção artística, passo a analisar as nuances sociais, como os efeitos das desigualdades no acesso à tecnologia na trajetória laboral dos meus interlocutores.

Anteriormente à eclosão da pandemia de COVID-19, já ocorria um processo de hibridização entre os grafiteiros e o mundo digital, em que os artistas buscavam dominar técnicas de ilustração digital e ferramentas provenientes do *design* e comunicação online, para registro, produção, divulgação e venda de suas produções artísticas. Com a implementação do isolamento social obrigatório, as dinâmicas sociais e econômicas das diferentes práticas no ambiente urbano foram afetadas, incluindo o cenário da arte de rua. Com as ruas vazias, muitos grafiteiros perderam parte de seu público consumidor e contratantes, e projetos e eventos de arte urbana (festivals de pintura de muros e prédios, graffiti ao vivo e oficinas de graffiti) deixaram de ocorrer.

Nesse período, novas formas de lazer e trabalho surgiram para toda a população mundial, impulsionadas pela necessidade de se adaptar à vida em tempos de isolamento social. Um exemplo disso foi o uso crescente de tecnologias e ferramentas digitais, que se

---

<sup>193</sup> O curso, realizado por meio de parcerias entre a Puc Minas e instituições internacionais, abordou temáticas contemporâneas relacionadas ao estudo das desigualdades sociais entre os jovens, explorando especialmente as diversas maneiras pelas quais os jovens acessam (ou não) as mídias sociais e os espaços públicos. Foram compartilhadas experiências adquiridas em pesquisas de campo recentes realizadas em cidades como Belo Horizonte, Tel Aviv e Viena.

tornaram essenciais para garantir a continuidade da vida social e profissional. Esse processo de digitalização do cotidiano, catalisado pelo isolamento social, é marcado por ambivalências tecno-científicas. Por um lado, os artistas estão cada vez mais utilizando novas tecnologias para compartilhar suas experiências e trabalhos, como grafiteiros que usam computadores e celulares para criar e promover sua arte em plataformas digitais. Por outro lado, o acesso desigual às tecnologias, que variam conforme a disponibilidade de conexão à internet, a qualidade dos equipamentos e o nível de educação digital. A capacidade de usar e compreender tecnologias digitais de maneira eficaz envolve tanto habilidades técnicas para operar *softwares* quanto recursos financeiros para adquirir dispositivos adequados e pagar a conta do provedor de internet. As disparidades no acesso e na utilização das novas tecnologias causam efeitos nos modos de vida e oportunidades de trabalho.

Na década de 2010, marcada pela popularização dos *smarthphones*<sup>194</sup> e ascensão das mídias digitais, inovações que mudaram a forma como vivemos e interagimos, o Ministro da Cultura, Gilberto Gil, expressou preocupações sobre a cidadania e a inclusão em um discurso proferido na Universidade Federal de São Paulo (USP), indicando os problemas de acesso à cultura digital. Ressaltou o surgimento de novas formas de arte e a potencialização de bens e serviços culturais, mas destacou a necessidade da garantia de socialização da tecnologia para todos segmentos da sociedade. Segundo Lévy (1999), o processo de democratização deveria ser fomentado por "serviços gratuitos vindos das universidades, dos órgãos públicos<sup>195</sup>, das associações sem fins lucrativos, dos indivíduos, de grupos de interesse diversos e das próprias empresas" (LÉVY, 1999, p.13). A grafiteira Kawany Tamoyos é um exemplo do acesso à formação tecnológica. Ela foi beneficiada e ingressou em escolas como *Senai, Oi Kabum!BH - Escola de Arte e Tecnologia* e pela *Escola de Design* da UEMG, para formação técnica em arte, comunicação, design e tecnologia. Assim como Wanatta, que passou pelos projetos *Oi Kabum!, Valores de Minas* e *Escola Livre de Artes Arena da Cultura*.

Embora seja exponencial o crescimento do número de pessoas utilizando dispositivos eletrônicos conectados à internet, as oportunidades ainda são desiguais de participação no

<sup>194</sup> Os *smartphones* são dispositivos móveis que combinam as funções de um telefone celular com as de um computador portátil. Eles permitem realizar chamadas, enviar mensagens, acessar a internet, rodar aplicativos, tirar fotos, fazer vídeos, entre outras funções.

<sup>195</sup> O poder público do Estado de Minas Gerais e do município de Belo Horizonte oferecem oficinas e cursos, que são uma alternativa para o aprimoramento tecnológico na carreira de artistas. Além do aprendizado técnico intelectual, do ponto de vista material, observa-se Prefeituras implementando o conceito de cidades inteligentes e conectadas, o que inclui a instalação de pontos de acesso à internet em espaços públicos. Em Belo Horizonte, existem 4,3 mil pontos de conexão espalhados por praças e ruas tanto de regiões centrais quanto periféricas.

ciberespaço, como afirmou o fotógrafo André Cavaleiro a partir de sua observação das experiências da população do Alto Vera Cruz na quarentena. Durante meu trabalho de campo, o fotógrafo relatou que apenas uma minoria da população do bairro tinha o privilégio de ficar em casa. A precariedade do acesso à internet e a falta de recursos financeiros eram fatores que limitavam tanto o trabalho quanto o entretenimento online.

O grafiteiro Clen, residente no bairro Coqueiros, na periferia de Contagem, cidade localizada na região metropolitana de Belo Horizonte, contrastou a visão disseminada durante a pandemia de que todos poderiam resolver problemas e trabalhar exclusivamente por meio de dispositivos eletrônicos como computadores e celulares. O artista evidenciou a realidade brasileira de assimetria no acesso à internet e às novas tecnologias.

No Brasil, a pandemia mostrou que muitas pessoas não conseguiram nem se cadastrar para receber o auxílio emergencial devido à falta de acesso à internet ou computadores em casa. Como estamos em um país de terceiro mundo, como estão as periferias em relação à internet? Por isso a importância do graffiti estar na rua! O caos era maquiado. Dificuldades que sempre foram impostas para nós na pandemia vieram à tona. As pessoas que não têm acesso à internet não estão fazendo parte do mundo. A internet todo mundo tem acesso, mas na verdade quando você põe o pé no chão, as massas não estão tendo acesso, sendo excluídas desse novo formato. (ENTRE[...], 2023)

A falta de acesso ou acesso limitado à internet, é uma realidade que restringe as oportunidades de produção, divulgação e venda de trabalhos artísticos. Clen destaca os desafios no acesso à internet e aos recursos digitais, uma vez que seu uso exige a aquisição de dispositivos eletrônicos, como computadores, celulares e *tablets*<sup>196</sup>. Equipamentos de baixa potência não garantem capacidade suficiente para competir no mercado, especialmente no que diz respeito aos programas de edição de imagem e vídeo, capazes de capturar fotografias de alta qualidade para registro de artes e oferecer amplo armazenamento de dados. Ademais, no que se refere às técnicas intelectuais, embora tutoriais online e fóruns possibilitem aprendizado, caso o artista opte por cursos profissionalizantes em escolas particulares implica custos elevados e maior dificuldade de acesso.

Lévy (2009) explica que “por trás das técnicas agem e reagem ideias, projetos sociais, utopias, interesses econômicos, estratégias de poder, toda a gama dos jogos dos homens em sociedade.” (LEVY, 2009, p.24). Dessa forma, as técnicas não são apenas meios para atingir objetivos práticos, mas são envoltas por interesses políticos e econômicos, como discorre o

---

<sup>196</sup> Um *tablet* é um dispositivo eletrônico portátil com uma tela sensível ao toque, que pode ser usado para uma variedade de funções, como navegação na internet, leitura de livros, jogos, e, para artistas, criação de arte digital.



jornalista Eugênio Bucci (2021) em *A Superindústria do imaginário*. No livro, o autor afirma que “quando a pandemia da COVID-19 seguia ceifando vidas, com 750 mil mortos no planeta (mais de 100 mil no Brasil), o preço da Apple escalava os gráficos, ultrapassando a barreira dos dois trilhões, numa ascensão fulminante.” (BUCCI, 2021, p.16). Durante o isolamento social, aumentaram vertiginosamente o poder de influência e faturamento das empresas de comunicação *Apple*, *Alphabet* (dona da *Google*), *Amazon*, *Microsoft* e *Facebook*, as chamadas *big techs*, na contramão da derrocada das economias nacionais e da queda do preço das ações de empresas em todo o mundo.

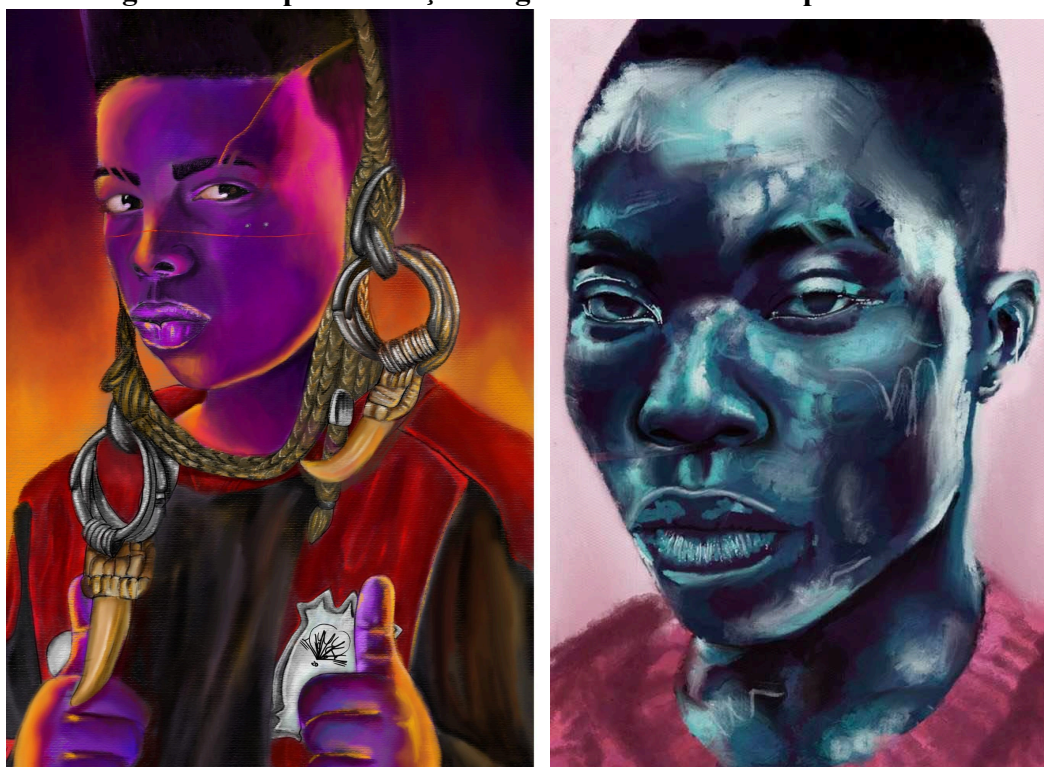
Segundo Bucci, atualmente, foi descoberto o “novo petróleo” — um modelo de negócio baseado no “extrativismo digital”, que envolve a coleta e venda de dados pessoais dos usuários do ciberespaço. Esse fenômeno fez com que empresas de tecnologia se tornassem mais prósperas do que grandes fabricantes de produtos tangíveis, como a Coca-Cola. Entretanto, no contexto de monopólios e segregações socioespaciais no mundo digital, como aponta Lévy, “não há sentido em opor o comércio de um lado e a dinâmica libertária e comunitária que comandou o crescimento da internet de outro. Os dois são complementares, para desgosto dos maniqueístas. (LÉVY, 1999, p.13). Conforme o autor, aqueles que são otimistas em relação à cibercultura podem ser vistos como aliados ao neoliberalismo, conformados com o abismo social e econômico entre pobres e ricos. No entanto, é importante notar que, junto com o crescimento da indústria da tecnologia, surgem potenciais democráticos, como a redução de distâncias, a ampliação da visibilidade das individualidades e a criação de oportunidades profissionais, como observado no caso de grafiteiros durante a pandemia.

Os arranjos nos modos de trabalho de grafiteiros foram analisados pela socióloga Lígia Ferro (2020) ao discutir as mudanças na rotina de um grafiteiro de Lisboa. Segundo Ferro, “*MaisMenos* [grafiteiro entrevistado pela autora] menciona que, por meio de exposições online promovidas pela Galeria Underdogs, entre outras iniciativas, foi possível continuar divulgando seus trabalhos e vendendo algumas peças” (FERRO, 2020, p. 62). As mudanças também ocorreram em Belo Horizonte. Kawany Tamoyos relata como a necessidade de se adaptar ao isolamento social impulsionou a utilização das redes digitais. Afirma que encontrou uma nova vertente para seu trabalho, produzindo vídeos que documentam seu processo criativo. A artista percebeu o potencial dessas práticas, ao estabelecer uma conexão mais próxima com o público, compreendendo seus interesses e desejos. Assim como Tamoyos, no período pandêmico, Wanatta fortaleceu sua presença nas

mídias sociais, especialmente no *Facebook* e *Instagram*, ao realizar publicações patrocinadas por marcas e tornar-se uma influenciadora digital.

Embora o isolamento social tenha limitado a dinâmica de trabalho dos artistas de rua, surgiram novas oportunidades, e, entre elas, a digitalização das artes, uso de novas tecnologias e plataformas digitais. A pandemia atuou como um catalisador para intensificar e aproximar grafiteiros do *design* e das novas tecnologias, ampliando as possibilidades de atuação dos artistas urbanos no ambiente digital. Wanatta demonstra uma função adicional das mídias digitais ao usá-las para informar sobre as condições da pandemia e mobilizar ações de enfrentamento à COVID-19 no Bairro Alto Vera Cruz. Em suas publicações online, Wanatta lamentou as dificuldades em sair para pintar a cidade e pediu solidariedade entre os moradores do Alto Vera Cruz, divulgando campanhas de doação de alimentos e apelando para que evitassem aglomerações. Nesse período, investiu em um *tablet* usado, o que lhe permitiu trabalhar de casa. Foi então que compartilhou suas primeiras experimentações no mundo digital, criadas por meio de *softwares*, como é possível observar nas artes abaixo:

**Imagem 70 - Experimentações digitais de Wanatta na pandemia**



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

Wanatta ganhou visibilidade por meio de suas publicações na internet, o que lhe rendeu contratações por agências de publicidade e marcas. Com isso, pôde investir em novos

equipamentos, como um *iPad*<sup>197</sup>, que possibilitou o aprimoramento de sua produção de artes digitais. Apesar dos esforços de artistas de rua para ingressar no mercado de trabalho por meio das mídias digitais, problemas estruturais e a desigualdade social dificultam o acesso. É importante considerar que a apresentação de casos individuais, como os de Wanatta e Kawany Tamoyos, não reflete a realidade de todos os artistas da cidade, sobretudo artistas negros. Como destaca o grafiteiro Fhero “existem grandes exemplos de superação e de negros bem sucedidos, porém a maioria ainda luta por um lugar ao sol”<sup>198</sup>. Wanatta complementa essa perspectiva, destacando que, apesar de ser reconhecida no circuito de arte de Belo Horizonte, sendo contratada por grandes marcas e eventos, ainda enfrenta desafios para viver exclusivamente da arte e assegurar sua subsistência.

Ao propor o uso de tecnologias e redes digitais como uma alternativa durante o isolamento social, é importante considerar as reflexões de Canclini (2021) e Milton Santos (2003) sobre a exclusão digital e como os usos neoliberais das tecnologias podem aumentar as desigualdades já existentes no capitalismo. As novas tecnologias são frequentemente utilizadas para atender aos interesses de grupos dominantes. Isso resulta na exclusão de grupos periféricos dos benefícios e ganhos que a internet poderia trazer, de acordo com a sua premissa inicial de democratização do acesso à informação e ao conhecimento. Embora as redes digitais tenham se tornado uma nova plataforma para artistas de rua apresentarem sua produção artística, o acesso desigual à tecnologia se torna um obstáculo para aqueles que não possuem recursos financeiros suficientes para investir em equipamentos de última geração e na formação profissional necessária para competir em um mercado competitivo e influenciado pela tecnologia.

---

<sup>197</sup> O *iPad* é uma linha de tablets desenvolvida pela empresa Apple Inc. Ele combina características de um computador pessoal com a portabilidade e facilidade de uso de um dispositivo móvel. O *iPad* pode ser usado para navegar na internet, ler livros, assistir a vídeos, jogar jogos e é especialmente relevante para artistas e profissionais criativos para criar arte digital e realizar tarefas de *design*.

<sup>198</sup> Texto publicado no *Instagram* por Wanatta em 25 de agosto de 2020.

#### 4.5 A rua: canal de acesso à arte e a cidadania

Meu percurso sempre foi gostar disso aqui. Olhar pra rua. E ver uns tramos nascer na rua. Eu ficava doido quando eu via uns tramos do hyper aparecendo na cidade do nada. Que isso! Que monstruosidade! Essas eram as referências que eu tinha também. Você bota fé? Então eu fui construindo, mano. Um repertório dentro daquilo que eu queria.<sup>199</sup>

Na epígrafe acima, Wanatta compartilha suas experiências no espaço público que moldaram sua carreira artística, destacando a influência da obra do grafiteiro Hyper. Nesse caso, o acesso à arte se deu no contato com o graffiti nos muros da cidade. O artista de rua Banksy (2012) explica que, na arte de rua, “não existe elitismo ou badalação, o grafite é exibido nos melhores muros da cidade, e ninguém fica de fora por causa do preço do ingresso” (BANKSY, 2012, p. 8). Segundo o artista, diferentemente de espaços institucionalizados, como museus e galerias, nas ruas a arte está ao alcance de todos, independentemente da classe social e capacidade de pagamento. O grafiteiro Nilo Zack reforça essa perspectiva ao afirmar que “o graffiti é a forma de arte mais democrática que eu conheço” (ZACK, 2018). Os relatos dos artistas participantes desta pesquisa destacam a importância da rua em seus modos de vida e trajetórias laborais.

O grafiteiro Clen, durante o período pandêmico, refletiu sobre a rua como um espaço crucial para o acesso à arte. O artista observou a dependência da população em relação a dispositivos eletrônicos para trabalho, estudos e entretenimento, conforme destacado no subcapítulo anterior. Diante do contexto pandêmico, ele levantou a seguinte questão: “Em um país em desenvolvimento, como estão as periferias em relação à internet? Por isso é tão importante que o graffiti esteja na rua!” (ENTRE[...], 2023). É no espaço público que ocorrem as experiências que moldam os valores e qualidades dos grafiteiros. Na rua, eles aprendem, praticam e se legitimam como artistas. É também um lugar de sociabilidade que orienta o estilo de vida do graffiti, pautado em práticas e códigos específicos: gírias, histórias, riscos, táticas de sobrevivência e “toda uma gramática gestual expressa em trejeitos e gingados, atestando que se deve ser ligeiro. Até na postura e no jeito de andar observa-se uma especificidade entre aqueles que partilham a cultura de rua” (FERREIRA, 2014, p.55). O grafiteiro *Nunca* explica sobre a importância do uso e apropriação dos espaços públicos por grafiteiros:

---

<sup>199</sup> Relato extraído de conversa com o artista Wanatta durante meu trabalho de campo em 2024.

Quando você é um artista que veio desse ambiente, é diferente de um artista que veio da universidade e tal e sabe de toda a história da arte. Acredito que o graffiti é uma outra universidade que não é paga e qualquer um pode fazer. Esse fato de ter esse costume de tá na rua, deixa você cascorado, deixa você menos mimado. (CIDADE CINZA, 2013)

Seguindo o raciocínio de *Nunca*, no caso dos grafiteiros, as práticas são aprendidas e ensinadas onde muitos desses artistas chamam de “universidade das ruas”, em contraponto ao ensino de artes em escolas formais. Ao acompanhar os interlocutores em seus itinerários cotidianos, analisando suas narrativas sobre experiências vividas na cidade, tornam-se visíveis fronteiras socioespaciais que delimitam e monitoram o acesso da população à arte e instituições, de acordo com códigos de distinção social. Barreto explica que “[...]grafitando, muitos que gostam de desenho, mas sempre consideraram o universo da arte algo extremamente distante e inacessível, têm a possibilidade de propagar as suas imagens – sejam elas letras, personagens ou formas abstratas (BARRETO, 2017, p.103-104). Ademais da forma de protesto, existe um gosto pela arte que dificilmente poderia ser acessada de outra forma pelo jovem pobre e residente nas áreas periféricas da cidade, que não fosse pela contemplação e prática do graffiti nas ruas.

No contexto pandêmico, as medidas de isolamento social, como restrições de circulação e a proibição de aglomerações, resultaram na diminuição do fluxo de pessoas nas ruas. Ao analisar os efeitos da quarentena nas condições de trabalho de grafiteiros, Ferro (2020), a partir da análise de entrevistas com artistas da cidade de Lisboa, no ano de 2020, afirma que “no meio de uma pandemia inesperada, a rua enquanto espaço primordial de trabalho e inspiração para estes artistas, ficou deserta. No confinamento devido à COVID-19, a rua foi ‘cancelada’ e, por isso, muitos dos trabalhos de arte urbana também.” (FERRO, 2020, p.62). Apesar das adversidades, foi possível observar o surgimento de novas artes nos muros, tendência confirmada pela pesquisadora Rosa Maria Blanca (2020), ao analisar o graffiti feito em diversas cidades ao redor do mundo durante o isolamento social. Em entrevistas que realizei durante o trabalho de campo, grafiteiros ressaltam que a rua é um lugar de livre expressão e resistência. Explicam que pintar nos muros é uma forma de superar barreiras impostas pelo sistema social, que contribuem para exclusão de grafiteiros do acesso à educação artística, galerias de arte e outros espaços privilegiados.

Durante o período do isolamento social, consoante relatos de artistas de rua de Belo



Horizonte, surgiram temores e incertezas, como o medo diante dos riscos, juntamente com a súbita necessidade de adaptar suas carreiras artísticas e fontes de renda. Por outro lado, as ruas vazias, com pouco policiamento, ofereciam um ambiente propício para que muitos saíssem de casa para pintar. Um exemplo é o caso de artistas de rua da geração da década de 1990, grupo conhecido como G90, que tinham se afastado da arte por alguma razão e retomaram suas atividades nas ruas. Isso é evidenciado no filme etnográfico *O Rolê* (2024), que revela uma noite na vida cotidiana do grafiteiro Vick. No filme, o artista nos conduz pelos corredores urbanos em busca de meios para expressar sua arte e deixar sua marca pelas ruas da cidade. Durante a pandemia, ele redescobriu a arte como uma válvula de escape diante das pressões socioeconômicas do isolamento social.

Em minhas observações de campo nas ruas e na análise das imagens enviadas por artistas, foi possível perceber a diversidade de artistas e a pluralidade de formas de organização das práticas artísticas, moldadas por combinações variadas entre o domínio do permitido e do proibido. Em relação ao ato de grafitar no isolamento social, o grafiteiro e muralista Gud Assis (2024), em algumas publicações no *Instagram*, usou a *hashtag* “Não faça o que eu faço”. Embora tenha saído para pintar nas ruas de Belo Horizonte durante o isolamento social, ciente dos riscos, recomendou que a melhor conduta fosse ficar em casa.

No contexto da arte de rua, assim como em todas as partes do mundo, as medidas de distanciamento social alteraram o cotidiano e as dinâmicas de sociabilidade, tornando menos frequente o encontro entre amigos, familiares, transformando atividades de lazer e trabalho. Barreto (2017) enfatiza a relevância do "pintar junto", uma prática comum no universo do graffiti, oportunidade para troca de conhecimento e compartilhamento de memórias entre diferentes gerações.

[...] uma das coisas mais ricas do graffiti são as trocas e afinidades que vão surgindo. Os momentos compartilhados tentando buscar a harmonia entre estilos diferentes em um mesmo muro são experiências que vão muito além do ato de pintar. Naturalmente o traço de um cede algo ao do outro na busca pela unidade da composição. Acontece uma contaminação que fica na técnica, no afeto e na memória. Pintar junto tem algo de amizade e de encontro, da cervejinha descompromissada, de um jogo de baralho ou de um papo furado na esquina (BARRETO, 2017, p. 49).

A restrição às aglomerações durante a quarentena, recomendada pela OMS, foi um dificultador para os artistas de rua, inclusive para Wanatta. Nos primeiros meses da pandemia, o artista enfrentou a crise do isolamento social, que afetou não apenas seus momentos de lazer grafitando nas ruas, mas também o seu trabalho em projetos sociais e

eventos de arte urbana. Ele ficou em casa, sentindo-se impotente diante do avanço do vírus no bairro Alto Vera Cruz, onde as mortes entre os moradores causaram pânico e intensificaram os desafios econômicos do desemprego e os problemas psicológicos.

Diante dos desafios trazidos pela COVID-19, incluindo dificuldades financeiras e a impossibilidade de sair para grafitar, Wanatta criou diversas alternativas como tática para garantir sua sobrevivência. Como mencionei anteriormente, o artista intensificou seu trabalho nas mídias digitais, fechando parcerias com empresas particulares. No início de 2020, Wanatta criou o coletivo *Triarte*, “três artistas produzindo juntos, se auxiliando e dando suporte para distribuição do trabalho e para sobrevivência em quarentena”<sup>200</sup>. Dentre as atividades do coletivo, foram lançadas rifas com prêmios que incluíam pinturas em tela, adesivos e outros objetos pintados pela artista, visando angariar fundos. Ainda no isolamento social, o coletivo foi desfeito, e Wanatta explica sua situação: “Sem poder pintar. Não tinha projeto para mandar, não tinha nada, não tinha lei [possibilidade de enviar projetos para contemplação na lei municipal de fomento à arte e cultura], não tinha comercial pra fazer porque as lojas estavam fechadas”<sup>201</sup>. Nessas condições, Wanatta contrariou as diretrizes de distanciamento social e foi para Praça do Posto para interagir com outras pessoas, onde reencontrou seus ex-alunos das oficinas de graffiti. Assim, resolveu levar materiais como tintas, lápis, pincéis, sprays, papéis e telas para pintar junto com eles. Com efeito surgiu, de forma espontânea e independente, o projeto “Ateliê na rua” que tem como objetivo fazer com que as pessoas aprendam técnicas de graffiti e experimentem a arte de/na rua.

Como pode ser concluído nas observações de campo e narrativas dos meus interlocutores, a rua é um espaço fundamental para o acesso à arte e à cidadania. Para muitos grafiteiros, ela é um meio de expressar suas identidades, bem como para manifestar questões sociais e políticas que são relevantes para suas comunidades e experiências pessoais. Além de representar um canal de expressão, a arte de/na rua pode fomentar a inclusão social ao oferecer acesso à arte para pessoas e grupos que, de outra forma, não teriam essa oportunidade. A democratização da arte promovida pelo graffiti torna-se evidente em iniciativas como o projeto *Ateliê na Rua*, idealizado por Wanatta, que incentiva as pessoas a experimentarem a arte nas ruas e, em suas edições mais recentes, incluiu como participantes pessoas em situação de rua.

---

<sup>200</sup> Texto extraído de publicação de Wanatta no *Facebook* em 26 de junho de 2020.

<sup>201</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

#### 4.6 “Hackeando o sistema”: táticas de sobrevivência no/do Alto Vera Cruz

Neste tópico, discuto os modos de vida e atividades laborais de moradores do bairro Alto Vera Cruz durante o isolamento social, com ênfase nos artistas da região. Refletindo sobre a sobrevivência, palavra trazida por Wanatta nas entrevistas para explicar as formas de lidar com as crises provocadas pela pandemia, recordo do álbum dos Racionais MCs, *Sobrevivendo no Inferno* (1997) que retrata de forma crua os problemas sociais enfrentados nas periferias brasileiras. O álbum, embora denuncie as mazelas sociais, ressalta o esforço de muitos moradores de favelas para contrariar as estatísticas e sobreviver diante das dificuldades impostas, seja a violência policial ou a luta cotidiana para sustentar suas famílias no contexto de precariedade do mundo do trabalho, como canta Edi Rock na música *Periferia é Periferia* (1997):

Fudeu, o chefe da casa, trabalha e nunca está  
Ninguém vê sair, ninguém escuta chegar  
O trabalho ocupa todo o seu tempo  
Hora extra é necessário pro alimento  
Uns reais a mais no salário, esmola de patrão  
(..)

(PERIFERIA É PERIFERIA, 1997)

O cotidiano é marcado por extensas jornadas de trabalho, resultando em pais ausentes, enfrentando baixas remunerações e se distanciando de suas famílias. Eles vivem "360 dias por ano sem plano", como destaca a música, sem oportunidade de planejar o futuro ou de dedicar tempo à convivência familiar, lutando diariamente pela sobrevivência. Esse fato, recorrente no Alto Vera Cruz e Aglomerado da Serra, não foi diferente durante no isolamento social, como explicou André Cavaleiro (2020) em legenda de fotografia, captada um mês após as implementações das medidas de distanciamento e isolamento social em Belo Horizonte, publicada no *Instagram*: “Correndo atrás do pão, não tem como ficar em casa. Nem todos tem uma dispensa cheia, a luta é diária, aqui é periferia” (CAVALEIRO, 2020)

**Imagem 71 - Cotidiano de trabalho durante o isolamento social**



**Fonte: Cavaleiro (2020)**

O trabalho remoto e o “ficar em casa”, não foi uma experiência vivida por grande parte dos moradores de favelas, como Magu, que durante a pandemia trabalhou como atendente em restaurantes e como repositor em uma das lojas de uma rede de supermercados como alternativa para conseguir recursos financeiros. Já Wanatta perdeu seus empregos como professor em oficinas de graffiti no projeto *Fica Vivo!* e *Escola Integrada*, e como produtor cultural no Centro Cultural Alto Vera Cruz. Além disso, os eventos de arte urbana, que ele era frequentemente contratado para pintar, foram suspensos. Além disso, separou de sua esposa, consequentemente teve que assumir sozinho o pagamento do aluguel, água, luz, alimentação e outras despesas, além de acolher um de seus irmãos em casa.

Segundo declarou Wanatta e Cavaleiro em entrevistas<sup>202</sup>, em 2020, início do isolamento social, muitos dos moradores do Alto Vera Cruz foram influenciados por informações negacionistas disseminadas por meio de transmissões do governo federal e

<sup>202</sup> Entrevistas concedidas pelos artistas durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

outros moradores do bairro. Wanatta ressalta que chegou a desacreditar da pandemia, segundo ele e outros moradores, havia a ideia de que a imunidade da população periférica era diferente, pois desde criança estavam acostumados a situações como "pisar no prego e não pegar tétano(...) Nossa imunidade é outra. Já caímos no córrego. Um menino criado descalço não pega qualquer gripe."<sup>203</sup> Segundo ambos, o isolamento era uma determinação que não se aplicava ao bairro. Lá, a vida cotidiana seguia normalmente, com trabalhadores circulando para pegar ônibus e ir trabalhar, ruas e praças movimentadas, além de bailes funk e outros eventos ocorrendo, assim como os comércios abertos, “até que começaram a morrer parentes, o farmacêutico, o dono de boteco, o cara do açougue que pega a carne pra nós, a galera do atendimento público.”<sup>204</sup>

Segundo<sup>205</sup> Margareth, proprietária de um sacolão aberto há 35 anos na Rua Desembargador Bráulio, uma das vias principais do bairro, seu comércio não fechou na quarentena, já que sua atividade é essencial e era permitido sua abertura de acordo com as diretrizes e legislações determinadas pelo poder público. Ela relatou que, felizmente, nem ela nem seus funcionários se contaminaram, mas clientes e amigos morreram. Em 2020, o Alto Vera Cruz liderou o ranking de mortes pela COVID-19 em Belo Horizonte. Cavaleiro destaca que, embora os óbitos fossem registrados em estatísticas oficiais, houve subnotificação de casos no bairro devido ao alto custo dos testes, o que contrasta com outras regiões de classes sociais médias e altas que tinham acesso aos testes para diagnóstico da contaminação pelo SARS-CoV-2. Isso impactava diretamente na adoção das medidas preventivas necessárias para conter a disseminação da doença, tais como o uso de máscaras, o distanciamento social e uso de álcool em gel.

Gustavo Gamba (2023), artista plástico do Alto Vera Cruz escreveu o texto *Aqui do Alto: o terror que nos assombra, sonhos e a luta pelo aqui e agora # Introdução ao Afro-surrealismo*, publicado em seu blog, em que discorre sobre a situação do Brasil no período de isolamento social, destacando que é “necessário lidar com a crise sanitária e seus efeitos como, a disparada de preços, aumento do desemprego e mortes” (GAMBA, 2023). Denunciando a precariedade da educação, do trabalho e da saúde no país assolado pela má gestão da pandemia, o artista expressou seu ponto de vista sobre o bairro em que nasceu e mora, o Alto Vera Cruz:

---

<sup>203</sup> Entrevista concedida pelo artista Wanatta durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

<sup>204</sup> Entrevista concedida pelo artista Wanatta durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

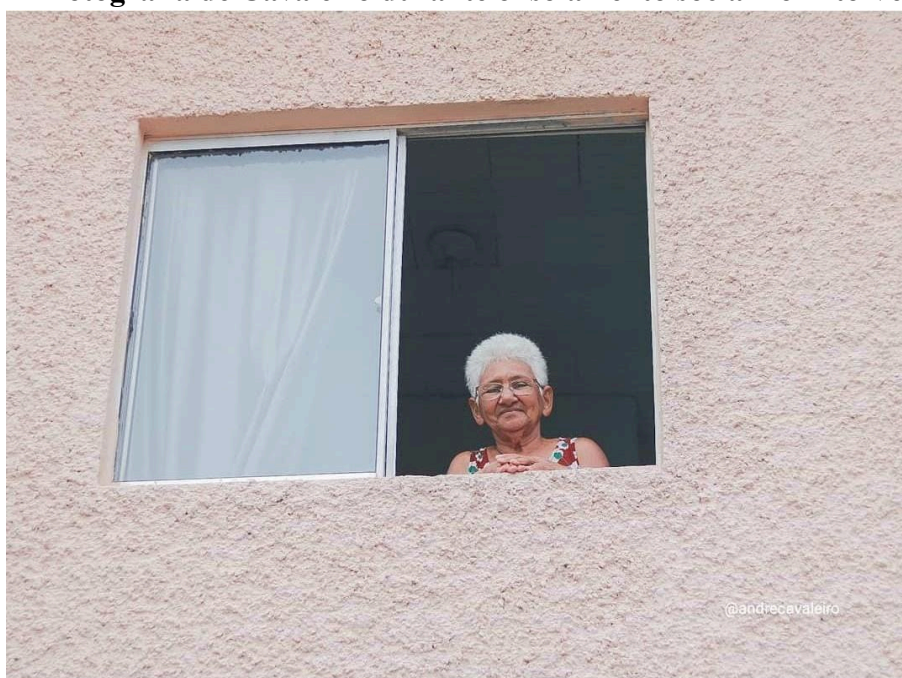
<sup>205</sup> Relato extraído de conversa com a comerciante Margareth durante trabalho de campo em junho de 2024.



Cercado de tensões, conflitos, desenvolvimento, apropriações e resistência, de onde surgiram atividades, artistas, grupos e projetos que movimentavam a comunidade local [...] Lojas e comércios de jovens não-brancos, o dia das crianças comunitário realizado pela galera do Rap, rappers que trabalham fora para manter seu rolê de criar, pessoas que vendem seus pertences na porta de casa. No olho do furacão, a população se ergue novamente (GAMBA, 2023).

Embora apresente o contexto de terror que assombrou o país, sobretudo áreas de vulnerabilidade social como o Alto Vera Cruz, Gamba destaca a autoorganização e poder criativo dos moradores para lidar com as consequências da pandemia. Em seu texto, ele descreve como lidou com aquele momento, enclausurado em seu quarto, onde uma das formas de escapar do confinamento era através da janela. As janelas ganharam um significado especial, simbolizando tanto isolamento quanto conexão. As janelas se tornaram um meio essencial para se conectar com o mundo exterior, ao mesmo tempo, simbolizavam o isolamento. Elas representavam a barreira física entre o ambiente seguro de casa e o mundo externo potencialmente perigoso. Essa dualidade refletia a realidade de estar protegido, mas também separado do contato humano direto. Para muitos, olhar pela janela era uma forma de escapar da sensação de confinamento, observar a vida fora de casa e sentir-se parte de uma comunidade, como retratou Cavaleiro, por meio de suas fotografias exibidas a seguir, entre 2020 e 2021.

**Imagem 72 - Fotografia de Cavaleiro durante o isolamento social no Alto Vera Cruz**



**Fonte: André Cavaleiro (2020)**

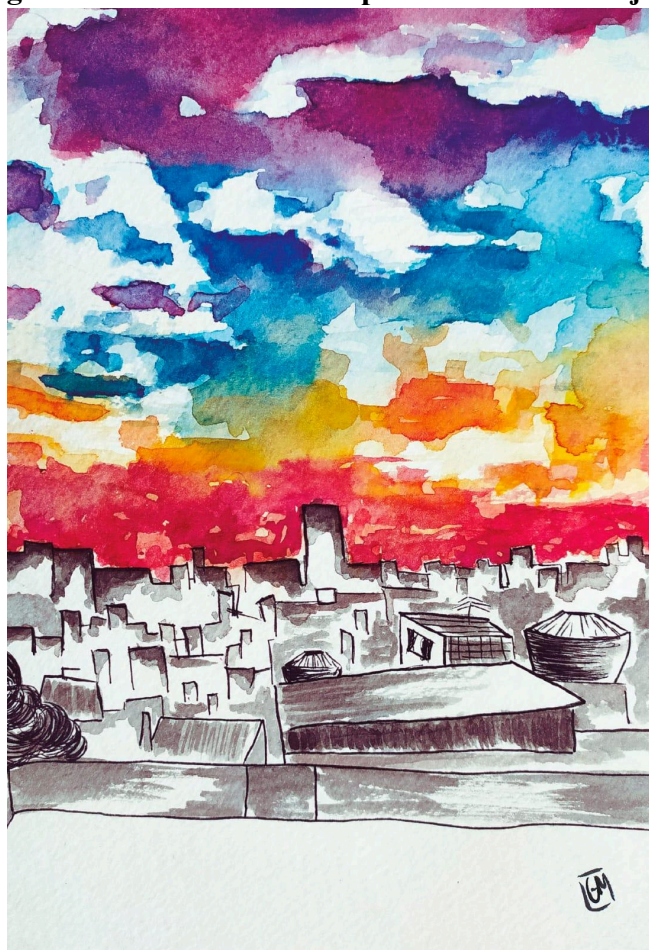
**Imagem 73 - Conectando-se com o mundo no isolamento social**



**Fonte: André Cavaleiro (2021)**

A pandemia mudou a maneira como percebemos e valorizamos nosso espaço doméstico, e as janelas tiveram um papel central nessa reavaliação. Elas passaram a ser vistas não apenas como aberturas arquitetônicas, mas como possibilidades para além das paredes de casa. Em muitas cidades, as pessoas usaram as janelas para se comunicar e interagir com vizinhos e amigos, mantendo o distanciamento social. Havia concertos e apresentações nas janelas, aplausos para os trabalhadores da saúde, e mensagens de apoio escritas em cartazes e exibidas nas janelas. As janelas, portanto, foram tanto uma metáfora, quanto uma realidade concreta da experiência da pandemia, representando a tensão entre isolamento e conexão, medo e esperança, confinamento e liberdade. Por meio de uma pintura em aquarela, Gamba retratou o recorte da visão da janela de seu quarto durante a quarentena, segundo ele uma visão “afro-surreal”.

**Imagem 74 - Gustavo Gamba pinta a vista de sua janela**



**Fonte: (Gamba, 2021)**

Interpreto o caráter onírico e surreal, descritos por Gamba como parte de sua interpretação do isolamento social expressas no texto e na pintura acima, a partir da tensão entre os sonhos e as lógicas de poder e desigualdade social que limitam as expectativas de pessoas procedentes de periferias. A poética do artista ressoa com um pensamento compartilhado pelos artistas do Alto Vera Cruz com quem tive contato em campo, característico da memória político-artística-cultural da referida comunidade. Desde que escolhi estudar esse território, fui atraído pela determinação e astúcia dos artistas em transpor fronteiras sociais e simbólicas, buscando ocupar espaços de trabalho e de poder em outras regiões de Belo Horizonte.

Exemplo disso, é a astúcia de Gamba para pintar possibilidades para além da quarentena, confinado em seu quarto: “Faz pouco mais de um ano desde que o meu quarto se tornou uma bolsa de mandinga. É nele que se encontram recursos e materiais para sobreviver ao momento surreal do isolamento social.” (GAMBA, 2023). A “bolsa de mandinga” é uma

espécie de amuleto mágico africano usado por escravizados durante a colonização portuguesa para proteção contra inimigos e doenças, auxiliando na sobrevivência durante o período de escravidão. (SANTOS, 2008). Compreendi que a obra do artista na pandemia não se resume apenas às suas pinturas, mas também à performance de criar enquanto confinado. Isso reflete configurações históricas, que refletem nos modos de vida e as relações de trabalho das pessoas que vivem nas periferias das cidades, submetidas a um modelo de sociedade que, segundo Gamba (2023) “comprime nossos sonhos em caixas claustrofóbicas cuja libertação é impossível”. Essa metáfora mencionada pelo artista se refere aos desejos presos por construções sociais: imaginários, estereótipos e segregações socioespaciais que dificultam a mobilidade e ascensão de artistas provenientes de periferias.

Reportando novamente ao álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997) dos Racionais MCs, destaco a narração de abertura da música *Mágico de Oz*, em que um adolescente relata: “Meu sonho? É estudar, ter uma casa, uma família. Se eu fosse mágico, não existia droga, nem fome e nem polícia.” (MÁGICO DE OZ, 1997). A música revela o drama da população considerada vulnerável que mora nas favelas, a tensão entre os seus sonhos e as lógicas de poder e a violência, assim como as desigualdades sociais, que incidem sobre seus modos de vida, limitando suas expectativas, liberdades e possibilidades de transgressão de normativas sociais, que limitam o jovem negro e de periferia a posições subalternas no mundo do trabalho e na vida social.

Para compreender as reações dos artistas do Alto à pandemia de COVID-19 e ao isolamento social, me reporto a Certeau (2014). Em seu livro *A invenção do cotidiano*, o autor chama a capacidade de resistência e subversão às estruturas de poder de “astúcia”. A astúcia opera principalmente no contexto do cotidiano, em que as pessoas desenvolvem táticas para lidar com situações adversas e restrições impostas pelas estruturas sociais, políticas e culturais. O título deste subcapítulo “hackeando o sistema”, mencionado por Wanatta durante as entrevistas e citada pela rapper Berêta<sup>206</sup> na música de sua autoria *Ideologia fixa* (2022), em que versa “hackeando seu sistema pra não ser negra da casa, Zumbi ainda vive e Dandara fortificada.” (IDEOLOGIA FIXA, 2022). Esse verso faz referência a temas de resistência e empoderamento, incorporando figuras históricas como Zumbi dos Palmares e Dandara dos

---

<sup>206</sup> Durante o isolamento social, Berêta precisou interromper o curso de administração que estava fazendo para focar na gestão de sua carreira musical. Sobrevivendo com o auxílio oferecido pelo governo, ela dedicou-se a se inscrever em editais de fomento à cultura para atividades online, participando de cursos e realizando transmissões online para divulgar sua arte e dialogar com seu público.

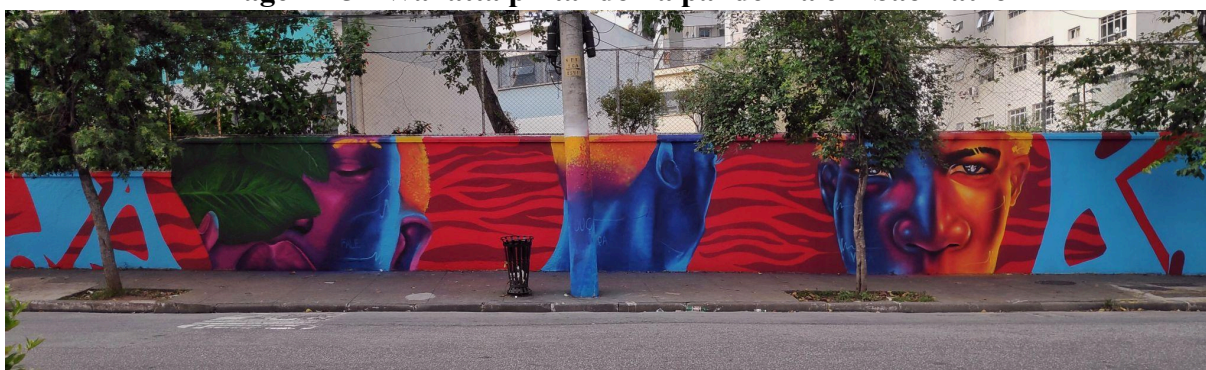


Palmares, que foram líderes na luta contra a escravidão no Brasil colonial. "Hackeando seu sistema para não ser negra da casa" sugere ações de reação às normas opressivas, submissões e estereótipos raciais, representadas no verso pela posição subalterna das mulheres negras no período colonial, fato que se repete na configuração da sociedade contemporânea.

O verbo "hackear" é usado na cultura digital refere-se ao ato de explorar ou modificar sistemas, redes ou dispositivos de maneira não autorizada, criativa e não convencional, geralmente com o objetivo de acessar informações ou realizar ações que não são permitidas. Segundo Wanatta, "hackear", no mesmo sentido de Berêta, é uma estratégia de sobrevivência em um mundo desigual e excludente, envolvendo táticas de negociação com empresas e instituições públicas para garantir o acesso a recursos informacionais, materiais e financeiros. Esse *modus operandi* permite que o artista supere adversidades em sua carreira artística, incluindo aquelas geradas pelo isolamento social, ao fechar contratos e serviços com produtoras de cinema e arte, além de empresas como *Havaianas* e *Paris 68* (fabricante de latas de spray). Ademais, permite que o artista incorpore suas narrativas e afirme sua presença em diferentes espaços para além da periferia.

O ponto de virada para Wannata, que enfrentava problemas de saúde mental (agravados pela suspensão de tratamentos psiquiátricos públicos e a interrupção da entrega de medicamentos nos serviços saúde) e dificuldades financeiras, foi após alguns meses de recolhimento, quando ele percebeu que era necessário lutar pela sobrevivência. Diante dos efeitos psicológicos e emocionais provocados pela crise social, econômica e política, pintar as ruas, conforme relatado, emergiu como uma de suas principais táticas de sobrevivência. O mural, a seguir, pintado pelo artista durante o *Festival Arte na Rua* em São Paulo, conforme o artista, retrata questões relacionadas à saúde mental.

**Imagem 75 - Wanatta pintando na pandemia em São Paulo**



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023)



Na Imagem 5, a seguir, um grafite realizado em Belo Horizonte, que conta com a colaboração de Marieta<sup>207</sup> e Fênix. A produção conjunta dos três artistas revela uma prática comum no universo da arte de rua, destacada por Barreto (2017), o “pintar junto”.

**Imagem 76 - “Pintar junto” na pandemia: Wanatta, Marieta e Fênix**



**Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023)**

Wanatta relata<sup>208</sup> que Marieta estava em Belo Horizonte, quando o estado de emergência em saúde pública foi decretado no Brasil e as primeiras medidas de isolamento social foram implementadas. Sem poder voltar para Manaus, isolada em Belo Horizonte, os dois grafiteiros decidiram sair às ruas para pintar com mais frequência. Durante essas empreitadas, Wanatta recebeu o patrocínio da fábrica de latas de spray *Paris 68*, o que fomentou mais ainda seus trabalhos nas ruas de Belo Horizonte. Em suas narrativas, afirma que não se limitou à produção de graffiti. Ele explorou diversos campos artísticos e materiais, incluindo a criação musical e o uso de diferentes suportes e ferramentas, como as pinturas digitais. Na Imagem 6, a seguir, ele retrata a cantora, educadora e Rainha perpétua de Nossa

<sup>207</sup> Artista plástica de Recife radicada em Manaus formada em Artes Visuais na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) que transita entre a pintura em telas e nos muros. Em 2014 fez sua primeira exposição individual. Seus trabalhos mais importantes foram exibidos nas exposições *O Brasil através da Arte Urbana*, no Memorial da América Latina, e na Fábrica de Graffiti, em Sabará (MG).

<sup>208</sup> Relato extraído de conversa com Wanatta durante o trabalho de campo em 2024.

Senhora do Rosário<sup>209</sup>, Luiza da Iola, utilizando caneta *Posca*<sup>210</sup> em papel.

**Imagem 77 - Diversidade de técnicas: no muro, no papel ou no ecrã**



**Fonte: (Wanatta Aruanã, 2024a)**

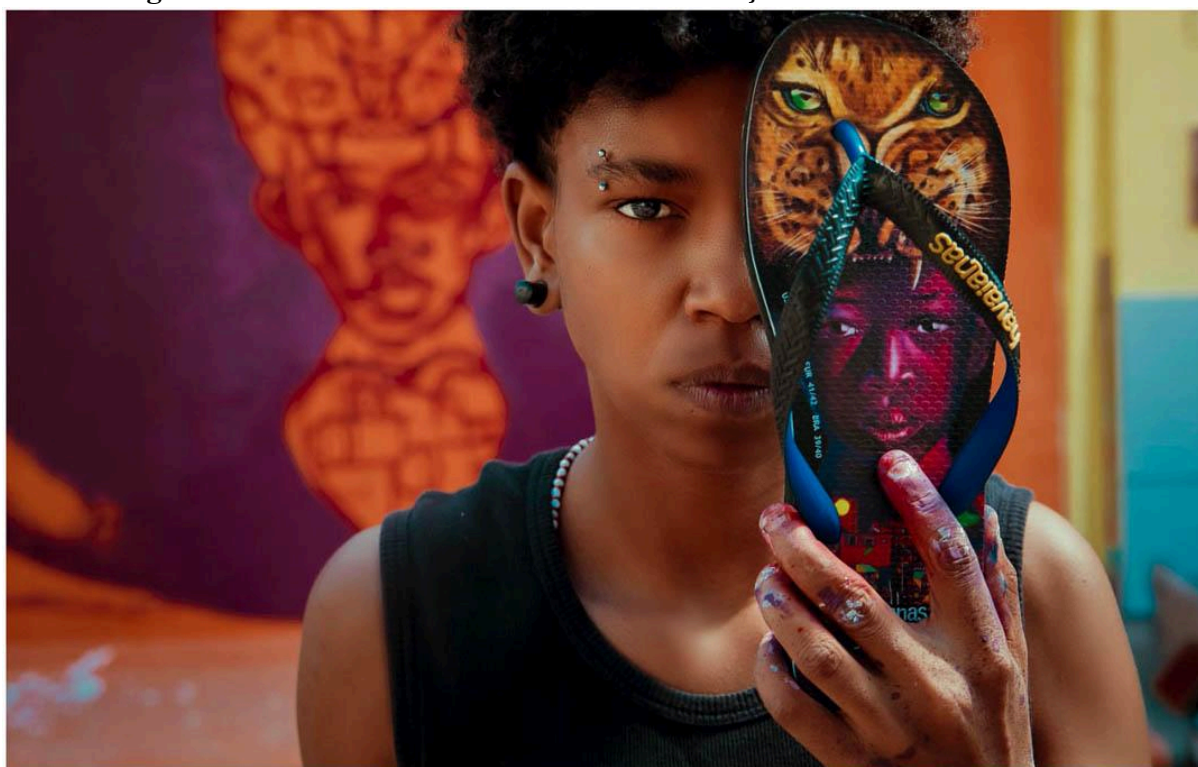
<sup>209</sup> Figura central nas festividades religiosas e culturais dos Reinados, uma manifestação cultural afro-brasileira de origem religiosa, sendo escolhida pela comunidade por seu engajamento, devoção e liderança.

<sup>210</sup> A caneta Posca é um tipo de marcador de tinta à base de água, amplamente utilizada na arte urbana. Sua capacidade de aderência em diferentes materiais, como papel, madeira, metal e concreto, torna-a uma ferramenta popular entre os artistas de rua.



Durante a pandemia, destacaram-se as colaborações de Wanatta: uma com a marca de canetas Posca e a marca de bebidas *Becks*, intermediada por uma agência de publicidade, na qual o artista pintou garrafas de cerveja; e o lançamento de uma colaboração com a marca de chinelos *Havaianas*, em parceria com a ONG *Gerando Falcões*<sup>211</sup>.

**Imagem 78 - Trabalho de Wanatta em colaboração com a marca *Havaianas***



Fonte: (Must, 2022)

No projeto para as *Havaianas*, ele foi contratado e desenvolveu o trabalho com seis artistas de diversas favelas do Brasil que foram convidados a estampar as sandálias, proporcionando suas visões sobre o futuro das *quebradas*. Em suas produções no período de isolamento social, Wanatta apresentou inúmeras possibilidades técnicas, incorporando o uso de diferentes superfícies, ferramentas e campos artísticos em suas produções artísticas, superando rótulos e crenças limitantes impostos aos corpos de pessoas negras, grafiteiros e moradores de periferias. Além da aplicação de técnicas e recursos com o objetivo de acessar o mercado, observou-se que o artista expressa sua visão de mundo e expressividade em seus

<sup>211</sup> Organização brasileira sem fins lucrativos, fundada por Eduardo Lyra em 2011. A missão da organização é promover a transformação social e o desenvolvimento de comunidades vulneráveis através de programas de educação, cultura, esporte e empreendedorismo. O nome "Gerando Falcões" simboliza a ideia de transformar jovens em falcões, que são ágeis, determinados e capazes de alcançar altos voos na vida. (GERANDO FALCÕES, 2024)

trabalhos, incluindo representações políticas, sociais e culturais de sua história de vida e do Alto Vera Cruz.

## **5 PÓS-PANDEMIA: a retomada da cidade e o “novo normal”**

Neste capítulo, discuto sobre o período subsequente ao isolamento social implementado pelo poder público como medida para conter a propagação do vírus SARS-CoV-2, refletindo sobre os efeitos da quarentena e a retomada da vida cotidiana de grafiteiros de Belo Horizonte. No decorrer dessa pesquisa, já no ano de 2023, jornalistas, população geral e especialistas discutiam se estávamos vivendo o pós-pandemia. A epidemiologista da OMS, Maria Van Kerkhove, afirmou: "Ainda estamos em uma pandemia, mas esperamos acabar com a emergência neste ano (...) Faz apenas 3 anos que lidamos com esse vírus, embora pareça muito mais tempo. Nosso entendimento ainda é bastante limitado" (KERKHOVE, 2023). Embora as medidas de isolamento social não estivessem mais em vigor, ainda havia registros de ondas de infecção pelo vírus SARS-CoV-2, hospitalizações e mortes.

Diante da incerteza quanto às etapas da pandemia de COVID-19, adotei o termo "pós-pandemia" para me referir ao período que se iniciou após o fim do confinamento com a retomada da cidade, ou seja, o processo gradual de reocupação e reativação dos espaços urbanos e das atividades sociais, culturais e econômicas que foram interrompidas durante o período de isolamento social. Como marco simbólico da retomada das atividades artísticas e culturais na cidade, no que tange a participação de grafiteiros, analiso a exposição *CAUS: arte urbana e território*, realizada no final de 2021. Durante a pré-produção da exposição, ainda no período de isolamento social, me reuni com uma equipe de voluntários das áreas de Artes, Ciências Sociais, Educação e *Design*. Juntos, formamos um coletivo com o objetivo de desenvolver respostas às demandas geradas pela quarentena que afetaram a produção e comercialização dos trabalhos de artistas de rua da cidade. O sentimento compartilhado por nós era de que, de alguma forma, aprenderíamos com a experiência pandêmica, engajando-nos em novas formas de solidariedade ao encararmos o "abismo", isto é, ao confrontarmos com os medos, incertezas e a “fratura exposta” das desigualdades sociais e ineficácia de governos, intensificadas durante o isolamento social.

O sentimento de esperança, depositado para a compreensão dos tempos de pandemia

como uma travessia rumo ao despertar de consciências sociais, ecoa no livro de Edgar Morin, lançado durante o isolamento social, *“É hora de mudarmos de via: as lições do coronavírus”*. Para o autor, a “megacrise” (MORIN, 2021) gerada no período da pandemia de COVID-19 representava uma oportunidade fecunda para reimaginar a vida em sociedade, com foco em novas formas de convivência e organização política, destacando valores como a solidariedade. Ao refletir sobre as possibilidades de um “novo normal”, isto é, lições extraídas do período pandêmico com potencial para transformar o futuro —, Morin (2021) explora as repercussões e os processos de transformação decorridos de eventos históricos, como a gripe espanhola, a Segunda Guerra Mundial e a Crise Econômica de 1929. Embora manifeste seu temor diante de problemas acelerados por crises, como a intensificação do racismo, do ódio e da “barbárie fria e gélida do cálculo e do lucro, que domina grande parte do mundo” (MORIN, 2021, p.18), o autor, que completou 103 anos em 2024 e vivenciou inúmeros cataclismos históricos, destaca a importância de resistir, tanto intelectual quanto politicamente, preservando uma centelha de esperança.

Minha esperança foi abalada ao observar o elevado índice de mortes nas favelas brasileiras e a incapacidade dos governos de responder de forma ágil à pandemia. Mesmo diante de uma crise sem precedentes, medidas que poderiam ter mitigado a propagação do vírus e reduzido o número de óbitos relacionados à COVID-19 não foram implementadas com a urgência necessária. Isso não apenas frustrou minhas expectativas, mas também revelou o *modus operandi* de grupos políticos e econômicos, caracterizado por lógicas mercantis e insensibilidade em relação às questões de desigualdade social. À luz dessas circunstâncias, vejo um dos cenários da pós-pandemia, como descrito por Santos (2021): “tudo como antes, mas pior”. Em outras palavras, a frase aponta para uma continuidade de problemas ou desafios que eram anteriores à pandemia, mas com uma intensificação ou agravamento das dificuldades, desiguais e injustiças já existentes. No entanto, assim como Morin (2021), mantenho minha esperança ao observar formas otimistas de interpretação do tempo pandêmico, no que diz respeito às maneiras pelas quais os meus interlocutores e grupos de artistas se autoorganizam e reinventaram seu cotidiano no pós-pandemia.

Além da visão sombria sobre os efeitos do isolamento social nos modos de vida e nas relações de trabalho dos grafiteiros, exemplificada pelas assimetrias no acesso à tecnologia e pela continuidade de padrões estruturais de desigualdade no acesso à arte e ao mercado de trabalho, destacamos também formas de autoorganização laboral e táticas para acessar a tecnologia e o mercado, que indicam benefícios da quarentena para a carreira dos



participantes desta pesquisa. Na primeira parte deste capítulo, intitulada "Fronteiras sociais e simbólicas no mundo da arte", a partir das minhas experiências na exposição *CAUS*, analiso interações entre grafiteiros, instituições culturais e agentes públicos e privados do cenário artístico de Belo Horizonte. Refletindo sobre as negociações e divergências entre os atores do mundo da arte no pós-pandemia, destaco como essas experiências revelam configurações estruturais que persistem desde o período pré-pandêmico. Na segunda parte, “Memórias do futuro: entre utopias e distopias”, a discussão sobre tecnologia, abordada no capítulo sobre o isolamento social, especialmente na seção “Máquinas, redes e cultura digital”, é retomada com base na análise das experiências laborais dos artistas no contexto pós-pandemia.

### 5.1 Fronteiras simbólicas e sociais no mundo da arte

No final de 2021, após um longo período de isolamento social devido à pandemia de COVID-19, as atividades culturais em Belo Horizonte foram retomadas com a abertura de galerias de arte, museus e realização de eventos de arte urbana. Nesse contexto, ainda marcado por incertezas da população quanto à decisão do poder público de flexibilizar as medidas restritivas, foi realizada a Exposição *CAUS: Arte Urbana e Território* no Espaço Cultural Escola de Design da Universidade Estadual de Minas Gerais (UEMG-ED), na Praça da Liberdade, em que atuei como um dos curadores.

A exposição reuniu 26 artistas visuais, principalmente ligados ao universo do graffiti, que produziram telas exclusivas para a exposição. Durante a mostra, a vidraça que separa o edifício modernista da rua permitia que os transeuntes da região vissem um “muro” dentro da galeria de arte da Escola de Design, coberto pelas telas dos artistas participantes. Com mais de quinze metros de comprimento, construído com tapumes de obras da construção civil reaproveitados, ainda sujos de cimento e poeira, o “muro”, projetado por meio da parceria entre o arquiteto Louis Mooren e o grafiteiro Clen, responsáveis pela expografia<sup>212</sup>, chamou a atenção de artistas e do público, gerando polêmicas.

Construir um “muro”, simbolizando o suporte tradicional dos grafiteiros na cidade, dentro de uma galeria de arte, e fixar nele telas de pintura — um suporte convencional para exposições em galerias e museus — teve a intenção de causar reflexões acerca de fronteiras

---

<sup>212</sup> Conjunto de técnicas, conceitos e práticas utilizados no planejamento, organização e montagem de exposições. Ela envolve a criação de uma narrativa visual e espacial que conecta os conteúdos expostos ao público, buscando facilitar a compreensão, estimular a interação e proporcionar uma experiência estética e informativa.

simbólicas e sociais que desafiam os artistas de rua no acesso a espaços de arte da cidade, bem como ao mundo do trabalho. O estranhamento do “muro” levou a exposição a ser destaque na capa do caderno de cultura do *Jornal Estado de Minas*<sup>213</sup>, com a manchete: “Exposição ‘CAUS’ quer romper o preconceito em relação à arte urbana”. O texto do jornal, elaborado a partir de uma entrevista conduzida pela jornalista com os curadores, começa com a seguinte frase: “Um muro dentro de uma galeria de arte. No meio dele, uma porta quebrada. É sobre romper barreiras, disputar territórios, dar visibilidade, enfim, meter o pé na porta” (PEIXOTO, 2021). A frase introdutória da reportagem revelou a proposta curatorial de questionar as demarcações simbólicas que historicamente marginalizam a arte urbana e os grafiteiros.

A intenção da expografia, ou seja, a narrativa visual criada para a exposição, foi ampliar debates sobre o acesso da linguagem da arte de rua em espaços institucionalizados, questionando os limites e as normativas do “mundo da arte”<sup>214</sup>, promovendo novas reflexões sobre o valor e a função da arte na sociedade. Para tanto, foi pensada uma concepção e design expositivo que aproximasse o espectador dos modos de trabalho dos grafiteiros nas ruas. A percepção da rua, como marcador simbólico da memória e identidade de grafiteiros, foi evidenciada durante o isolamento social. Durante o referido período, escutei relatos de artistas durante entrevistas e conversas informais e refleti sobre a importância da rua para os grafiteiros como um lugar de acesso à arte, construção identitária, desenvolvimento técnico e desenvolvimento profissional, conforme discutido no capítulo anterior. Apesar das determinações do poder público para permanecerem em casa, alguns grafiteiros continuaram saindo para pintar. Um exemplo é Wanatta e Gud, que relataram suas experiências e necessidade de pintar nas ruas, mesmo durante o isolamento social, diante dos riscos relacionados à possibilidade de contaminação pelo SARS-CoV-2.

Diante da observação das ruas como local de inspiração, construção de identidades e estilos de vida dos grafiteiros, foi pensada a concepção da exposição e a construção do

---

<sup>213</sup> Jornal diário publicado na cidade de Belo Horizonte, um dos principais veículos de comunicação do estado. O jornal oferece uma cobertura abrangente de notícias locais, nacionais e internacionais, além de temas de interesse geral como economia, política, cultura e esportes.

<sup>214</sup> Nesta dissertação, utilizo a expressão “mundo da arte” para descrever o contexto que engloba todas as atividades relacionadas à produção, promoção, venda, crítica e apreciação de obras de arte. Este termo inclui artistas e seus processos criativos, além de galerias, museus, críticos de arte, colecionadores, curadores, leilões, instituições acadêmicas e todos os outros elementos que compõem o universo cultural e econômico da arte. Embora não seja possível analisar a totalidade desse universo nessa pesquisa de mestrado, busco compreender os territórios em que artistas do graffiti de Belo Horizonte encontram outros agentes públicos e privados, a partir de experiências no trabalho de campo.

“muro”. Uma grande rachadura no “muro” simbolizou a quebra de estereótipos e rompimento de fronteiras, já que muitos grafiteiros, em contraposição às associações que vinculam seus corpos e práticas artísticas ao crime e à precariedade, usam diferentes técnicas, suportes e territórios sócio-espaciais da cidade e ocupam postos no “sistema das artes de Belo Horizonte”<sup>215</sup>. O “muro” e as atividades educativas realizadas durante o evento, incluindo rodas de conversa, exibição de filmes, palestras, workshops ministrados pelos artistas, destacaram tensões relacionadas ao acesso de artistas de rua a espaços institucionalizados na cidade, além de evidenciar negociações de identidades, ou seja, trocas técnicas e simbólicas que ocorrem nas fronteiras simbólicas.

Durante o período de funcionamento da exposição, no papel de mediador cultural, dialoguei com visitantes, que incluíam moradores da região, turistas brasileiros e estrangeiros, artistas plásticos, ilustradores, designers, tatuadores, escritores, músicos, produtores culturais, estudantes da própria universidade e escolas próximas, além de pessoas que caminham, correm e pedalam na praça. Em um domingo, recebemos Yara Tupinambá<sup>216</sup>. A artista plástica percorreu toda a galeria, observou todas as obras, fez apontamentos técnicos, diversas críticas, e poucos elogios, entre eles um dirigido às telas de Mariana Marinato<sup>217</sup>, artista formada na Escola Guignard. Os critérios para avaliar o valor de uma obra incluem aspectos como técnica, estilo e outras normativas relevantes no mercado da arte. No caso de Marinatos, suas telas demonstram um domínio de estilos e técnicas associadas à tradições européias, sendo a pintura a óleo um dos exemplos presentes em sua obra. Vale ressaltar que Marinatos, além de sua formação em artes plásticas, é conhecida por sua prática no graffiti e pelo uso do spray, uma ferramenta com pouco prestígio no mundo acadêmico da arte, como relatado por Wanatta<sup>218</sup>.

Para além das técnicas artísticas, durante sua visita à exposição, Tupinambá me explicou sobre outras normativas que regem o “mundo da arte” no intuito de sugerir caminhos profissionais para os artistas participantes da exposição. A artista apontou características que um ator social precisa conquistar em sua trajetória para ser artista, ou seja, códigos de

<sup>215</sup> Ver Barbi (2022).

<sup>216</sup> Nascida em 1932 em Montes Claros, é uma das mais importantes artistas plásticas de Minas Gerais, com sete décadas de carreira e reconhecimento mundial. Iniciou seus estudos com Alberto da Veiga Guignard e se destacou como pintora, gravadora, muralista e professora. Sua obra, que inclui mais de 90 murais e painéis espalhados pelo Brasil e exterior, retrata temas como cavalcadas, violeiros e congados, refletindo a cultura mineira (APPA, 2024).

<sup>217</sup> Mariana Marinato (1997) é artista plástica e muralista de Belo Horizonte, MG, onde vive e trabalha. Formada pela Escola Livre de Arte - Arena da Cultura e estudante da Escola Guignard, participou de exposições em espaços como o Palácio das Artes, Museu Casa Guignard e Museu Inimá de Paula. (MARINATO, 2024)

<sup>218</sup> Entrevista concedida pelo artista Wanatta em 2022 no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

distinção que legitimam que alguém seja considerado artista, capital simbólico que inclui habilidades culturais e intelectuais, educação formal em escolas de arte, redes de contato e outros ativos que podem ser mobilizados para acumular poder e prestígio.

Para elites sociais e culturais, empreendedoras das normativas do mercado da arte, a figura do artista remete a uma origem considerada nobre e culta que se contrapõe à trajetória da maioria dos grafiteiros. Embora hoje em dia o acesso às técnicas de graffiti esteja facilitado por meio da internet, a prática tradicionalmente ocorre nas ruas, com o aprendizado sendo transmitido por artistas de gerações anteriores. Muitos jovens procedentes de periferias, que não teriam acesso à arte por outros meios, desenvolvem habilidades de desenho e pintura desafiando normas e convenções. Eles decidem, em oposição às autoridades e leis, quando e onde intervir no espaço público com suas artes. Posteriormente, esse aprendizado técnico-artístico pode ser percebido como oportunidade de ingresso no mundo do trabalho. Embora essa formação artística informal possa atender expectativas técnicas do mercado de arte, frequentemente não corresponde às exigências de muitas instituições artísticas e culturais, que legitimam artistas com base em sua educação artística, e trajetória profissional e de vida.

Barreto (2017) explica que o gosto pela arte dificilmente poderia ser acessado de outra forma pelo jovem pobre e residente nas áreas periféricas da cidade, que não fosse o graffiti: “grafitando, muitos que gostam de desenho, mas sempre consideraram o universo da arte algo extremamente distante e inacessível, têm a possibilidade de propagar as suas imagens – sejam elas letras, personagens ou formas abstratas (BARRETO, 2017, p.103-104). Nesse contexto, os grafiteiros enfrentam conflitos e tensões em suas carreiras artísticas, especialmente pela dificuldade em acessar instituições restritas a determinados grupos sociais. A observação de fronteiras simbólicas e sociais no “mundo da arte” de Belo Horizonte, revelaram “tensões mais frequentes, os interesses e significados em disputa, e os atores que controlam essas dinâmicas (FELTRAN, 2011, p. 15), possibilitando a compreensão dos esforços, investimentos e táticas dos grafiteiros para redefinir esses espaços, transcendendo as fronteiras entre o centro e a periferia, assim como entre a arte popular e a erudita, produzidas por agentes públicos e privados do “mundo da arte”, que, inseridos nos sistemas de políticas culturais de produção e gestão da arte e cultura, operam na manutenção do *status quo*. Embora as políticas públicas culturais enfatizem a democratização da arte e promovam a diversidade de manifestações artísticas, inclusive o reconhecimento do graffiti, relatos de artistas

evidenciam barreiras sociais e simbólicas que dificultam o acesso a espaços institucionalizados de arte na cidade.

### **5.1.2 O ódio à democracia**

O título da seção faz referência ao livro homônimo de Rancière, em que é discutido o conceito de democracia, desde sua origem grega, onde "o poder cabia de direito aos que a ele eram destinados por nascimento ou eleitos por suas competências" (RANCIÈRE, 2014, p.8.). O autor questiona a concepção de democracia, ainda vigente na contemporaneidade, afirmando que ela exclui a maioria da população do exercício do poder, embora sugira a igualdade de participação política e de direitos, sendo assim, como afirma Marx: "A máscara do direito igual a todos" (RANCIÈRE APUD MARX, 2014, p.76). Trazendo essa ideia para este estudo, é relevante voltarmos à origem do graffiti, quando jovens de bairros periféricos urbanos saíam para escrever suas assinaturas chamadas de *tags* em trens e muros. Esse ato fazia com que seus nomes circulassem pela cidade, se apropriando do espaço público como um símbolo de reivindicação de cidadania e do direito à cidade.

Henri Lefebvre (2001) argumenta que a cidade deve ser um espaço de encontro, diversidade e inclusão, contrastando com o processo de mercantilização dos espaços urbanos. O grafiteiro *Nunca* reflete sobre o direito de participação da vida cidadina por meio da arte: "pensa no primeiro cara que pegou um spray e riscou qualquer coisa na rua, ele já tava, de certa forma, questionando isso, como a cidade pode ser usada. O uso do espaço público não só pra vincular um produto, de vender um carro, mas pra fazer arte também." (CIDADE CINZA, 2013). Ao ato de pintar a cidade é atribuído um significado compartilhado por muitos praticantes do graffiti: uma maneira de utilizar e apropriar-se do espaço público para expressão artística, indo além dos propósitos ditados pelas lógicas do poder e consumo que dividem a cidade em classes, entre periferia e centro, produzindo fronteiras socioespaciais que demarcam a vida cidadina.

Minhas interações e observações ao longo de minha trajetória como produtor cultural, pesquisador e frequentador de espaços culturais e artísticos de Belo Horizonte me remetem ao filme de Carlos Buñuel, *O Discreto Charme da Burguesia* (1972), que satiriza o estilo de vida, convenções sociais e valores de grupos que detêm poder político, material e moral. Essa obra transcende o tempo e é útil para refletir sobre as interações sociais atuais, incluindo as tramas do "mundo da arte". Em uma cena exemplar, que pode ser interpretada como uma



reflexão sobre os espaços institucionais de ensino, produção, exposição e comercialização de arte em Belo Horizonte, personagens, que representam uma elite social, conversam na sala de estar em um cenário repleto de códigos, protocolos e convenções. Essas pessoas decidem fazer um experimento social e convidam o motorista que aguardava no jardim para tomar um drinque, um clássico *dry martini* — símbolo de sofisticação e requinte — para observar seu comportamento e gostos. No entanto, antes que pudesse pedir mais uma dose e fazer parte daquele encontro social, foi solicitado ao motorista que "voltasse ao seu lugar". Na sequência, as personagens que ficaram na sala iniciam uma discussão sobre a forma como o motorista bebe o *dry martini* oferecido: “é um homem do povo. Não teve educação. Nenhum sistema nunca poderá proporcionar ao povo o refinamento social. Mas vocês me conhecem. Não sou um reacionário.”<sup>219</sup> Apesar de ter demonstrado seu deleite em se distinguir das classes populares e se posicionar a favor da manutenção do *status quo*, o personagem de Buñuel afirma que não é conservador.

A partir do filme *O Discreto Charme da Burguesia*, reflito sobre as interações entre produtores culturais, gestores de museus e galerias, e artistas de rua, especialmente no que diz respeito às dinâmicas de poder nas fronteiras e aos mecanismos pelos quais agentes culturais de instituições mantêm e reforçam diferenças de status e classe social. Um exemplo ilustrativo sobre códigos de distinção social que diferenciam grafiteiros de outros grupos sociais, reforçando desigualdades e hierarquias, é o caso de Ana<sup>220</sup>, grafiteira apresentada no trabalho de Corrêa (2023), que estudou em uma escola de arte de Belo Horizonte.

Ana sentiu que o circuito mais tradicional das artes não havia conseguido se desvencilhar de uma atmosfera aristocrática e elitista, ainda que com um discurso contemporâneo e vocabulário progressista. Havia um espectro elitista rondando essa senhora sisuda e um tanto cafona, a Arte com ‘A maiúsculo’” (CORRÊA, 2023, p.29)

Assim como Ana, os grafiteiros Biga, Clen e Wanatta, relataram em entrevistas<sup>221</sup> dificuldades nos tempos que estudaram em escolas de arte, como a Escola Guignard, atribuídas à falta de reconhecimento de suas trajetórias d, do uso de ferramentas provenientes do universo da arte de rua e por serem moradores de territórios periféricos. Esses desafios refletem estereótipos, como apontam os pesquisadores Maria de Lourdes Trassi e Paulo Artur Malvasi (2010), construídos a partir das associações entre juventude, violência, criminalidade

<sup>219</sup> Diálogo extraído do filme *O Discreto Charme da Burguesia*.

<sup>220</sup> Os personagens da tese de Corrêa são fictícios, mas foram desenvolvidos com base em entrevistas e relatos de artistas de Belo Horizonte, além de referências reais de artistas e locais da cidade. (CÓRREA, 2023)

<sup>221</sup> Entrevistas realizadas entre 2021 e 2022 no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

e periferia, que fazem parte dos juízos de valor no imaginário coletivo. As representações sociais dos jovens de periferias geram efeitos nas trajetórias profissionais de grafiteiros. Artistas relatam enfrentar processos de segregação social e racial relacionados às suas procedências de bairros de periferia, formação artística e cor de pele.

O termo "Arte com A maiúsculo", mencionado por Ana, refere-se à arte com um status elevado na hierarquia social, geralmente usado para distinguir obras ou práticas artísticas que são amplamente reconhecidas, valorizadas e respeitadas no “mundo da arte”, o que implica trabalhos considerados sofisticados e condizentes com escolas artísticas, sobretudo europeias. Para Magu, o referido conceito muitas vezes é utilizado de maneira elitista, distanciando-se das práticas artísticas que ocorrem fora do circuito acadêmico. Durante a conversa com o artista, chamou minha atenção o fato de ele sempre colocar o termo “mundo da arte” entre aspas, como ilustrado na imagem abaixo, extraída da entrevista em vídeo com o artista.

**Imagem 79 - “O Mundo da Arte”**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

O artista ressalta que o "mundo da arte" é mais amplo do que sua definição convencional, englobando não apenas representações e práticas “tradicionais”, mas também experiências artísticas como as artes de rua, incluindo o grafitti. Embora, atualmente, haja um discurso aparentemente democrático e inclusivo, na prática, as estruturas e práticas artísticas ainda são restritas a uma elite cultural. Esse fato compromete a diversidade cultural e a pluralidade no campo das artes. Tanto as personagens retratadas por Buñuel, quanto a

grafiteira Ana da tese de Corrêa, evidenciam “o discreto charme da burguesia”, caracterizado pela hipocrisia de estratos superiores da cidade, observada em eventos em espaços institucionalizados de arte.

Ao acompanhar os interlocutores em seus itinerários cotidianos e analisar suas narrativas sobre experiências vividas na cidade, é possível observar as fronteiras socioespaciais que delimitam e monitoram o acesso da população à arte e às instituições, de acordo com códigos de distinção social operados por memórias passadas. Essa distinção tem sido cada vez mais questionada, nos debates sobre a inclusão de outras formas de expressão cultural, e a valorização da diversidade cultural. Apesar dos investimentos, discursos e ações do poder público, amplamente divulgados na mídia e voltados para a democratização desses espaços, os fantasmas da “alta cultura”<sup>222</sup> ainda estão presentes nos ambientes culturais da cidade, demarcando fronteiras simbólicas, nem tão invisíveis. Em uma de minhas andanças pelo Palácio das Artes<sup>223</sup>, pude perceber a sobrevivência da “alta cultura” nas estátuas presentes no espaço em homenagem ao artista plástico Alberto Veiga Guignard, ao maestro Sérgio Magnani, ao bailarino Carlos Leite e à cantora lírica Lia Salgado. Esses artistas, já mortos, influenciam a arte e a cultura da cidade, representantes da ópera, do balé clássico, da música erudita e das artes plásticas.

---

<sup>222</sup> Conceito usado para descrever manifestações culturais tradicionalmente associadas às elites sociais, intelectuais ou econômicas. Ela inclui formas de arte e conhecimento que são historicamente valorizadas por sua sofisticação, como literatura clássica, ópera, música erudita e artes visuais consagradas. Essas produções são frequentemente consideradas referências universais ou “superiores” dentro de uma hierarquia cultural, em oposição à chamada cultura popular, que abrange práticas e expressões mais amplamente difundidas entre a população.

<sup>223</sup> Considerado o maior centro de produção, formação e difusão cultural de Minas Gerais, onde são realizadas óperas, peças teatrais, concertos, espetáculos de dança, shows musicais, exibições de filmes, lançamentos de livros, palestras, congressos e seminários, além de exposições em suas galerias de arte,

**Imagem 80 - Estátuas de artistas expostas no Palácio das Artes**



**Fonte: Imagem de Rodrigo Ribeiro**

Os artistas representados nos monumentos construíram suas carreiras artísticas em conservatórios e academias de arte europeias e tinham relações estreitas com políticos influentes da cidade. A presença das estátuas revela memórias da cidade e construção de um imaginário social acerca da arte moldada por questões de poder e classe social, associada às elites e às instituições culturais que determinam o que é considerado legítimo no “mundo da arte”. Ainda persistem distinções entre o erudito/culto e o popular, orientadas pela definição de arte calcada na história europeia, insistência de elites culturais e políticas, que utilizam a arte como ferramenta de distinção social (MAXWELL[...], 2024b).

É possível observar em eventos de *vernissage*<sup>224</sup> as diferenças entre grupos de artistas pela aparência física, formas de falar, vestir-se, produzir e apreciar a arte e até mesmo a forma de beber e comer. Em Belo Horizonte, o grupo *Verni Beagá*, criado em 2016 no *Facebook*, trabalha pela democratização dos espaços de arte, com foco especial na popularização das *vernissages*, conforme descrito no grupo no *WhatsApp*. O grupo foi criado a partir do incômodo com a rara presença de pessoas negras nas aberturas de exposições. A idealizadora, Flora Maurício, afirma que “a ideia é dessacralizar o espaço que as exposições de arte ocupam no imaginário, questionando o distanciamento entre o artístico e o popular, e estimulando o rompimento com a lógica que torna esses espaços excludentes.” (BESSAS, 2024). Existem fronteiras simbólicas e sociais do “mundo da arte”, que inibem a mobilidade de certas pessoas, como destaca o grafiteiro Fhero:

<sup>224</sup> Evento realizado geralmente em galerias de arte ou museus antes da abertura oficial de uma exposição ao público em geral. Esse evento é uma espécie de pré-estreia, onde convidados especiais como colecionadores, críticos de arte, curadores, artistas e outros profissionais do meio artístico são convidados a visualizar as obras de arte em primeira mão. A palavra “vernissage” tem origem no francês, significando literalmente “envernizamento”, fazendo referência à prática histórica de envernizar as pinturas para protegê-las e realçar suas cores antes de serem exibidas ao público.

Aonde meu trabalho pode ir e aonde eu posso ir com isso? [...] Tem vários códigos que foram desenvolvidos pra classificar e identificar uma classe na qual eu não me encontro, da qual eu não faço parte e como eu faço pra acessar? Eu digo não acessar essa classe. Como eu faço pra acessar com o meu trabalho o mercado econômico? (ENTRE [...], 2023)

Durante o trabalho de campo, escutei relatos de artistas sobre a marginalização do graffiti e as intersecções com questões sociais e raciais. Segundo o grafiteiro Coral<sup>225</sup>, embora grafiteiros já estejam acessando de alguma forma o mercado da arte, ainda existem barreiras: “o grafiteiro ainda continua marginalizado. É como a elite vira e fala: você tem que ficar no seu lugar. Continua aí na periferia”<sup>226</sup>. A grafiteira Fênix explicita:

Tudo que vem do preto, da periferia, obviamente causa uma resistência maior. Então a gente não tá falando só de transgressão, a gente tá falando de classe, de política (...) Se estivéssemos falando de arte, puramente arte, sem falar dos protagonistas por trás da arte, o rompimento talvez seria mais fácil. Mas a gente tá falando de algo é maior, de uma política que é muito mais enraizada, de um preconceito que vem para além do que está sendo exposto, mas de quem está fazendo a arte.<sup>227</sup>

Em acordo com Fênix, a grafiteira Kawany Tamoyos apresenta sua perspectiva sobre as interações entre o graffiti e o sistema das artes, com base em sua experiência como arte-educadora em centros culturais e em grandes exposições na cidade, como o Centro Cultural Banco do Brasil na Praça da Liberdade (CCBB), bem como em sua formação acadêmica em design e artes visuais:

tem muita gente que acha que graffiti não é arte e que ele nem entra na arte contemporânea. É legal lá na rua. É legal lá na comunidade, não quero perto de mim. Não quero na minha casa. Não vai ter um quadro na minha casa. (...) Eu vejo esse preconceito porque o graffiti vem da periferia. Ele é a voz das ruas. Ele é a voz de uma manifestação, de uma subversão. É por isso que eles não querem que ele esteja lá. É um tanto de gente preta, é um monte de gente da periferia produzindo arte, produzindo arte política. Eles não querem que esteja nesse espaço. (ENTRE [...], 2023)

Wanatta relata que há uma “estranheza em relação à presença de corpos negros e da periferia nesses ambientes culturais”<sup>228</sup>. O artista relata um episódio de discriminação racial contra sua mãe, ocorrido no dia da abertura de uma exposição que realizou no Palácio das Artes. Para ele, esse fato reforçou que o caminho do graffiti estava mais alinhado com sua trajetória do que a opção de se autodenominar artista plástico. Ele destaca que a escolha pela

<sup>225</sup> Ilustrador, grafiteiro e tatuador, iniciou sua trajetória artística nos anos 1990, inspirado pelo pixo e pela cultura hip-hop. Seus primeiros murais foram realizados em 2000, e desde então, ele tem espalhado sua arte por Belo Horizonte e cidades vizinhas. Além de sua atuação nas ruas, destacou-se como arte-educador em projetos socioeducativos, como o *Fica Vivo!*.

<sup>226</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Coral no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

<sup>227</sup> Entrevista concedida pela grafiteira Fênix no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

<sup>228</sup> Entrevista concedida pelo artista Wanatta durante meu trabalho de campo em junho de 2024.



alcunha de grafiteiro pode limitar seu acesso a espaços elitizados e ao mercado de arte, mas a considera uma decisão política, que reflete sua identidade artística, marcada pelo contato com grafiteiros como Negro F., Nilo Zack e Lidia Viber, entre outros, que foram seus professores em instituições sociais e culturais do bairro Alto Vera Cruz e propiciaram seu acesso à arte.

Conforme o depoimento dos meus interlocutores, os problemas de legitimação do graffiti como forma de arte é, em grande parte, motivado por questões sociais, raciais e políticas, e não apenas por critérios estéticos. Tamoyos aponta que há um mercado emergente para a arte urbana, no entanto, enfatiza que ainda há uma tendência de enquadrar o graffiti dentro dos cânones do “mundo da arte”: “se quiser que esteja, tem que ser feito por pessoas brancas, pela elite, vai estar bem *gourmetizado* para estar dentro da galeria, pra ter uma razão de estar lá.”<sup>229</sup>. De acordo com a artista, o graffiti precisa ser modificado para se adequar aos padrões e preferências dos grupos dominantes que controlam o acesso a galerias de arte.

Conforme Sôdác, ao discutir sobre a aceitação da arte feita por pessoas negras, é comum a expectativa que a arte feita por elas retrate auto-representações delas em situações de sofrimento e vulnerabilidade. Para o artista, tais representações são vistas como submissão ao mercado e ao poder político, ou, usando o termo que ele adota, “subserviência”, referindo-se à condição de obediência ao poder, caracterizada pela submissão aos desejos e vontades do “mundo da arte”. Mesmo que esse não seja o sentido proposto pelos artistas em seus trabalhos, muitas vezes suas artes e discursos são ressignificados para que se encaixem nessas classificações, ocupando espaços menos privilegiados.

Assim, trabalhos de artistas, subalternizados por elites culturais, são frequentemente exibidas na categoria do exótico e curioso, um aspecto da concepção e organização de exposições em museus que remonta o século XIX, quando Franz Boas (2004) já questionava as formas evolucionistas e racistas de exposição de coleções de artefatos, artes indígenas e africanas em museus antropológicos. A classificação do graffiti e da arte negra dentro desse “espaço do exótico” de instituições culturais é criticada pela grafiteira Kawany Tamoyos e por Tina Soul<sup>230</sup>, conforme as entrevistas que realizei com as artistas em 2021. Em outra via, a exotização do corpo e da arte de pessoas negras, assim como a frequente associação do adjetivo “negro” ao nome do artista em publicações midiáticas que divulgam exposições e produções artísticas, evidencia a representatividade negra no mercado de arte, influenciando,

<sup>229</sup> Entrevista concedida pela artista Kawany Tamoyos no contexto das produções audiovisuais do projeto CAUS.

<sup>230</sup> Grafiteira, ilustradora e arte-educadora de Belo Horizonte, atua na cena da arte urbana brasileira desde 2006. Especialista nos estilos clássicos do graffiti, dedica-se principalmente à criação de letras, consolidando sua presença no cenário artístico local e nacional.

assim, seus pares a ocuparem espaços na cidade e no mercado.

É recorrente que a trajetória de vida e o cotidiano de um artista se manifestem em sua obra. Magu, por exemplo, destaca que não cria arte com o intuito de politizar sua vivência em áreas periféricas, embora, frequentemente, a divulgação de suas obras em eventos acabe ressaltando sua cor de pele e classe social. Conforme o artista, o seu intuito é retratar sua existência, assim emergem temas como a vida na periferia e os corpos negros. Em contraste com a publicidade da arte de artistas negros, como destaca Magu, é raro que a mídia, a crítica e o mercado de arte enfatizem os aspectos da produção de artistas brancos relacionados aos seus pares e aos espaços de convívio retratados em suas obras. Por outro lado, espera-se que um artista negro represente somente pessoas negras e a favela. O artista Maxwell Alexandre<sup>231</sup> ironizou essa expectativa em sua série *Clube de 2024*, retratando pessoas brancas em um clube da elite carioca. Em uma publicação no Instagram, ele graceja: “Curadores, não deixem de me selecionar só porque eu comecei a pintar pele branca.” (MAXWELL[...], 2024b).

O destaque de artistas negros no mundo da arte, acaba sendo creditado às representações que os artistas fazem de seu território de moradia e seus corpos, como se estivessem acessando lugares, antes reservados a elite, por questões de benevolência social de membros da elite: curadores, marchands, gestores de museus e galerias de arte, que permitem que as suas produções ocupem esses espaços. Como observado por Wanatta: “há uma tendência de reduzir o trabalho do artista negro e favelado ao seu contexto racial e social, sem reconhecer o que mais trazemos e pesquisamos além disso”<sup>232</sup>.

A obra *Gargalheira, quem falará por nós?*, do artista Sidney Amaral<sup>233</sup>, é um autorretrato que alude à um instrumento de tortura que imobilizava pessoas escravizadas no período colonial no Brasil. O artista estabelece paralelos e identifica vestígios na contemporaneidade das violências históricas sofridas pela população negra no passado, ressignificando símbolos como a gargalheira. Em sua obra exibida a seguir, esse objeto é

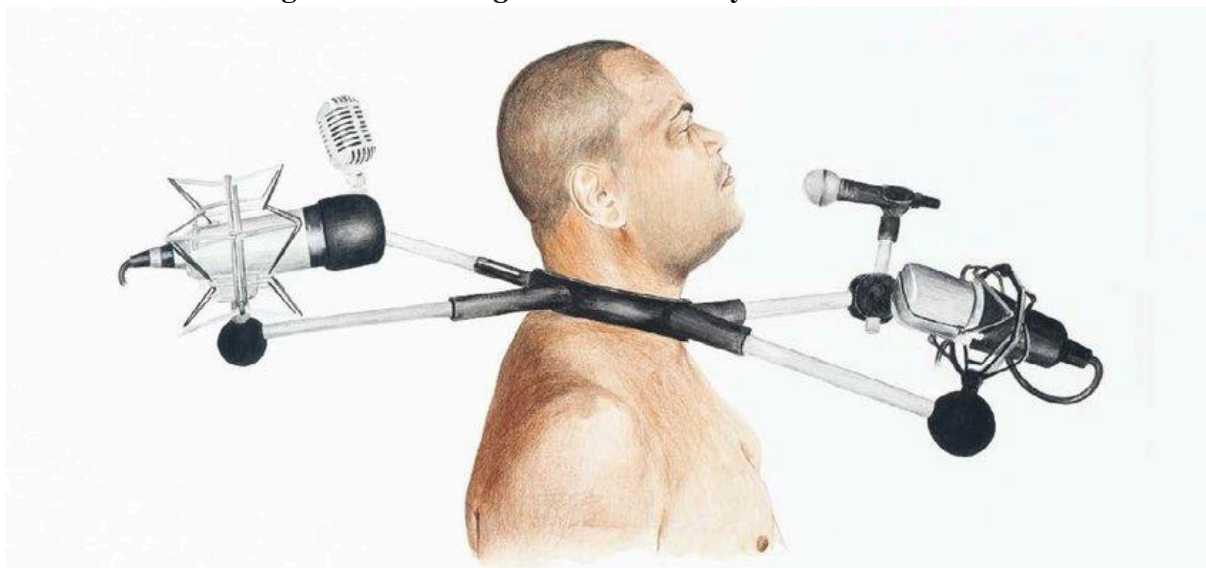
<sup>231</sup> Morador na favela Rocinha no Rio de Janeiro, graduado em Design pela PUC-RJ. Realizou exposições individuais e residências artísticas em instituições renomadas, como MAC Lyon (Musée d’Art Contemporain de Lyon), França, e no MAR (Museu de Arte do Rio). Recebeu prêmios como o PIPA e artista do ano pelo *Deutsche Bank*, além de ser capa da revista Forbes Under 30. Suas obras integram acervos de renomadas instituições, como o MASP, a Pinacoteca de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, o Musée d’Art Contemporain de Lyon, o Perez Art Museum Miami e o Guggenheim Abu Dhabi. (MAXWELL ALEXANDRE, 2024a)

<sup>232</sup> Relato extraído de entrevista com Wanatta durante o meu trabalho de campo em junho de 2024.

<sup>233</sup> Artista Paulista que em sua trajetória na arte participou de mostras na Bienal de Valência (2007), no Museu de Arte Moderna da Bahia, nos 30 anos do Itaú Cultural, além de coletivas e individuais no Museu Afro Brasil, MASP, Instituto Tomie Ohtake e Galeria Pilar, em São Paulo. Formado pela Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), foi professor e iniciou seus estudos em 1991 na Escola Panamericana de Artes, dedicando-se ao desenho, pintura e fotografia. (PROJETO AFRO, 2024)

usado para representar o silêncio, mesmo cercado por microfones.

**Imagem 81 - A Gargalheira de Sidney Amaral**



**Fonte: (Projeto Afro, 2024)**

Ao incorporar microfones ao objeto, o artista faz referência à ideia de "dar voz" à população negra, questionando a incoerência de certas propostas que, como observo em projetos do poder público e nos meios de comunicação, muitas vezes limitam a arte e a cultura negra a estereótipos. No contexto de espaços de arte e cultura, projetos frequentemente propagam a ideia de que todos os negros pensam e criam da mesma forma, restringindo-os a estilos e tendências. Como destaca Amaral ao explicar sua obra, "não somos todos cantores de rap ou samba (...) A posição altiva que ele [o personagem da obra acima] adota mostra que ele não está ali para cantar, mas para falar, falar sobre outros assuntos". (NABOR, 2015, s/p). Sidney Amaral, ao chamar atenção para as simplificações, me faz pensar sobre as vivências de meus interlocutores nas fronteiras sociais e simbólicas do sistema das artes de Belo Horizonte, onde as diversidades de técnicas e linguagens que compõem o repertório dos artistas são silenciadas.

Essas expectativas sociais são moldadas por ideias inculcadas no imaginário brasileiro, incluindo no campo das artes, como explica<sup>234</sup> o crítico de arte Kleber Amancio. O pesquisador aponta que muitas produções artísticas do século XIX e início do século XX,

<sup>234</sup> Informações advindas de minha participação no curso "Histórias da Arte: Arte no Brasil", ministrado por Kleber Amancio, realizado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo, no ano de 2024.

contribuíram para a construção de uma identidade e ideia de nação, na qual a figura do negro era retratada de maneira desinteressada: com roupas modestas, descalços, geralmente em momentos de lazer, não de trabalho (sugerindo a vagabundagem) e marginalizados da história, assumindo uma postura passiva ao observar a construção da narrativa nacional. Em um contexto de escravidão, violência colonial e formação de periferias no Brasil, era comum a reprodução das desigualdades nas pinturas. Segundo Amâncio, durante esse período, ao contrário da ideia de que não havia artistas negros, apenas por não serem mencionados nos livros, esses artistas existiam, mas eram sistematicamente invisibilizados. Quando conseguiam alguma visibilidade, muitas vezes, eram rotulados como "primitivos", como ocorreu com o pintor Heitor dos Prazeres<sup>235</sup>. Arthur Timóteo, nascido seis anos antes da abolição da escravatura, foi um dos poucos que ganharam destaque na época. Incorporando técnicas europeias de pintura, o artista retratou uma perspectiva emancipatória de sujeitos negros, destacando suas particularidades e pluralidade. O artista circulava entre as elites cariocas, participava nas *vernissages* das exposições e museus e galerias de arte. Na pintura intitulada *Autorretrato*, de 1919, apresentada na figura abaixo, o artista, segundo Amancio<sup>236</sup>, busca mostrar como é imaginado pela sociedade burguesa.

---

<sup>235</sup> Heitor dos Prazeres foi um pintor e artista autodidata brasileiro. Nascido no Rio de Janeiro, ele se destacou por retratar a cultura afro-brasileira, com ênfase nas festas populares, no samba e nas manifestações culturais da comunidade negra. Apesar de ser considerado "primitivo" por alguns críticos da época, sua arte transcendeu rótulos e conquistou espaço nas galerias, tornando-se uma referência importante para a arte brasileira.

<sup>236</sup> Informações advindas de minha participação no curso "Histórias da Arte: Arte no Brasil", ministrado por Kleber Amancio, realizado no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP), em São Paulo, no ano de 2024.

**Imagem 82 -Autorretrato do artista Artur Timóteo**



**Fonte: (Museu Nacional de Belas Artes, 2024)**

Conforme Amancio, como forma de ironizar a sociedade da época, Timóteo insere elementos em sua arte que disfarçam sua negritude, como um chapéu que esconde seu cabelo. O autor destaca que, assim como Machado de Assis, nos obituários de Arthur Timóteo, que buscavam enaltecer a figura do artista, omitiam sua cor de pele.

Wanatta relata que, no jogo social, em que percepções e reducionismos colocam pessoas negras em posições subalternas na hierarquia social, refletidas em espaços da arte da cidade, seu corpo se torna uma expressão artística. Ele afirma: “Eu não preciso pensar muito, apenas performo, não preciso me deformar, sou o que sou, um corpo negro e favelado. Onde quer que eu vá, eu intervenho.”<sup>237</sup> Segundo o artista, as pessoas tendem a ver um artista negro apenas através do adjetivo "negro", carregado de significados históricos e sociais, incluindo a infeliz normativa de que corpos e artes de negros não acessem museus e galerias convencionais, fato revelado em olhares, insinuações e em perguntas de jornalistas, pesquisadores, consumidores e visitantes de exposições: “Como é que é ser preto na arte?”

<sup>237</sup> Relato extraído de entrevistas durante o meu trabalho de campo em 2024.



Como é morar no Alto Vera Cruz e expor no Palácio das Artes?”<sup>238</sup>. Essas impressões e quebra de expectativas, permeiam as interações sociais e relações de trabalho de grafiteiros da cidade. A constante necessidade de desafiar estereótipos resulta em um esforço adicional para serem reconhecidos pelas suas práticas artísticas, refletindo diretamente nas dinâmicas de trabalho e nas experiências de vida cotidiana desses artistas.

As distintas percepções sobre jovens procedentes de periferias e sobre o graffiti, atribuídas por grafiteiros, gestores, produtores e público, transformam as fronteiras em espaços de conflitos, negociação de identidades e acordos comerciais. Estávamos na fronteira, e como salientou Feltran (2011), “onde há fronteira, há conflito (...) Entretanto, se há segregação, há partilha” (FELTRAN, 2011, p.14).

### 5.1.3 Fluxos e tensões

O graffiti se tornou um campo de possibilidades para artistas que se amplia e desperta interesse dos moradores, turistas, donos de estabelecimentos comerciais, empresários, gestores de museus e produtores culturais, alargando as alternativas de trabalho para artistas de rua, sobretudo a grafiteiros. É possível observar, em nível nacional, um processo de diferenciação no universo da arte de rua, evidenciado pela inserção de artistas brasileiros no cenário internacional, como Osgemeos, Crânio, Onesto, Mag Magrela, Nunca, Anarkia, inclusive artistas de Belo Horizonte, entre eles Ed-mun, Fênix, Binho Barreto, DMS, Fhero, Hyper e DaLata.

A mobilidade do graffiti, sua integração na esfera do consumo, o diálogo com outras formas de arte, sua aceitação em museus e galerias e a prática por diversas camadas sociais, ultrapassa o cenário *underground* e tornam-se evidentes por meio da observação da circulação dos artistas por diversos territórios socioespaciais da cidade e da abertura de espaços nas metrópoles destinados à produção e comercialização do graffiti. Isso pode ser visto no exemplo do Beco do Batman<sup>239</sup> em São Paulo, que se tornou um ponto turístico de destaque, assim como em Belo Horizonte, como por exemplo, no Mercado Novo<sup>240</sup> e no Festival

<sup>238</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta em 2024 durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

<sup>239</sup> É uma famosa viela de São Paulo conhecida por suas paredes cobertas de grafites. Surgido na década de 1980, o local se transformou em uma galeria de arte a céu aberto, atraindo grafiteiros locais e internacionais. Além de ser um ponto turístico, o Beco do Batman sedia eventos culturais e contribui para a revitalização urbana, promovendo a expressão artística e atraindo consumidores para as lojas e galerias especializadas na venda de produtos relacionados à arte urbana.

<sup>240</sup> Originalmente um mercado municipal construído em 1960, se transformou no final da década de 2010 em um espaço multicultural. Atualmente, o local se tornou um local de encontro para jovens consumidores antenados em tendências da moda. Predominantemente brancos e de classe média, eles se reúnem para

## CURA.

Espaços institucionalizados da cidade, reconhecidos pela promoção da arte, também passam a acolher o graffiti. O Palácio das Artes já foi palco de exposições ligadas ao universo da referida arte, como a mostra *American Graffiti*, realizada em 1998. Mencionada por interlocutores das primeiras gerações em minhas entrevistas de campo, a exposição apresentou obras de artistas norte-americanos das décadas de 1970 e 1980, destacando a efervescência cultural e a relevância histórica do movimento em seu contexto original. Em 2008, foi realizada a 1ª Bienal<sup>241</sup> Internacional de Graffiti de Belo Horizonte, na Serraria Souza Pinto, um marco na história do graffiti belo-horizontino. Conforme Jaued (2022), “o evento foi um caminho para que grandes empresas começassem a patrocinar iniciativas que tinham como linha de frente a arte urbana” (JAUED, 2022, p. 139). Recentemente, a exposição “MURRO” de 2018 contou com a participação dos artistas locais Denis Leroy, Hyper, Goma, Gud, Sérgio Ilídio, Mujer e Wanatta, que pintaram as paredes internas das galerias de arte do Palácio das Artes. Já em 2024, o CCBB recebeu a exposição *OSGEMEOS: Segredos*, que apresentou a trajetória dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo. A mostra destacou a influência do graffiti na formação artística dos irmãos, apresentando uma variedade de obras que incluíam murais, esculturas e instalações interativas. As experiências mencionadas evidenciam conexões entre a arte de rua e o universo institucional, mostrando como o graffiti passou a ser reconhecido e integrado em espaços formais de arte, ampliando suas possibilidades de legitimação e visibilidade. Fato que não elimina as tensões relacionadas ao acesso dos grafiteiros ao mercado de arte.

O graffiti é uma expressão artística que ultrapassou barreiras artísticas e sociais ao longo de sua história. A comercialização e a institucionalização da referida arte, promovidas por meio de parcerias com empresas privadas e o poder público, têm oferecido novas oportunidades de visibilidade e ganho financeiro para grupos que encontram dificuldades de acesso ao mercado da arte e ao mundo do trabalho. Embora haja barreiras para o acesso do grafiteiro ao mercado da arte, de acordo com Canclini, à medida que nos globalizamos, limitar a arte a um campo onde estratégias de distinção, operadas por classes dominantes com poder para legitimar o que é arte, quem pode apreciar e consumir arte, reduz a análise a apenas um

---

desfrutar de uma variedade de opções gastronômicas, experiências musicais, expressões de moda e elementos urbanos.

<sup>241</sup> Nas entrevistas que realizei com grafiteiros de Belo Horizonte, o nome de Rui Santana é frequentemente citado. Idealizador da Bienal de Graffiti, artista plástico, professor e produtor cultural, Santana é reconhecido por sua significativa contribuição ao reconhecimento e à promoção do graffiti na cidade.

ponto de vista. Segundo o autor, em sua obra *A Sociedade Sem Relato: Antropologia e Estética da Iminência*:

quando Benjamin, Borges e Merleau-Ponty escreveram textos para delimitar os territórios de arte e da literatura, existiam museus, mas não as quase duzentas bienais e feiras de arte atuais, nem os mercados artísticos e literários se misturavam com a mídia, o turismo, a expansão e a decomposição urbana, as migrações globais e rede digital. (CANCLINI, 2016, p.67)

No curso do meu trabalho de campo, observei que grafiteiros belo-horizontinos encontram desafios ao almejar colocar suas artes em novos contextos, principalmente quando se tratam de instituições como museus e galerias de arte, porém, como apontado por Canclini, não há somente esse círculo fechado, existem circuitos alternativos e múltiplos canais a serem explorados, inclusive a exposição, divulgação e venda de arte online para um público abrangente. Em Belo Horizonte, um exemplo de circuito alternativo é o *Bazar Junta*, uma mostra de arte realizada desde 2017. Inicialmente, produzida pelos artistas Baba Jung<sup>242</sup>, Binho Barreto, Comum e Thiago Alvim<sup>243</sup>, o evento visa fomentar a cena artística local e gerar renda para artistas independentes da cidade.

Da mesma forma que ocorre em Belo Horizonte, diversos grupos do país organizam circuitos alternativos para a prática e apreciação de suas produções artísticas. Em seus estudos sobre o direito à cidade, os autores Pardue e Oliveira (2018), ao analisar os saraus das periferias de São Paulo, discorrem sobre as trajetórias urbanas de poetas da periferia da cidade:

(...)os saraus demonstram, de maneira aparentemente performática, que lugares e pessoas marginalizados e afastados constroem seus próprios circuitos, não como enclaves hermeticamente fechados de subalternidade, mas como trajetórias concorrentes em busca de controle sobre os espaços urbanos. Além disso, ao fazerem isso, eles ocasionalmente (e muitas vezes estrategicamente) entram em diálogo com instituições culturais, educacionais e até financeiras convencionais. (PARDUE, OLIVEIRA, 2018, p.5, tradução minha<sup>244</sup>)

<sup>242</sup> “Foi durante uma viagem à Gambia, na África, que o artista brasileiro, nascido na Amazônia, foi batizado de Baba Jung. Seu trabalho enquanto artista urbano ainda engatinhava, mas já experimentava a apropriação de trens e outros suportes metálicos. De volta ao Brasil nos anos 2010, passou a aprimorar técnicas e experimentações tanto em ateliê, como na pintura de murais e realização de esculturas em grande formato.” (QUARTO ARMADO, 2024)

<sup>243</sup> “Natural de Ouro Preto e residente em Belo Horizonte, Thiago Alvim traz da cidade histórica o seu apreço por suportes que contam histórias. Aprendendo com as grafias e narrativas do pixo, do graffiti e com a graduação na Escola Guignard, aprimorou sua própria identidade no muralismo.” (QUARTO ARMADO, 2024)

<sup>244</sup> “Instead, the saraus demonstrate, in an outwardly performative fashion, that marginal, out-of-the-way places and people construct their own circuits, not as hermetically sealed enclaves of subalternity, but as competing trajectories vying for control over city spaces. Furthermore, in so doing they periodically (and often strategically) enter into dialogue with conventional cultural, educational and even financial institutions.”

Os autores afirmam que os jovens artistas participantes de sua pesquisa transcendem as fronteiras da periferia e passam a ocupar espaços centrais da cidade. Sem esperar autorização formal, eles inserem-se na cena artística da cidade, atraindo público e ganhando visibilidade. Um exemplo em Belo Horizonte, é o *Duelo de MCs*, promovido pelo coletivo Família de Rua sob o Viaduto Santa Tereza, na capital mineira. Inicialmente realizado sem a autorização, esse evento, como mencionado por Perdigão (2016), é um símbolo da audácia desses grupos.

Conforme observado por Pardue e Oliveira (2018), no contexto dos saraus em São Paulo, ao ocupar espaços urbanos, esses grupos frequentemente iniciam um processo de negociação com as instituições que controlam essas áreas, como foi o caso do *Duelo de MCs*, que atualmente acontece com apoio do poder público, se multiplicando em diversos eventos que acontecem em instituições culturais ligadas a Prefeitura. Um exemplo curioso é o do pixador belo-horizontino Goma, que, após anos de itinerância pela cidade, enfrentando diversos conflitos com o Estado e a lei, inclusive sendo preso, transformou-se em um organizador de eventos culturais e artísticos apoiados pelo Estado. Recentemente, no ano de 2023, ele realizou uma exposição no *Museu de Artes e Ofícios*, localizado no centro da cidade.

Atualmente o graffiti está incluído nas listas de tendências de consumo da cultura jovem, estabelecendo conexões com o mercado e os modismos em voga. No caso de Belo Horizonte, é possível afirmar que o graffiti ganha o status de *cool*<sup>245</sup>, selecionado e consumido por jovens caçadores de tendências, em sua maioria brancos da classe média. Publicações e discursos analisados nas redes digitais e em eventos de arte urbana revelam que esses jovens consumidores, em busca de uma suposta autenticidade, demonstram apreço pelo estilo de vida alternativo às normativas sociais dos grafiteiros, como destaca João Perdigão, escritor e pesquisador da arte urbana em Belo Horizonte: “Se visto numa roupa de grife ou numa pintura *street* no quarto do filho da socialite, vira *hype*” (PERDIGÃO, 2016, p.91).

O interesse pelo estilo de vida das periferias também é destacado pelo grupo de rap *Racionais Mcs* na música Negro Drama: “Inacreditável, mas seu filho me imita. No meio de vocês ele é o mais esperto(...) Nós é isso ou aquilo, o quê? Cê não dizia? Seu filho quer ser preto, ah, que ironia” (NEGRO DRAMA, 2002). Ao cantar esses versos, os rappers criticam

---

<sup>245</sup> A palavra "cool" é frequentemente usada na cultura pop, especialmente na música, moda e entre os jovens. O termo também pode ser usado para descrever uma pessoa que é admirada por sua aparência, comportamento ou atitude.

jovens de classes sociais privilegiadas que imitam comportamentos e manifestações artísticas de camadas sociais frequentemente oprimidas e estigmatizadas pela sociedade. Esse fenômeno é similar ao que ocorreu com o rap do grupo Racionais MCs, que ganhou maior projeção comercial ao ser consumido por “playboys”, termo usado no universo do *rap* para se referir a jovens de classes médias e altas que ignoram ou perpetuam as desigualdades sociais.

Antes restrito ao muro, trens e outros suportes encontrados no espaço público como lixeiras e postes, o graffiti expandiu suas práticas para além das ruas. Tal como destaca o grafiteiro do grupo *Rupestre Crew* Bernardo Ladobeco: “Hoje em dia não é somente a rua, você já tem outros meios, esses outros suportes, igual a camisa, caderno, tela... pra gente é só uma continuidade do que a gente já faz”. (LADOBECO, 2018). Muitos artistas procedentes do universo do graffiti, incorporam novas estéticas, técnicas e ferramentas, expandindo sua visão de mundo e trabalho para além dos muros, como ressaltado por Ladobeco. Esses ajustes não apenas oferecem novos meios de expressão artística, mas também ampliam as oportunidades de comercialização e integração em circuitos artísticos mais convencionais.

Embora esses artistas já transitem por diferentes fronteiras socioespaciais e técnicas, a percepção restrita de agentes do mercado de arte e do público em geral sobre o repertório dos grafiteiros, está ligada ao estranhamento quanto à possibilidade desses artistas alcançarem mobilidade social, ocuparem espaços no mercado de trabalho e desenvolverem técnicas, conceitos e estilísticas geralmente associados a artistas de outros grupos sociais. Por exemplo, um artista autointitulado ou reconhecido como grafiteiro pode diversificar seu trabalho ao dominar ferramentas como pincéis ou técnicas como tinta à óleo ou acrílica, participar de exposições em museus e galerias de arte na cidade, e explorar uma variedade de assuntos em suas obras. Isso vai além do uso convencional do spray nas ruas e da limitação a formas associadas ao graffiti, como letras, *tags*, *bombs*<sup>246</sup>, estilos específicos do universo da arte de rua.

Ciente dessas percepções reducionistas, Wanatta joga com esses sentidos, joga o jogo entre corpos negros e a cidade, entre corpos negros e espaços institucionais promotores da arte, negociando, encontrando brechas e atalhos, “hackeando o sistema” (como Wanatta e Berêta denominam suas táticas para sobreviver), para construir suas obras e carreira artísticas. Fato refletido na narrativa de Wanatta sobre a estética da favela: “tem uma estética, ela chama

---

<sup>246</sup> “Letras desenhadas de modo relativamente rápido, arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, normalmente fazendo uso de duas ou três cores. Esse estilo pode também ser usado apenas com contornos, sem preenchimento, totalmente colorido ou monocor (...) em geral, essa técnica é aplicada por meio de intervenções ilegais, o que a aproxima mais da pixação.” (LASSALA, 2010)



a atenção, você consegue se introduzir nos lugares, porque aquilo ali diz de uma identidade ou é esse tornado exótico que se torna vendável, mas ao mesmo tempo é uma tática de sobrevivência.”<sup>247</sup> Wanatta menciona o artista Maxwell Alexandre, morador da favela da Rocinha no Rio de Janeiro, nomeando-o como uma “favelado antropofágico”, por conta da capacidade de acessar “mundos” diferentes do seu, como clubes, escolas de arte, museus, galerias e mercados antes relegados a uma elite, se apropriando de técnicas e normativas desses espaços para construir sua obra e linguagem próprias.

Em seu perfil do *Instagram*, onde se auto reconhece como um "Favelado Antropofágico, reverberando possibilidades de re-existências através das artes desde 2010." Esse trecho é uma descrição poética e metafórica do artista, sintetizando sua mobilidade e suas estratégias de sobrevivência na cidade através da antropofagia, um termo incorporado no mundo da arte pelos modernistas brasileiros. Inspirada na prática indígena de consumir carne humana ritualisticamente para absorver a energia do inimigo, a antropofagia representa o ato de devorar e transformar elementos estrangeiros em algo genuinamente brasileiro. Essa ideia se contrapõe à passividade retratada nas narrativas oficiais que descrevem os nativos brasileiros como preguiçosos e ingênuos, aceitando a violência física e simbólica da colonização e catequização sem resistir (ANDRADE, 2017).

Wanatta ressignifica a antropofagia por meio do ato de absorver, transformar e integrar elementos, considerados pela opinião pública e expectativas sociais, como discuti anteriormente, distantes da história de vida de um jovem artista proveniente da periferia. Em contraste com as percepções que envolvem a carreira artística desses artistas, que perpetuam estereótipos de vilanismo do jovem negro e subvalorização do graffiti, Wanatta devora o corpo conceitual-teórico de literaturas e escolas diversas, como a história da arte europeia estudada em escolas de arte, incorporando técnicas e conceitos à sua pesquisa para construção de sua obra. Além dessas incorporações, busca compreender e acessar a burocracia de políticas culturais e editais de fomento à cultura, participando de redes políticas e sociais, ligados ao movimento negro<sup>248</sup> de Belo Horizonte. Ao discutir o acesso ao mercado de arte,

<sup>247</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta durante meu trabalho de campo em 2024.

<sup>248</sup> “Conjunto heterogêneo de grupos, entidades e organizações sociais, políticas, culturais, religiosas e recreativas da comunidade negra, constituído por associações da sociedade civil, instituições religiosas organizadas em comunidades-terreiros de candomblé e umbanda, irmandades religiosas de devoção a Nossa Senhora do Rosário instituições culturais e recreativas como as escolas de samba, grupos de capoeira, grupos de dança afro-brasileira, fóruns de mulheres negras; grupos de consciência negra, grupos de combate ao racismo vinculados aos partidos políticos e aos sindicatos, cuja união e unidade é permanentemente reafirmada na luta política contra o racismo e na valorização do patrimônio cultural da população negra brasileira.” (CARDOSO, 2011, p.147)

ressalta os desafios enfrentados ao lidar com editais, enfatizando que, embora os moradores de favelas saibam escrever, atualmente com baixas taxas de analfabetismo, é um “povo da oralidade”.

Quando você entra no mercado da arte, você já tem que lidar com o edital. Aí você já tem que escrever, você já tem que escrever na língua do branco, você tem que se adequar aquilo que eles acham, o que eles querem, e se você não tiver dentro daquilo, você simplesmente não é visto, não é lembrado, não é ouvido.<sup>249</sup>

Para acessar benefícios de políticas públicas culturais, é necessário se abster da linguagem popular, como gírias e expressões orais, que representam sua identidade e história. Ser um povo da oralidade significa ter uma tradição cultural e histórica com base na transmissão de conhecimentos, histórias, tradições e valores principalmente através da fala e da escuta, em vez de registro escrito. No contexto específico do povo negro, a oralidade desempenhou um papel crucial devido à história de opressão e à proibição de educação formal durante períodos de escravidão e pós-abolição em muitas sociedades, inclusive a brasileira. Isso levou à preservação da memória coletiva, de tradições culturais, religiosas, musicais e narrativas, transmitidas de geração em geração através de contos, músicas, rituais e outras formas de expressão verbal. A oralidade permitiu a resistência cultural e a preservação da identidade em face de adversidades históricas e sociais.

Wanatta enfatiza que, apesar das dificuldades nas negociações com o poder público e empresas, os negros devem se organizar e buscar sua emancipação, tornando-se proponentes de projetos socioculturais. Ele evoca as figuras mitológicas de Zumbi dos Palmares e Chico Rei, símbolos da cultura negra e líderes da resistência no Brasil Colonial, para ilustrar formas de atuação e negociação dos negros com instituições sociais. Segundo explicações de sua mãe Gorete, pessoas negras possuem uma personalidade que pode se aproximar mais de Zumbi ou de Chico Rei, dependendo de seu modos de ser, táticas e condutas sociais. Ambos compartilham algumas semelhanças, mas também apresentam diferenças em suas vidas e legados. Zumbi destacou-se pela sua liderança política ao defender, por meio de táticas militares, o Quilombo dos Palmares, onde escravos fugidos das fazendas viviam em liberdade e autossuficiência, resistindo a diversas tentativas de invasão das forças coloniais, e às negociações e assédios do governo colonial, que buscava dismantelar Palmares. Já Chico Rei, um rei africano, capturado e vendido como escravo para o Brasil, teria conseguido comprar sua liberdade, alforria de outros escravizados e uma mina de ouro, atualmente conhecida como Mina Chico Rei, em Ouro Preto.

---

<sup>249</sup> Entrevista concedida pelo grafiteiro Wanatta durante meu trabalho de campo em junho de 2024.

As narrativas de Zumbi e Chico Rei desempenham uma função simbólica e mitológica, perdurando no imaginário social brasileiro, transmitida pela oralidade e literatura, e orientando pensamentos e ações de pessoas e movimentos sociais. A personalidade de Chico Rei é valorizada “como sinal não só de nobreza como de astúcia, já que Chico Rei aparenta obediência aos senhores, que não suspeitam da revolta lenta, pacífica e silenciosa por ele tramada” (TANAKA, 2015). Sua astúcia é destacada pela narrativa em que convence escravizados a esconder ouro em pó em seus cabelos, durante os trabalhos forçados na mineração, para que fosse possível comprar a carta de alforria de escravizados e para que fossem organizados os Reinados<sup>250</sup>. Chico Rei acessou espaços da elite branca, negociando sua identidade, de forma que estabeleceu trocas econômicas e simbólicas, obedecendo algumas normas, lógicas e interesses das autoridades coloniais para atingir seus objetivos de libertar escravizados e o direito de se expressar cultural e religiosamente, sendo coroado o primeiro Rei Congo no Brasil, figura central nos Reinados.

Já Zumbi era um líder guerreiro, versado em táticas militares, que resistia às investidas das tropas coloniais e realizava emboscadas contra os soldados da coroa portuguesa. Zumbi acreditava na liberdade total e incondicional para todos os habitantes de Palmares, o que era incompatível com as condições que a coroa colonial oferecia. Negociar com a coroa poderia significar abrir mão da autonomia conquistada, algo que Zumbi não estava disposto a aceitar. O grupo de rap brasileiro Z'África Brasil evoca o símbolo de Zumbi na música *Antigamente quilombos, hoje periferia* (2022), estabelecendo uma conexão entre os tempos coloniais e o contemporâneo. Em seus versos, afirmam que as favelas, assim como os quilombos, se organizam com autonomia diante da necropolítica<sup>251</sup>, uma forma de dominação e controle social pautado na violência. Isso é destacado por André Cavaleiro no texto da fotografia abaixo, publicada no *Instagram*, que retrata um ônibus do Batalhão da Polícia de Choque<sup>252</sup> da Polícia Militar de Minas Gerais (PMMG): “Único serviço do Estado dentro da favela.

---

<sup>250</sup> Rituais de preservação da memória afrobrasileira, que envolvem a coroação de um Rei e uma Rainha do Congo, figuras simbólicas que representam a realeza africana e a resistência cultural. (GOMES, LAURIANO, SCHWARZ, 2021).

<sup>251</sup> Termo cunhado pelo filósofo e teórico político camaronês Achille Mbembe (2018).

<sup>252</sup> Unidade especializada, geralmente equipada com equipamentos de proteção, como escudos, capacetes e cassetetes, e treinada para lidar com situações de grande tensão e violência. O objetivo é dispersar multidões ou controlar agitações de forma rápida e eficaz, muitas vezes utilizando força física ou táticas de intimidação.

**Imagem 83 - "Único serviço do Estado dentro da favela."**



**Fonte: (André Cavaleiro, 2024)**

Conforme cantam os MCs Gaspar, Funk Buia e Pitchô do Z'África Brasil, por trás das falsas promessas dos governos de melhorar as condições de vida nesses territórios, observa-se apenas o descaso e a crescente desigualdade social. Assim como Zumbi, que se opunha às negociações com a administração colonial por não confiar nas promessas de liberdade ou em qualquer acordo, os MCs destacam que confiar no poder público é uma ilusão.

Ao refletir sobre as explicações de Dona Gorete e sua carreira artística, Wanatta relata que se aproxima mais da figura de Chico Rei do que com Zumbi dos Palmares. Segundo ele, os artistas negros devem assumir papéis de liderança na criação e implementação de iniciativas que valorizem suas próprias narrativas e expressões artísticas. Isso envolve aprender as lógicas e os códigos das linguagens propostas por instituições públicas e produtores culturais de outros grupos sociais, com o intuito de reivindicar a ocupação e disputar espaços sociais e políticos na cena cultural e artística da cidade, rompendo com os

padrões de linguagem instaurados que não contemplam a periferia. As colaborações e articulações institucionais de Wanatta abrangem uma ampla gama de parcerias em projetos do poder público e com empresas privadas. Suas atividades vão desde serviços como artista, professor de artes, palestrante e produtor cultural, até a proposição de projetos artísticos, curadoria de exposições e festivais.

Em sua trajetória, ao incorporar diversas lógicas e ferramentas de trabalho, além de influências sociais e culturais variadas, Wanatta ressignificou essas linguagens de forma única, transformando-as em expressões autênticas do Alto Vera Cruz. Ele, assim como outros artistas de seu bairro, como Magu, Berêta, Negro F. e Gustavo Gamba, que carregam a memória coletiva político-cultural-artística do bairro, herança de figuras como Dona Valdete, de sua avó Sebastiana e sua mãe Gorete, e outras lideranças comunitárias, busca incorporar influências externas em sua arte, assimilando-as de uma maneira que reflita suas convicções sociais e políticas, assim como a criatividade, o poder e a diversidade do Alto Vera Cruz.

## 5.2 Memórias do futuro: entre utopias e distopias

A era digital é marcada pelo confronto entre a criatividade humana e as máquinas. Enquanto computadores e outras tecnologias podem produzir arte — seja por meio de programas de *design* que permitem a criação, edição e manipulação de imagens, ou através da geração automática de imagens por inteligência artificial —, a criatividade humana continua sendo considerada uma prerrogativa para o trabalho artístico.

As novas parcerias homens-máquinas redefiniram os modos de vida e as relações de trabalho em todo o mundo, inclusive para artistas. No universo do graffiti, a comunicação, antes restrita às ruas nas primeiras gerações, expandiu-se para o meio virtual no decorrer do tempo, permitindo observar debates, discursos, exposições, divulgação e vendas de arte na internet. Essa mudança, intensificada pelo isolamento social, resultou na incorporação de procedimentos de observação online na metodologia desta pesquisa e na percepção da normalização do digital nos processos criativos e nos resultados artísticos dos grafiteiros da cidade.

Sôdác utiliza o termo “subjetividade de máquina” para descrever o aprendizado artístico das novas gerações, que é influenciado por dispositivos eletrônicos e mídias digitais. O artista observa que a crença na máquina, evidente entre seus alunos da *Escola Art do*



*Morro*, se manifesta no desejo de aprender exclusivamente através de mídias digitais como *Instagram* e *YouTube*, em detrimento do ensino presencial de sua escola ou do investimento nas experiências nas ruas. Embora seja uma amostra limitada e recortada pela faixa etária, os comportamentos dos alunos da *Art do Morro* revelam modos de vida no pós-pandemia e as visões de mundo da geração atual, marcada especialmente pelos efeitos do tempo excessivo dedicado aos ecrãs na vida cotidiana.

Esses jovens, imersos na “cultura do instantâneo sem história” (CANCLINI, 2009, p. 220), vivem uma era que valoriza a novidade e a rapidez das informações e experiências digitais. Segundo Sôdác, em vez de investir no desenvolvimento técnico e na construção de uma trajetória artística, acreditam que para se tornarem artistas precisam alcançar o sucesso de forma instantânea e sem grandes esforços, pressionados pela ansiedade de obter aceitação nas plataformas digitais. Como aponta a grafiteira Biga, “quando eu comecei no *corre*, eu nem tinha *Instagram*, nem *Facebook*(...) de um tempo pra cá o que tá valendo muito são os *likes* [curtidas], quantas pessoas te seguem” (ENTRE[...], 2023). Essa discussão destaca os conflitos geracionais e as diferenças nos processos de aprendizado e na prática de grafitar nas ruas, que, diferentemente do passado, agora são influenciados não apenas pelas opiniões dos próprios pares, mas também pelas expectativas geradas por formadores de opinião online e pela reação do público nas mídias digitais.

Arrisco dizer que o contato entre influenciadores digitais e os usuários da internet não se configura como uma interação humana. Isso ocorre porque, mediado pelas telas dos dispositivos eletrônicos, esse processo desumaniza o emissor de informações na internet, ao impedir o encontro “olho no olho”, criando a ilusão de que é possível alcançá-lo em suas habilidades e de forma artificial e instantânea, como uma máquina, sem a necessidade de experiências vividas, de conflitos ou da duração do tempo. Como ressalta o filósofo Byung-Chul Han (2021), ao discorrer sobre a sociedade pós-pandemia:

nada deve provocar dor. Não apenas a arte, mas também a própria vida tem que ser instagramável, ou seja, livre de ângulos e cantos, de conflitos e contradições que poderiam provocar a dor. Esquece-se que a dor purifica. Falta, a cultura da curtição, a possibilidade de *catarse*. (HAN, p.14, 2021)

As primeiras impressões e reflexões sobre o uso da internet pelos artistas, vieram à tona no trabalho de campo, quando discutia com Wanatta sobre a divulgação de seus trabalhos nas mídias digitais. Questionei-o sobre o uso contínuo do *Facebook* ao longo de sua trajetória, desde o período pré-pandemia, passando pelo isolamento social, até o pós-pandemia.

Perguntei por que ele continua usando uma rede social que muitos consideram obsoleta. A resposta, que me ajudou a distinguir os diferentes tipos de redes sociais, foi que, no *Facebook*, ele não precisa esconder suas dores, algo evidente em suas publicações durante o isolamento social, que eram permeadas por emoções, sentimentos e problemas que o artista vivia na época. Segundo Wanatta, o *modus operandi* do *Facebook* permite que ele se comunique com um público distinto daquele que tem no *Instagram*. Neste último, conforme Wanatta, o público tende a se concentrar em um consumo superficial e irreflexivo de sua arte, sem compreender as pesquisas para construção de sua linguagem artística e as intersecções entre sua obra e sua história de vida.

Um olhar contemplativo sobre a arte de Wanatta revela que sua obra é moldada por vivências pessoais, influências geracionais e intensidade emocional. No entanto, conforme o artista, esses aspectos e significados transmitidos em sua arte são inibidos no *Instagram*, devido à "cultura da curtição", descrita por Han (2021). Para o autor, a "curtição", isto é, os *likes*<sup>253</sup> nas mídias digitais, refletem interações rápidas e efêmeras, que reduzem as relações humanas a cliques e números. Esse fenômeno transforma experiências complexas e subjetivas em algo mensurável e homogêneo, promovendo uma sociedade centrada na aparência e no consumo. No *Instagram*, por exemplo, idealizam-se estilos de vida muitas vezes distantes da realidade da maioria da população, por meio do compartilhamento de fotos e vídeos de refeições em restaurantes, viagens, passeios e celebrações "perfeitas", isto é, "instagramáveis"<sup>254</sup>, frequentemente voltados à promoção de produtos e incentivo ao consumo. No campo da arte, conforme Han,

a esfera do consumo penetra a esfera da arte. Assim, as esferas da arte e do consumo se misturam, o que tem por consequência que, agora, a arte se vale da estética do consumo. Ela se torna curtível (...) Artistas se encontram, eles mesmos, sob a coação de se estabelecerem como marcas. (HAN, 2021, p.17)

Diante dos desafios da era digital, onde "o *like* é o signo", como afirma Han (2021), artistas se movem para compreender as dinâmicas de exibição e comercialização de arte no mundo online, se estabelecendo como marcas, ou seja, criando táticas para gerenciar seus recursos (valores, discursos e repertórios artísticos) de maneira a expressá-los nas mídias

<sup>253</sup> Termo em inglês que significa "curtir" ou "gostar". Em contextos de mídias sociais e plataformas digitais, o "like" refere-se à ação de expressar aprovação ou apreciação por um conteúdo, como uma postagem, foto ou vídeo.

<sup>254</sup> Termo utilizado para descrever algo que é visualmente atraente ou interessante o suficiente para ser compartilhado no *Instagram*. Normalmente, refere-se a locais, objetos, situações ou experiências que têm uma estética única ou chamativa, que se destacam em fotos e têm potencial para gerar engajamento (curtidas, comentários e compartilhamentos) quando publicadas.

digitais e influenciar a percepção e a lealdade dos consumidores. A grafiteira Kawany Tamoyos relata como a necessidade de se adaptar ao isolamento social impulsionou sua utilização das redes digitais de forma mais profissional. A artista encontrou uma nova vertente para seu trabalho, produzindo vídeos que documentam seu processo criativo. Ela percebeu o potencial dessas práticas, ao estabelecer uma conexão mais próxima com o público, compreendendo seus interesses e desejos.

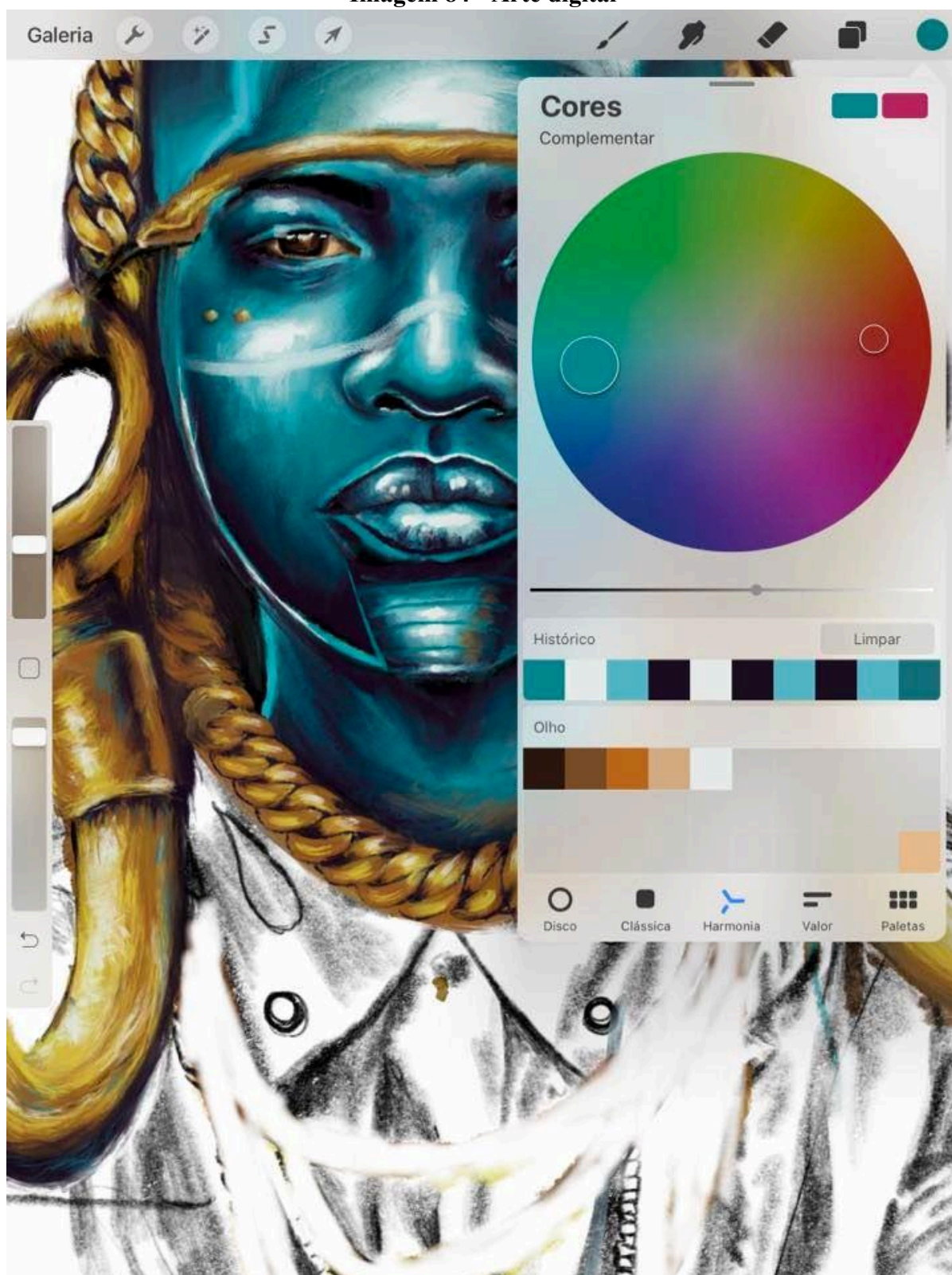
Ressalta Tamoyos que é importante lembrar que ser um criador de conteúdo na internet pode ser uma atividade muito complexa e diversa, indo além do estereótipo de "blogueirinha"<sup>255</sup>. Nas observações das redes digitais no período pós-pandemia, é evidente que a artista intensificou suas atividades online, consolidando-se como uma influenciadora digital. Ela produz e compartilha diariamente uma variedade de conteúdos, incluindo textos, fotos, vídeos e histórias, que vão desde publicações informativas e educativas até entretenimento e promoções. Além disso, mantém uma interação ativa com seus seguidores, fazendo perguntas, respondendo a comentários e participando de conversas. Em suas ações, é possível observar a cuidadosa organização e construção de sua marca pessoal, que reflete a sua forma de ver o mundo, expressa por um estilo de comunicação condizente com as tendências das mídias digitais.

Assim como os Tamoyos, Wanatta consolidou sua presença nas mídias digitais. Durante o isolamento social, o artista se estabeleceu como influenciador digital ao formar parcerias com marcas e realizar publicações patrocinadas, além de intensificar seu engajamento com o público. Nesse processo, as artes de ambos recebem muitas curtidas e comentários, resultando em um maior consumo e visibilidade. Para além das táticas de divulgação online, a observação das produções artísticas de Wanatta no pós-pandemia revelam, além da exibição, divulgação e comercialização de arte por meio de tecnologias digitais, a produção artística realizada por meio de dispositivos eletrônicos. Um exemplo, é a imagem abaixo, na qual o artista demonstra o uso de um programa de criação de imagens:

---

<sup>255</sup> Neologismo popular que surgiu para se referir, geralmente de forma irônica ou pejorativa, a uma pessoa que se envolve nas atividades e estética associadas à cultura influenciada pelas redes sociais na internet. Os blogueiros são frequentemente associados à criação de conteúdo em plataformas digitais, como blogs, Instagram, YouTube e outras mídias sociais. Eles costumam compartilhar sua rotina, estilo de vida, dicas de moda, beleza, viagens e outros aspectos de seu cotidiano.

Imagem 84 - Arte digital



Fonte: (Wanatta, 2024a)

Diante das ambivalências nas interações entre a arte e o mundo cibernético, se revelam problemas e riscos decorrentes do distanciamento do "mundo real". No entanto, é importante reconhecer que, se antes havia dúvidas, os modos de vida nas cidades no pós-pandemia demonstram que as fronteiras entre o virtual e o real se tornaram extremamente porosas. Com a alta densidade das redes de comunicação, intensificadas pelo uso de dispositivos e mídias digitais, são geradas “dobras”, como define a antropóloga Glória Diógenes (2015), vivências que se dão, simultaneamente, nos espaços “materiais” e na internet. As pessoas agora passam grande parte do cotidiano conectadas, tomando decisões da esfera pessoal e do trabalho em um processo contínuo de retroalimentação entre o offline e o online, o que pode ser evidenciado nas ilustrações digitais de Wanatta que são uma continuidade de sua obra, composta por semelhantes paleta de cores<sup>256</sup>, composição, formas e assuntos de suas artes feitas nas ruas ou em telas de pintura, que refletem suas experiências cotidianas, visões de mundo e memórias transgeracionais. Desse modo, os efeitos da internet e das tecnologias digitais na produção artística de Wanatta revelam potencialidades que contribuem para a ascensão de sua carreira e para a ampliação do alcance de sua expressividade a novos territórios e espaços.

Na imagem abaixo, uma produção digital da artista, desenvolvida a partir de suas pesquisas sobre as memórias africanas e sobre o afrofuturismo<sup>257</sup>, que não está estritamente ligado a um futuro tecnológico e digital que possa ser acessado pelo povo negro, mas também a sua imaginação, desejos e expectativas relacionadas as suas experiências individuais e coletivas no futuro.

---

<sup>256</sup> A paleta de cores de um artista refere-se ao conjunto específico de cores que ele utiliza em sua obra para criar efeitos visuais e transmitir suas ideias e emoções.

<sup>257</sup> Movimento cultural e estético que combina elementos da cultura africana e afro-americana com temas de ficção científica, tecnologia e especulação futurista. Surgido nas décadas de 1960 e 1970, o afrofuturismo busca explorar e imaginar futuros alternativos e possíveis para pessoas de ascendência africana, rompendo com narrativas coloniais que marginalizam ou estereotipam pessoas negras.



Imagem 85 - Afrofuturismo

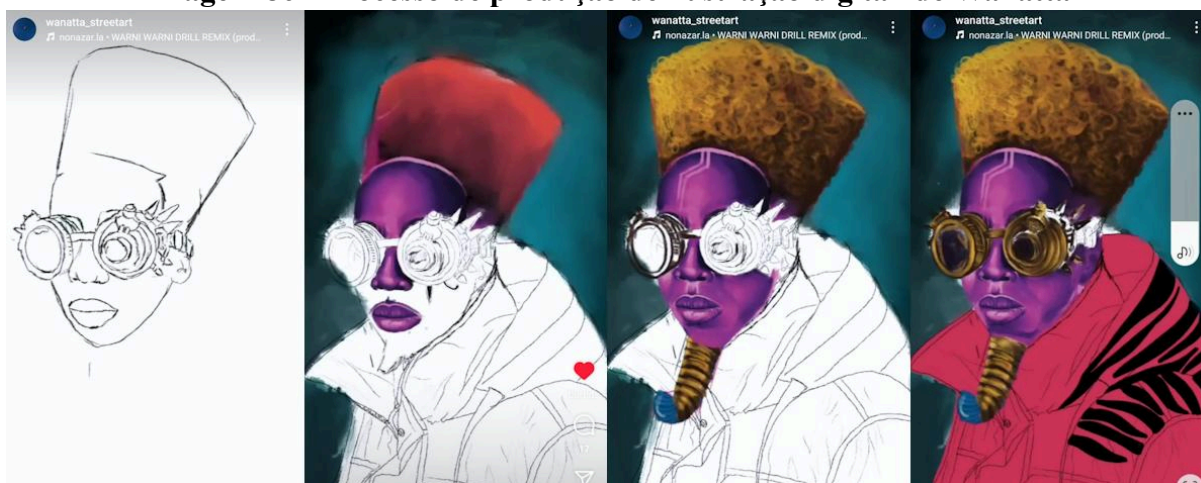


Fonte: (Wanatta, 2024a)

O símbolo *Sankofa*, representado em verde sobre as mãos do personagem em sua arte, faz parte do conjunto de ideogramas conhecidos como *Adinkra*. Este símbolo, recorrente nas produções recentes de Wanatta, está associado ao grupo linguístico *Akan* da África Ocidental. Ele origina-se de um provérbio tradicional que pode ser traduzido como "não é tabu voltar

atrás e buscar o que foi esquecido" e é representado por uma ave mítica que voa para frente com a cabeça voltada para trás, segurando um ovo em seu bico, que representa o futuro. Espelhado, como na imagem acima, o símbolo forma uma imagem semelhante à de um coração. O conceito *Sankofa* enfatiza a importância de aprender com o passado para ressignificar o presente e reimaginar o futuro. Wanatta, assim como outros artistas negros, como Abdias Nascimento<sup>258</sup>, resgata esse símbolo em sua obra, discutindo a integração da estética e dos valores da cultura africana de maneira inovadora e criativa nas experiências contemporâneas, desafiando as limitações impostas aos negros na diáspora. Wanatta realiza esse movimento ao incorporar questões sociais e políticas em sua obra e integrar novas tecnologias em seu processo criativo.

**Imagem 86 - Processo de produção de ilustração digital de Wanatta**



Fonte: (Wanatta, 2024b)

<sup>258</sup> Abdias do Nascimento foi um ativista, político, teatrólogo, pintor e poeta brasileiro, reconhecido por sua luta pelos direitos dos negros e pela promoção da cultura afro-brasileira. Fundador do Teatro Experimental do Negro (TEN) em 1944, ele valorizou a cultura negra e integrou o Congresso Nacional como deputado. Sua obra aborda questões de identidade racial e cultural, e seu legado é uma referência importante na promoção da consciência negra e na luta contra o racismo no Brasil. (PROJETO AFRO, 2024)

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nestas considerações finais, apresento reflexões que relacionam a divisão temporal proposta ao longo deste trabalho, organizada em três períodos: pré-pandemia, isolamento social e pós-pandemia. Inicialmente, retomo as discussões do período pré-pandêmico para introduzir umas das categorias centrais da pesquisa: *graffiti* e *grafiteiro*, articulando-a aos resultados das minhas observações participantes realizadas no Alto Vera Cruz em colaboração com artistas do bairro. No segundo momento, relaciono o graffiti ao mundo do trabalho, refletindo sobre as carreiras dos grafiteiros a partir dos efeitos do isolamento social — um período de restrições de circulação e distanciamento social provocado pela pandemia de COVID-19 — em suas trajetórias, assim como suas táticas de enfrentamento adotadas no referido período. Em seguida, discorro sobre eventos artísticos ocorridos no pós-pandemia, refletindo sobre continuidades do período pré-pandemia e transformações resultantes do isolamento social, que se manifestaram no período pós-pandemia. Por fim, apresento as possíveis contribuições desta pesquisa para o campo das Ciências Sociais.

Compreender a arte, em particular o graffiti, em seu devir no tempo, com o surgimento de uma heterogeneidade de praticantes e significados, expõe a complexidade dessa expressão de rua e na rua, marcada por conflitos e fluxos transgeracionais. Originalmente, o graffiti foi considerado uma prática artística com enfoque de rebeldia, criada no seio da cultura hip-hop nos *ghetos* norte-americanos nos anos 1970. Era realizada por jovens que compartilhavam crenças e códigos culturais, centrada na pintura de muros de maneira clandestina e a utilização de técnicas de pintura em spray figurada em letras e desenhos característicos desse universo. Os praticantes dessa arte de rua, chamados de grafiteiros quando à referida arte chegou ao Brasil nos anos 1980, escolhiam quando, onde e como intervir na cidade, apropriando-se do espaço público para expressar suas visões de mundo e posicionamentos políticos, independentemente do controle do poder público e das segregações socioespaciais decorrentes do processo de urbanização. Os muros pintados colocavam em evidência a participação na vida cidadina e tornam-se canais de acesso à arte e à cidadania.

As memórias originais, que Bagnariol e Viana (2004) denominaram “onda nova-iorquina”, reverberam no presente, inclusive em Belo Horizonte, contrastando com a diversificação de artistas que pintam a cidade, refletida na variedade de repertórios, técnicas, faixas etárias e classes sociais, considerando as pessoas que praticam e consomem o graffiti

na atualidade. Envolto em minhas reflexões é possível afirmar que as formas atuais de grafiteiros pensarem e produzirem arte são decorrentes da sobreposição transgeracional, ou seja, pela interseção entre características de diferentes gerações da arte de rua. Embora incorporem inovações em suas práticas artísticas, como o uso de novas tecnologias na produção e divulgação, e façam negociações com o mercado e o poder público, as memórias do passado continuam a influenciar a construção de identidades e o imaginário de grafiteiros de Belo Horizonte. Magu, interlocutor desta pesquisa e artista da geração mais recente, rememorando funções originais do universo do graffiti, explica que sua arte afirma sua existência na cidade enquanto sujeito pensante e cidadão, em contraste com as lógicas de exclusão social e invisibilidade enfrentadas por provenientes de periferias urbanas, como o bairro Alto Vera Cruz, onde nasceu e cresceu.

A unidade de análise que elegemos para o desenvolvimento desse estudo, Alto Vera Cruz, é um território em que as construções de significados relacionados à arte, particularmente ao graffiti, se fundamentam um processo de idealização de identidades, subjetividades e trajetórias associadas a história da arte de rua, especialmente no que se refere ao movimento hip-hop. Ademais, segundo meus interlocutores, a maneira como a arte é percebida pelos artistas do bairro, imaginada como forma de enfrentamento político e uma tática de sobrevivência, reflete a história de lutas sociais de lideranças comunitárias, especialmente “mães pretas”<sup>259</sup>, como Valdete da Silva Cordeiro, trabalhadora doméstica, que ao identificar sentimentos de desesperança e tristeza em mulheres idosas do bairro, fundou junto à elas a *Organização Social Meninas de Sinhá*, que por meio da música, dança e cantigas populares, se tornou referência na cultura de Minas Gerais e um símbolo de independência e protagonismo para moradores de periferias.

O legado da matriarca, falecida em 2014, é celebrado em retratos pintados por grafiteiros, observadas em muros e paredes de instituições sociais do bairro, bem como em iniciativas do poder público, como o Dia Municipal da Mulher Negra “Dona Valdete da Silva Cordeiro”<sup>260</sup>. Conforme Wanatta, um de meus principais interlocutores, Dona Valdete, como é conhecida no bairro, é “nossa Afrika Bambaataa”, em referência ao legado do precursor do hip-hop, que, assim como Valdete, influencia gerações de artistas de periferia, desempenhando um papel fundamental em suas formações, estimulando jovens a agregar sentidos políticos nas artes, que, no caso do graffiti, vão além da simples aplicação de tinta

<sup>259</sup> Ver GONZÁLEZ (2000)

<sup>260</sup> LEI Nº 10.969 de 13 de setembro de 2016.

nos muros.

A forma particular com a qual os grafiteiros do Alto Vera Cruz atribuem sentido às artes, conforme observado em meu trabalho de campo, deriva de memórias coletivas artístico-político-culturais do bairro, que transformam o graffiti em uma ferramenta de promoção de autoestima e canal de acesso ao sistema político da cidade, via elaboração de planos de ação que visam articulações com o poder público, possibilitando a participação em tomadas de decisão no âmbito de políticas culturais e em projetos do circuito artístico-cultural. As narrativas de meus interlocutores são expressadas táticas para desenvolvimento de carreiras artísticas que superam expectativas e percepções sociais que relegam jovens de periferia a posições subalternas no mundo do trabalho e vida social.

As representações dos territórios periféricos, evidenciadas nas narrativas e experiências dos artistas do bairro Alto Vera Cruz sobre significados da categoria *periferia*, articulados e veiculados pela mídia, governantes e alguns pesquisadores, retroalimentam a imagem de que os modos de vida e lógicas laborais dos moradores desses espaços sociais associados à precariedade e violência. Vivendo sob o signo da favela, artistas do Alto Vera Cruz ressignificam a categoria periferia, exaltando o poder e criatividade de seus coletivos em contraponto aos conceitos que associam às pessoas que praticam o graffiti ao suposto vilanismo e perigo que juventudes negras provenientes de periferias oferecem à sociedade, ademais, limitando suas ações artísticas às práticas ilegais do pixo.

Atualmente em Belo Horizonte, políticas públicas, leis, propagandas oficiais e discursos de agentes policiais promovem o graffiti como uma forma de arte, em detrimento do pixo, relegado ao crime, à inutilidade e à poluição visual. A visão romântica do grafiteiro como herói entre seus pares — aquele que, segundo Campos (2013), corre riscos, desafia a ordem e as instituições opressoras, sendo aclamado por seu grupo — adquire novas nuances. A cisão entre o pixo e o graffiti em Belo Horizonte iniciada nos anos 1990, outrora modalidades indistintas, conforme interlocutores, foi incentivada pelo poder público com o objetivo de controlar e regulamentar a referida arte, com a intencionalidade de inibir as inscrições ilegais no espaço urbano, enquanto promove o graffiti.

Embora, em certa situação, a perseguição ao pixo tenha uma dimensão estética, associada aos traços considerados ilegíveis e feios — geralmente letras estilizadas e monocromáticas que só podem ser compreendidas por membros da comunidade do pixo — penso que essa perseguição é, acima de tudo, política. A proibição do pixo simboliza a manutenção do *status quo*, refletido em restrições ao uso do espaço urbano para práticas



artísticas e expressões políticas de grupos que não integram o sistema considerado democrático. Embora haja maior tolerância em relação ao graffiti, os grafiteiros ainda são perseguidos ao pintar a cidade sem as devidas autorizações provenientes de instituições públicas e organizações particulares.

Em face da promoção do graffiti no mercado e sua consonância com as legislações vigentes e, por estar de certa forma inserido nas normativas sociais, o papel de herói, antes associado ao grafiteiro, é agora atribuído aos pixadores pelas novas gerações de artistas de rua e entusiastas, que enxergam no pixo a preservação do caráter transgressor da arte de rua. Por um lado, os novos significados conferidos ao graffiti geram polêmicas no universo da arte de rua, onde o ato *vandal*, ou seja, pintar a cidade ilegalmente, é parte das memórias e construção identitária; por outro, impulsionam grafiteiros a circularem por diferentes espaços sociais e institucionais, conquistando certo reconhecimento e validação no mercado.

Em contraponto aos modismos que incluem o graffiti como uma tendência da economia criativa da cidade e aos discursos midiáticos que o consideram parte da arte contemporânea, em observações participantes no campo de pesquisa, especialmente no que se refere as microrrelações e aos rituais das experiências cotidianas vividas por grafiteiros em ocasiões de exposições, festivais e nas prestações de serviços artísticos, desnudou conflitos em fronteiras socioespaciais, permeados por códigos de distinção social, que delimitam o acesso à arte e espaços culturais institucionalizados de prática, aprendizado e consumo de arte, como museus, galerias e escolas de arte. No seio dessas instituições, professores, curadores, críticos e jornalistas, entre outros agentes públicos e privados que integram uma rede legitimadora da arte, denominado por Barbi (2022) como “sistema das artes de Belo Horizonte”, produzem fronteiras simbólicas e constroem uma imagem e uma trajetória padrão de artista, associada à educação artística formal, ao pertencimento a certas classes sociais e à fidelidade à história da arte baseada em tradições européias, isto é, a “Arte com A maiúsculo”, como destaca Barreto (2022). Nesse contexto, as carreiras artísticas de grafiteiros são consideradas desviantes. A ideia de que um grafiteiro, formado na “escola da rua” — termo usado por muitos artistas para descrever o aprendizado e desenvolvimento artístico no espaço público —, possa exercer a prática artística como profissão provoca estranheza.

No espaço público, o conhecimento e aprendizado de uma diversidade de práticas é recorrente, como as performances ao vivo de atores, músicos, dançarinos, mágicos, malabaristas, palhaços, estátuas vivas e contadores de histórias. Para esses artistas, bem como para os grafiteiros, a rua não se restringe a um espaço para a exibição das habilidades

artísticas, mas também se configura como um ambiente fundamental de sociabilidade e trabalho. Embora novas gerações de grafiteiros utilizem ambientes institucionais e cibernéticos para sua formação artística, a rua permanece como espaço importante de expressão, acesso à arte e compartilhamento de ideias, métodos, estilos e habilidades técnicas e criativas do graffiti. No espaço urbano, conforme informações obtidas em entrevistas que realizei com artistas, muitos deles iniciaram sua trajetória no mundo da arte.

É na intersecção entre lazer, trabalho e política que se revelam percursos laborais, tangenciadas pelos usos que o grafiteiro faz do espaço público: seja ao se reunir com amigos para grafitar e expressar visões de mundo, ao realizar um ato ilegal de pintar seu nome, desenho ou uma frase de protesto em um muro ou prédio, ou ainda ao criar um mural como parte de um projeto financiando pelo governo ou por uma empresa privada. Os diversos usos do espaço público pelos grafiteiros mostram que os significados que esses artistas atribuem à categoria *trabalho* vão além das dimensões econômicas, configurando identidades e práticas híbridas, denominadas nesta pesquisa de *corre*, que se desenvolvem nas fronteiras entre o legal e o ilegal, o lazer e o trabalho, assim como entre o conformismo e a resistência política, nuances que foram evidenciadas em minhas análises sobre a trajetória laboral de meus interlocutores.

Além das práticas laborais não remuneradas, que se baseiam na expressão artística nas ruas independentes de diretrizes mercadológicas e do governo, os grafiteiros adotam táticas de negociação com empresas e agentes públicos em busca de sustento financeiro. Essas tratativas comerciais, como pude observar, são marcadas por relações hierárquicas que refletem desigualdades sociais, colocando grafiteiros em uma posição vulnerável, onde seus trabalhos são frequentemente desqualificados. No entanto, em trabalhos de pinturas murais apoiados por instituições estatais e nas colaborações entre artistas e empresas privadas, surgem "espaços de manobra" — oportunidades que levam os grafiteiros a empreender, isto é, gerenciar suas carreiras adaptando técnicas e estilos, e identificando demandas de mercado, aceitando, de forma tática, determinadas propostas comerciais.

No processo de comercialização e institucionalização, criam-se espaços, onde o graffiti pode ser instrumentalizado, tornando-se meramente decorativo ou útil para promoção de interesses mercadológicos e políticos que não refletem as convicções dos grafiteiros. Contudo, no ato de barganhar, conforme observado nas experiências dos meus interlocutores, são criados espaços de trocas materiais e imateriais e de visibilidade, expandindo suas redes de contato, incorporando códigos sociais, técnicas e subjetividades em seus transcurso

criativos, tornando as fronteiras entre classes sociais e linguagens artísticas mais permeáveis. Ademais, por meio de seus trabalhos, independentemente dos espaços e suportes de exposição artística, são transmitidos significados e suas visões de mundo para além do objetivo dos contratantes. Arrisco dizer, que, nesse jogo entre o graffiti, o poder público e o mercado, é estabelecida uma negociação complexa de identidades, em que, embora as partes possam ser consideradas adversárias ou em conflitos, acabam por se beneficiar uma da outra de alguma forma. Os “espaços de manobra”, para além das trocas econômicas, podem ser pensados a partir da ideia de confluência<sup>261</sup>, uma sequência que vai além da simples fusão de elementos; trata-se de um espaço de diálogo e resistência política, onde grafiteiros desafiam normas e criam novas possibilidades, em um procedimento de afirmação de direitos e luta por justiça social.

Artistas do Alto Vera Cruz, como Wanatta e Berêta, utilizam a expressão “hackear o sistema” — referindo-se ao ato de acessar o sistema configurado por normativas sociais, raciais e de gênero que os exclui — para descrever suas táticas de negociação com instituições que não favorecem suas participações na vida econômica e política da cidade. Essa expressão está relacionada à criação de oportunidades de monetizar suas artes e expressar suas percepções sobre o mundo e propostas de mudanças sociais. Suas narrativas revelam a organização de seus repertórios e percursos profissionais para lidar com situações adversas, entre elas, as lógicas de poder e violência, assim como as desigualdades sociais, acentuadas durante a quarentena. O isolamento social, além de conter a propagação do vírus SARS-CoV-2, revelou táticas adotadas por grafiteiros para remodelar suas trajetórias laborais e lidar com restrições impostas pelas estruturas socioeconômicas, políticas e culturais.

As artes de graffiti criadas e exibidas na cidade de Belo Horizonte durante a pandemia de COVID-19 permitiram não apenas observar a estética dos trabalhos, mas também compreender a produção da subjetividade, a percepção sobre o isolamento e suas interpretações sobre esse momento histórico no contexto mundial. Suas narrativas expressam não só indignação frente às desigualdades sociais, mas também refletem o cenário político brasileiro, trazendo à tona questões relacionadas ao sistema de saúde pública, educação, ideologia, cultura, economia e arte, presentes nas cidades brasileiras e na máquina do Estado. As representações pictóricas, relatos e análises das trajetórias dos artistas destacaram desigualdades sociais e a ineficácia de políticas públicas, incluindo aquelas voltadas para a prevenção da propagação do vírus, como para mitigar os efeitos da pandemia. Diante do

---

<sup>261</sup> Ver Bispo (2015)

dilema gerado por ideologias políticas polarizadas, que não ofereciam soluções fáceis, periferias urbanas, incluindo a população do Bairro Alto Vera Cruz, se viu em uma encruzilhada: aderir à campanha “fique em casa” para conter a disseminação do vírus SARS-CoV-2, ou enfrentar o negacionismo da doença, disseminado por políticos da extrema direita, que defendiam a continuidade das rotinas de vida e trabalho em nome da economia, em detrimento da saúde.

Impossibilitados de esperar em casa pelo fim da quarentena e de aderir ao trabalho remoto — uma alternativa inviável para parte da população —, os meus interlocutores encontraram maneiras criativas de superar as restrições e alcançar seus objetivos artísticos e profissionais, mesmo em um cenário de poucas alternativas viáveis. Conforme, no período de isolamento social, suas necessidades de sobrevivência incluíam tanto a busca por sustento financeiro quanto a necessidade de pintar a cidade. O ato de grafitar ganhou destaque durante a pandemia, quando, mesmo sob as recomendações da OMS para que as pessoas ficassem em casa, grafiteiros saíram para contar histórias através de suas artes, expressando suas perspectivas sobre os tempos de pandemia, evidenciado que pintar nas ruas é uma prática essencial de suas histórias de vida e trajetórias laborais.

Entretanto, minha análise sobre a inclusão dos recursos digitais durante a pandemia, destacou que os espaços de atuação dos grafiteiros vão além das pinturas nas ruas, estendendo-se ao mundo cibernético. A pandemia de COVID-19, especificamente o período de isolamento social, atuou como um catalisador para produção, pesquisa e comercialização de arte, sendo observado o aumento do uso de dispositivos eletrônicos no cotidiano dos artistas, evidenciado pela maior frequência de publicações nas mídias digitais e na produção de artes por meio de programas de computador, em comparação com o período pré-pandemia. A normatização do digital em suas vidas sugere uma mudança nas carreiras dos interlocutores, que se mantém no período pós-pandemia.

As formas de interação entre artistas, comunidade local e público consumidor não foram interrompidas durante a quarentena, mas sim transformadas, sobretudo devido ao papel das mídias digitais como *Facebook* e *Instagram*. Essas plataformas intensificaram o desenvolvimento de ações de divulgação do trabalho dos artistas online, bem como propiciaram a colaboração entre grafiteiros, que se engajaram em iniciativas solidárias, criando intervenções que promoviam mensagens de apoio, conscientização e ajuda mútua. Além das iniciativas locais, como as realizadas no Alto Vera Cruz, onde meus principais interlocutores buscaram engajar a população por meio de narrativas que se opunham aos

discursos negacionistas do governo federal, foram criados por artistas de rua da cidade projetos online, como rifas e vendas e trocas de artes, com o objetivo de arrecadar recursos financeiros e alimentos para famílias em situação de vulnerabilidade econômica e social. No entanto, ao analisar as narrativas dos moradores do Alto Vera Cruz, que destacam as dificuldades enfrentadas na adoção do trabalho remoto durante o período de isolamento social, reflito sobre as ambivalências das novas tecnologias, considerando tanto seus benefícios quanto os riscos que apresentam. A noção de futuro propagada por filmes de ficção científica, na qual a intersecção entre a humanidade e as máquinas é um tema recorrente, se aproxima do presente, especialmente em decorrência da intensificação dos usos e investimentos em tecnologia durante o isolamento social, que tornou as fronteiras entre o virtual e o real mais porosas, resultando em transformações permanentes nos modos de vida e nos processos de comunicação nas cidades no período pós-pandemia.

O cenário pós-pandêmico contrasta visões utópicas, que apontam para cenários otimistas em que a tecnologia proporciona acesso equitativo a informações e oportunidades, além de facilitar modos de comunicação e trabalho, com visões distópicas e alarmantes, que incluem a exacerbação das desigualdades sociais. Entre os riscos, pude identificar a exclusão digital, que reflete as desigualdades presentes no mundo offline, muitas vezes ocultadas por narrativas que ressaltam as oportunidades democráticas de participação no ambiente digital.

Como ressalta Wanatta, é preciso cautela com o discurso da “favela venceu”, ou seja, exaltar avanços democráticos com base em exemplos pontuais. Durante o isolamento social, o grafiteiro empregou a tecnologia para aprimorar sua comunicação com os moradores do bairro e o público consumidor de sua arte, além de adaptar suas práticas de trabalho às tendências do mundo digital. Embora suas táticas e astúcias sejam emblemáticas e ofereçam novas possibilidades de acesso ao mercado para grafiteiros, Wanatta não representa a totalidade do universo de artistas que praticam o graffiti na cidade. Apesar de seu destaque no cenário artístico, os moradores e praticantes da arte de rua do bairro Alto Vera Cruz, assim como de outras periferias brasileiras e da América Latina, continuam a enfrentar as desigualdades sociais, o racismo, assimetrias do acesso à cidade, a tecnologia e ao mundo do trabalho.

Em meu trabalho de campo etnográfico e o processo de escrita da dissertação, provocaram reflexões e deixaram expostas questões éticas das Ciências Sociais. A reivindicação dos interlocutores em relação à necessidade de se sentirem representados em pesquisas acadêmicas — ou seja, terem controle sobre suas próprias imagens, frequentemente



publicizadas de maneira desfavorável e estereotipada, segundo eles — evidenciou a importância de analisar os efeitos das percepções sociais sobre sujeitos provenientes de territórios periféricos, ou seja, entender como imagens construídas socialmente são projetadas em suas interações sociais, interferindo em suas autoestimas e vida cotidiana.

Compreender os modos de vida e as relações de trabalho de grafiteiros exclusivamente através das lentes de segregações e exclusões sociais — conceitos frequentemente utilizados pelas Ciências Sociais para compreender a relação entre periferias urbanas e o centro silencia a pluralidade, lutas sociais e carreiras desses artistas. As análises realizadas sobre os modos de ocupação e interação dos grafiteiros com agentes e instituições públicas e privadas, revelam a participação de moradores do bairro Alto Vera Cruz na vida social, política e cultural da cidade, bem como a construção de um novo imaginário sobre o espaço urbano.

As pesquisas em periferias geram dilemas, pois, em contrapartida a uma análise que discute problemas sociais que podem reforçar preconceitos, a produção de imagens positivas que omitem conflitos pode ser prejudicial, pois podem sugerir a harmonia entre classes e raças, isto é, a democracia racial e social, auxiliando na manutenção do *status quo*. Destaco a importância de abordagens mais cuidadosas sobre as culturas contemporâneas, superando a visão homogênea frequentemente atribuída a grupos sociais, principalmente aqueles classificados, muitas vezes, como subculturas. É necessário evitar a reprodução de imagens fixas e reducionistas, como no caso do grafiteiro, a associação a práticas ilegais, à periferia associada ao perigo e ao uso exclusivo do spray, que muitas vezes prevalecem. Essas percepções ignoram a diversidade de artistas, suas experiências nas fronteiras, seus investimentos no mundo do trabalho e sua atuação em diversos contextos socioespaciais. Reconheço que, nesta dissertação, corro o risco de ter delimitado o graffiti a uma comunidade fechada, em contraste com a heterogeneidade que caracteriza esse universo, porquanto, o graffiti é um fenômeno social revelador das desigualdades sociais e mecanismos de exclusão social, mas, ao mesmo tempo, desvela fluxos urbanos, possibilidades de hibridismos e partilhas entre periferias urbanas e espaços públicos e semipúblicos.

Os resultados obtidos nesta pesquisa destacam a importância da arte e do graffiti como objetos de estudo nas Ciências Sociais, dado seu potencial para revelar os mecanismos que estruturam as interações sociais, os modos de vida e as relações de trabalho no contexto urbano. Além disso, frente às desigualdades no acesso ao direito à cidade, a arte emerge como uma ferramenta para transformação e inclusão social, promovendo cidadania e engajamento de grupos historicamente marginalizados aos processos de urbanização. Diante das tendências

mundiais de implementação de políticas culturais com objetivo de tornar centros urbanos mais inclusivos e democráticos, para além das Ciências Sociais, as reflexões expostas nesta dissertação abrem caminhos para estudos das áreas de geografia, Comunicação, Direito, e Arquitetura e Urbanismo, voltados para o planejamento e desenvolvimento urbano com base na promoção de um campo democrático, especialmente no que diz respeito a arte e a cultura.

Espero que os resultados desta dissertação ofereçam contribuições para além de seu objetivo de compreender os efeitos do isolamento social decorrente da pandemia de COVID-19 na vida e no trabalho dos grafiteiros, reforçando o compromisso de gestores, produtores, pesquisadores, artistas e da sociedade em geral com a necessidade de planejamento e investimentos para enfrentamento de momentos de crises sociais e políticas. Esta pesquisa destacou a ineficácia das políticas públicas no gerenciamento dos desafios impostos pela COVID-19. Diante da possibilidade de novas pandemias e da percepção de que as desigualdades sociais e econômicas são estruturais, apenas intensificadas e evidenciadas durante o período pandêmico, torna-se importante desenvolver estratégias de organização e enfrentamento que vão além de soluções paliativas e sejam aplicáveis no mundo pós-pandemia.

## 7 REFERÊNCIAS

ABARCA, Javier. Madrid, 2023. Site: Javier Abarca, Graffiti and street art researcher. Disponível em: <https://javierabarca.es/en/>. Acesso em: 8 fev. 2023.

ADORNO, Theodor.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1985.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

AGAMBEN, Giorgio. La invención de una epidemia. In: AMADEO, Pablo (Org.). **Sopa de Wuhan**: Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias. 1. ed. Buenos Aires: ASPO, 2020. p. 17-21.

AGUIAR, Cibele. **Cientistas à beira da pia**. In: GROSSI, Miriam; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 383-387. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

AMANCIO, Kleber Antonio de Oliveira. **A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra**. Farol, [S. l.], v. 17, n. 24, p. 27–38, 2021.. Disponível em: <https://periodicos.ufes.br/farol/article/view/36351>. Acesso em: 10 jul. 2024.

ANCESTRAL. Belo Horizonte, 2018. Instagram: Ancestral. Disponível em: <https://instagram.com/useancestral>. Acesso em: 18 mai. 2022.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto antropófago. In: SCHWARTZ, Jorge (org.). **Manifesto antropófago e outros textos**. São Paulo: Penguin-Companhia das Letras, 2020. p. 45-52. Disponível em: <https://www.penguincompanhia.com.br>. Acesso em: 2 maio 2024.

ANDRÉ Cavaleiro. [S. l.], 2024. Instagram: André Cavaleiro. Disponível em: <https://www.instagram.com/andrecavaleiro>. Acesso em: 2 maio 2024.

ANTIGAMENTE QUILOMBOS, HOJE PERIFERIA. [Compositor e intérprete]: Z'África Brasil. São Paulo: YB Music, 2002.

APPA. Belo Horizonte, 2024. Site: APPa - Associação dos Profissionais de Produção de Artes. Disponível em: <https://appa.art.br/>. Acesso em: 27 jun. 2024.

AREBELDIA. Belo Horizonte, 2024. Site: *ARebeldia*. Disponível em: <https://arebeldia.org.br/>. Acesso em: 2 jun. 2024.

ARTE em cores. Belo Horizonte, 2023. Site: Arte em Cores BH. Disponível em: <https://arteemcoresbh.com.br/>. Acesso em: 9 mai. 2023

ARTE fora do museu. [S. l.], 2024. Site: Arquivos comum - arte fora do Museu. Disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/artistas/comum/>. Acesso em: 12 jan. 2024.

BACCHIEGGA, Fábio. **A mobilidade dos “homens lentos”: desigualdade e fluidez em**

**tempos de pandemia.** In: GROSSI, Miriam; TONIOL, Rodrigo (org.). *Cientistas sociais e o Coronavírus*. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 172-175. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

BAGNARIOL, Piero. [S. l.], 2024. Site: Piero Bagnariol | portfolio. Disponível em: <https://pierobagnariol.wixsite.com/portfolio/about>. Acesso em: 30 dez. 2024.

BAGNARIOL, Piero, VIANA, Maria Luiza. História recente do graffiti. In: **Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos**. Belo Horizonte: Graffiti 76% quadrinhos, 2004.

BAGNARIOL, Piero. [S. l.], 2024. Site: Piero Bagnariol | portfolio. Disponível em: <https://pierobagnariol.wixsite.com/portfolio/about>. Acesso em: 30 dez. 2024.

BANKSY. **Guerra e spray**. Tradução de Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BARBI, Laura Dolabella. **O Sistema das Artes em Belo Horizonte**. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/47836> . Acesso em: 10 jul. 2024

BARROS, José Márcio. **De fronteira a corredor: a Avenida do Contorno na cidade de Belo Horizonte**. *Estudios del Hábitat*, v. 2, n. 7, p. 35-46, 2000.

BARROS, José Márcio. **Fronteiras culturais na intervenção artística da cidade**. *YouTube*, 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Tnm2H21lPjU>. Acesso em: 20 dez. 2023.

BARRETO, Binho. **Perímetro Urbano**. Belo Horizonte: Leme, 2017

BARRETO, Binho. Um sobrevoo em quinze anos em arte urbana - 1985 a 2000. In: **CURA: Circuito Urbano de Arte 2017-2020**. Coordenação: Juliana Flores. 1. ed. Belo Horizonte: Agência CURA, 2022.

BEAT Street Direção: Stan Lathan. Produção: Harry Belafonte, David V. Picker. Estados Unidos: Orion Pictures, 1984.

BECKER, Howard. **Outsiders: estudos de sociologia do desvio**. Ed. Jorge Zahar, Rio de Janeiro, 2008.

BESSAS, Alex. **Verní Beagá: conheça o grupo que atua pela democratização dos espaços de arte em BH**. *O Tempo*, 15 jul. 2024. Disponível em: <https://www.otempo.com.br/entretenimento/2024/7/15/verni-beaga--conheca-o-grupo-que-atua-pela-democratizacao-dos-es>. Acesso em: 10 ago. 2024

BINHO Barreto. [S. l.], 2024. Site: Binho Barreto | artes visuais. Disponível em: <https://www.binhobarreto.com/>. Acesso em: 30 out. 2024.

BLANCA, Rosa Maria. ¿Cuál es la identidad de la Covid-19 en el arte?. In: GROSSI, Miriam; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 405-409. Disponível [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf)

df. Acesso em: 2 maio 2024.

BOAS, Franz. **Antropologia cultural**. Organização e tradução de Celso Castro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2011.

BOURGOIS, Philippe. **En busca de respeito: Vendiendo crack en Harlem**. 2. ed. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.

BRASIL. *Lei nº 14.017, de 29 de junho de 2020*. Dispõe sobre ações emergenciais destinadas ao setor cultural a serem adotadas durante o estado de calamidade pública reconhecido pelo Decreto Legislativo nº 6, de 20 de março de 2020. Brasília, DF, Presidência da República, [2023]. Disponível em [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2019-2022/2020/Lei/L14017.htm). Acesso em: 2 maio 2024.

BRAZ, Camilo; MELLO, Luiz. Masculinidades e androcracia em tempos de COVID-19. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 275-279. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

BUCCI, Eugênio. **A superindústria do imaginário: como o capital transformou o olhar em trabalho e se apropriou de tudo que é visível**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

BUTLER, Judith. El capitalismo tiene sus limites. In: Amadeo, Pablo (ed.). **Sopa de Wuhan: pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias**. Buenos Aires, Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio). 2020. p. 59-66. Disponível em: <http://104.207.147.154:8080/bitstream/54000/1111/1/covid-rev.pdf>. Acesso em: 2 maio 2024.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **A presença do autor e a pós-modernidade em Antropologia**. Novos estudos, São Paulo, n.21, 1988. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/123456789/1774>. Acesso em 18 de mai. de 2024.

CAMISA de Força. [Composição]: DJ Luciano e MV Bill. [Intérprete]: MV Bill. In: *Declaração de Guerra* [S. l.], Natasha Records, 2002. 1 disco sonoro (78 min).

CAMPOS, Marcelo. A cidadania vertical no Brasil: O caso do coronavírus. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 552-554. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

CAMPOS, Marcos. **Sobre o corre da arte: uma etnografia dos futuros vividos e do ganhar a vida na cidade do Rio de Janeiro**. 2022. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022. Disponível em: <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/18190>. Acesso em: 20 ago. 2024.



CAMPOS, Ricardo Marnoto de Oliveira. **Pintando a cidade:** uma abordagem antropológica ao graffiti urbano. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Aberta, Lisboa, 2007. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.2/765>. Acesso em: 8 jun. 2023.

CANCLINI, Nestor García. **Diferentes, desiguais e desconectados.** Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2009.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 2015.

CANCLINI, Nestor García. **Cidadãos substituídos por algoritmos.** São Paulo: EDUSP, 2021

CANCLINI, Nestor García. **Emergências Culturais - Instituições, criadores e comunidades no Brasil e no México.** São Paulo: EDUSP, 2023

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato. Antropologia e Estética da Iminência.** Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2016.

CARDOSO, Marcos. **O movimento negro em Belo Horizonte:** 1978-1998. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

CENTRO DE VALORIZAÇÃO DA VIDA. São Paulo, 2024. Site: CVV. Disponível em: <https://www.cvv.org.br/>. Acesso em: 5 set. 2024.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: 1. artes de fazer.** 22. ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

CHALFANT, Henry. New York, 2022. Site: Henry Chalfant Graffiti Archives. Disponível em: <http://www.henrychalfant.com/>. Acesso em: 22 nov. 2022

CIDADE Cinza. Direção de Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo. Produção de Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo, Peppe Siffredi, Raphael Bottino. Roteiro de Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi, Felipe Lacerda. São Paulo: Sala 12 Filmes, 2013.

COMUM. **Sopa de Letras.** Belo Horizonte: s.n, 2023.

COOPER, Martha. **Hip hop files: photographs 1979-1984.** New York: Abrams, 2004.

CORRÊA, Cléber. **Dialética das Ruas:** arte urbana etc. 2023. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/46493>. Acesso em: 12 fev. 2024.

COUTO, José Geraldo. **Buñuel mergulha na fantasia para ironizar donos do poder.** Folha de S.Paulo, 31 ago. 2008. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq3108200810.htm>. Acesso em: 06 jun. 2024.

CUNHA, Gabriel; MEDEIROS, Regina; TORRES, Caio. **Reprodução artística musical no cenário da pandemia de COVID-19**. Em *Sociedade*, v. 3, n. 2, p. 30-47, 2022. Disponível em: <https://periodicos.pucminas.br/index.php/emsociedade/article/view/24030/19483>. Acesso em: 2 maio 2024.

CURA. Belo Horizonte, 2024. Site: CURA – Circuito Urbano de Arte. Disponível em: <https://www.cura.art.br>. Acesso em: 30 fev. 2024.

D'ANDREA, Tiaraju. **Contribuições para a definição dos conceitos periferia e sujeitas e sujeitos periféricos**. *Novos estudos CEBRAP*, v. 39, n. 1, p. 19–36, jan. 2020.

DANIEL, Matheus. [Correspondência]. Destinatário: Rodrigo Ribeiro. Belo Horizonte, 1 fev. 2024. 1 Fotografia

DANTAS, Elenildes. *Estética Hip-Hop: Transgressão como estratégia de explicitação das diferenças*. 2018. Tese (Doutorado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Acesso em: 3 jun. 2022.

DATALA. Belo Horizonte, 2024. Site: André Gonzaga Dalata. Disponível em <https://www.andregonzagadalata.com>. Acesso em 12 dez. 2004.

DIÓGENES, Glória. **Conexões entre artes de rua, criatividade e profissões: circuitos e criações de Tamara Alves**. *Horizontes Antropológicos*, v. 25, n. 3, p. 153-177, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/7cTz7jk4PcrRc5g8NY5pJ3L/?lang=pt>. Acesso em: 8 jan. 2022.

DIÓGENES, Glória. [S. l.], 2022. Blog: *AntropologiZZZando: Telas da Arte Urbana*. Disponível em: <http://antropologizzzando.blogspot.pt/>. Acesso em: 2 jan. 2022.

DOG CRIA. Belo Horizonte, 2024. Instagram. Dog-cria. Disponível em: <https://www.instagram.com/dogcria.ink/>. Acesso em 01 jul. 2024.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social**. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ED-MUN. **Ed-mun fala sobre a essência do graffiti**. Belo Horizonte, 2 ago. 2018, 1 vídeo (13 min.) Publicado por Ed-mun PDF. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8WNTXwqr\\_Ec](https://www.youtube.com/watch?v=8WNTXwqr_Ec). Acesso em: 21 nov. 2022

ED-MUN. [S. l.], 2024. Site: Ed-mun. Disponível em: <https://www.edmunpdf.com.br/>. Acesso em: 8 jun. 2024.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O tempo e a cidade**. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/biev/wp-content/uploads/2024/03/ROCHA-ECKERT.-O-tempo-e-a-cidade.pdf>. Acesso em: 6 jun. 2022.

ENTRE O CRIME E O CREME. Direção: Rodrigo Ribeiro, Thiago Morandi e Kaos Scalabrini. Belo Horizonte, 2023. 1 vídeo 73min43s). Disponível em: <https://youtu.be/ll-qbTRq-Go> Acesso em: 08 jan. 2025.

FÁBIO Nogueira. [S. l.], 2012. Facebook: Fábio Nogueira. Disponível em: <https://www.facebook.com/Fabiovideos>. Acesso em 19 jul. 2022.

FAVELA NO ATO. Belo Horizonte, 2023. Instagram: Festival Favela no Ato. Disponível em: <https://www.instagram.com/favelanoato/>. Acesso em: 9 jan. 2024.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. **O conceito de geração nas teorias sobre juventude**. Sociedade e Estado, [S. l.], v. 25, n. 2, p. 185–204, 2011. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/5536>. Acesso em: 3 jun. 2023.

FELICIANO, Luiz. [Correspondência]. Destinatário: Rodrigo Ribeiro. Belo Horizonte, 22 jan. 2024. 1 Fotografia.

FELTRAN, Gabriel. **Fronteiras de tensão. Política e violência nas periferias de São Paulo**. São Paulo: Editora Unesp: CEM: Cebrap, 2011.

FERREIRA, Lucas Tavares. **O traçado das redes: etnografia dos grafiteiros e a sociabilidade na metrópole**. 2006. 123 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Humanas) - Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2006.

FERRO, Lúcia. A arte urbana na encruzilhada da pandemia: reflexões sobre o trabalho cultural e artístico num segmento emergente. In: LEÃO, Tânia (org.). *Cadernos da Pandemia do ISUP*, v. 5, "Em Suspensão: Reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na Era Covid-19". Porto: Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, 2020.

FILGUEIRAS, Cristina. Políticas públicas e inserção laboral de jovens: algumas experiências na América Latina. In: FILGUEIRAS, Cristina; MEDEIROS, Regina (Orgs.). **Jovens, trabalho e políticas públicas: anseios e desafios**. 2016. p. 113-138. Belo Horizonte, MG: PUC Minas.

FIOCRUZ. [S. l.], 2024. Site: FIOCRUZ - Fundação Oswaldo Cruz. Disponível em: <https://portal.fiocruz.br>. Acesso em: 30 dez. 2024.

FREYRE, Gilberto. **Casa-Grande & Senzala**. 51. ed. Rio de Janeiro: Global Editora, 2019.

FLEURY, Sonia; FAVA, Virgínia Maria Dalfior. **Vacina contra Covid-19: arena da disputa federativa brasileira**. *Saúde em Debate*, v. 46, n. spe., p. 248-264, 2022. Disponível em: <https://www.saudeemdebate.org.br/sed/article/view/5938/780>. Acesso em: 2 maio 2024.

FREITAS, Moacir Fagundes de. **Amor pelo Alto Vera Cruz nos muros: musealização in situ de graffiti e ação cultural educativa na escola**. 2022. Dissertação (Mestrado em Educação e Docência) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/44091>. Acesso em: 16 jan. 2023.

GAMBA, Gustavo. Belo Horizonte, 2023. Blog: Gamba Arte. Disponível em: <https://gamba-arte.blogspot.com/>. Acesso em: 7 set. 2023.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Tradução de Fanny Wrobel. 10. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. 1 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

GERANDO FALCÕES. [S. l.], 2024. Site: Gerando Falcões: Um ecossistema de Desenvolvimento Social. Disponível em: <https://gerandofalcoes.com/>. Acesso em: 4 jun. 2024

GOMBRICH, Ernst. **História da Arte**. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2022.

GOMES, Flávio; LAURIANO, Jaime; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **Enciclopédia negra**: biografias afro-brasileiras. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: EVARISTO, Conceição (org.). **Intelectuais negras**: brasileiras convidam a pensar. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

GRANADA, Daniel. A gestão da pandemia do coronavírus (Covid 19) no brasil e a necropolítica: um ensaio sobre uma tragédia anunciada. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 552-554. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

GUD Assis. Belo Horizonte, 2021. Instagram: Gud Assis. Disponível em: <https://www.instagram.com/gudassis/>. Acesso em: 30 maio 2024.

GULLAR, Ferreira. **Em alguma parte alguma**. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade paliativa**: a dor hoje. Petrópolis: Vozes, 2021.

HIP HOP CULTURA DE RUA. [compositor e intérprete]: Vários artistas. São Paulo: Eldorado, 1988. 1 disco sonoro (vinil).

HYPER. [S. l.], 2024. Instagram: Hyper. Disponível em: <https://instagram.com/hyperaton/>. Acesso em: 19 mai. 2024.

I FEEL GUD. Peça teatral. Direção de Rodrigo Ribeiro. Belo Horizonte: Lei de Incentivo à Cultura de Belo Horizonte, 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zbYcNkPxdYQ&t=22s>. Acesso em: 6 set. 2024.

IDEOLOGIA FIXA. [Compositor]: Berêta. [Intérprete]: Berêta. Belo Horizonte, independente, 2022. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3LGh2aCDF3nP87mb9TkLOB>. Acesso em: 5 jun. 2023.

JAUED, Carolina. Cena em movimento: O graffiti em Belo Horizonte dos anos 2000 a 2020. In: **CURA: Circuito Urbano de Arte 2017-2020**. Coordenação: Juliana Flores. 1. ed. Belo Horizonte: Agência CURA, 2022.

JIRÓN, Paola. “On becoming ‘la sombra/the shadow’”. In: Büscher, Monika; Ur ry, J. & Witchger, K. (eds.). **Mobile methods**. Londres, Routledge, pp. 36-53. 2011

JOBIM.ORG. [S. l.], 2024. Site: Instituto Antônio Carlos Jobim. Disponível em: <https://www.jobim.org/>. Acesso em: 5 dez. 2024.

JÚNIOR, Paulo; ALMEIDA, Ricardo. “**Cabelo é como pensamento**”: entrelaçando combates antirracistas pelos fios de cabelo. *Revista Exitus*, Santarém, v. 10, p. 1-25, e020073, 2020.

KERKHOVE, Maria Van. ‘Nunca estivemos tão perto de acabar com emergência’ diz líder da OMS para covid-19.[Entrevista cedida a Bernardo Yoneshigue]. **O Globo**, Rio de Janeiro, 15 fev. 2023, Saúde. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/saude/noticia/2023/02/estamos-em-um-estagio-diferente-nunca-estivemos-tao-perto-de-acabar-com-a-emergencia-diz-lider-da-oms-para-a-covid-19.ghtm>

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015

LASSALA, Gustavo. 2010. Pichação não é pixação. São Paulo, Altamira Editorial.

LIDIA VIBER. 2024. [S. l.], 2024. Site: Artista | Lidia Viber Disponível em: <https://lidiaviber.com>. Acesso em: 7 mar. 2024.

LODI, Maria Inês. **A escrita nas ruas e o poder público no Projeto Guernica de Belo Horizonte**. Dissertação de pós-graduação em Ciências Sociais. Faculdade de Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica. Belo Horizonte: 2003.

LUZ, Lila Cristina Xavier; FEFFERMANN, Marisa; SILVA, Ana Paula; MACEDO, Maria Dalva; CENITAGOYA, Verónica. Juventudes e mercado de trabalho no Brasil: situação atual e desafios para o futuro. In: ABRAMOVAY, Miriam (Org.) et al. **Trajetórias/práticas juvenis em tempos de pandemia da covid-19**. 1. ed. Brasília, DF: Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais, 2022. p. 99-118. Disponível em: <https://biblioteca.flacso.org.br/files/2022/11/Livro-digital-Trajetorias-e-pr%C3%A1ticas-juvenis-em-tempos-de-pandemia-da-COVID-19.pdf>. Acesso em: 3 fev. 2024.

LADOBECO, Bernardo. Rupestre Crew | Ancestral. [Entrevista cedida a Rodrigo Ribeiro]. Pílulas de moda, arte e cultura, Belo Horizonte 1, set 2018. Disponível em: Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyDzK-LfWiY>. Acesso em 09 jul. 2024

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A análise estrutural em linguística e antropologia**. In: \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MACIEL, FREDERICO. [S. l.], 2024. Site: Negro F. Disponível em: <https://frednegrof.wordpress.com/>. Acesso em: 30 jun. 2024.



MÁGICO DE OZ. [Composição]: Edy Rock e Mano Brown. [Intérprete]: Racionais MCs. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 disco sonoro (73 min).

MAGNANI, J. G. C. **Da periferia ao centro: pedaços & trajetos**. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 35, p. 191-203, 1992.. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ra/article/view/111360>.

MARCEL Diogo. [S. l.], 2024. Site: Website do artista Marcel Diogo. Disponível em: <https://marceldiogo.com/>. Acesso em: 6 set. 2024.

MARINATO. Belo Horizonte, 2024: Site: Mariana Marinato. Disponível em: <https://www.marianamarinato.com>. Acesso em: 14 jul. 2024.

MARTE um. Direção: Gabriel Martins. Produção: André Novais Oliveira *et al*. Belo Horizonte: Embaúba Filmes, 2024. 1 DVD (112 min.). Disponível em: <https://embaubafilmes.com.br/distribuicao/marte-um/>. Acesso em: 30 maio 2024.

MARTINS, Gabriel. Marte: uma entrevista com o diretor do representante do Brasil no Oscar. **Cinema em Cena**, 2015. Disponível em: <https://www.cinemaemcena.com.br/coluna/ler/2695/marte-um-entrevista-com-o-diretor-do-representante-do-brasil-no-oscar>. Acesso em: 6 jan. 2025.

MARTINS, Mônica Dias. A pandemia expõe de forma escancarada a desigualdade social. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 168-171. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

MARX, Karl. **Crítica da filosofia do direito de Hegel**. 2. ed. rev. Tradução de Rubens Enderle e Leonardo de Deus; supervisão e notas de Marcelo Backes. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARX, Karl. **Manuscritos Econômico-filosóficos**. São Paulo. Boitempo Editorial. 2008.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003a.

MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003b. p. 401-424.

MAXWELL Alexandre. [S. l.], 2024a. Site: Maxwell Alexandre. Disponível em: <https://www.maxwellalexandre.faith/>. Acesso em: 17 jun. 2023.

MAXWELL Alexandre. [S. l.], 2024b. Instagram: Maxwell Alexandre. Disponível em: [https://www.instagram.com/maxwell\\_alexandre](https://www.instagram.com/maxwell_alexandre). Acesso em: 19 mai. 2024.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Tradução Renata Santini. São Paulo: N-1 edições, 2018a.

MEDEIROS, Regina de Paula. **Entre as andanças e as travessias nas ruas da cidade: territórios e uso de drogas pelos moradores de rua**. Civitas: Revista de Ciências Sociais, [S. l.], v. 19, n. 1, p. 142–158, 2019. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/30759>. Acesso em: 5 fev. 2023.

MELLO, Luiz; BRAZ, Camilo. Masculinidade e androcracia em tempos de covid-19. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo. (Orgs.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo: ANPOCS; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020.

MENINAS DE SINHÁ. [S. l.], 2024. Site: Grupo Cultural Meninas de Sinhá. Disponível em: <https://meninasdesinha.org.br/>. Acesso em: 10 fev. 2024.

MIRANDA, Danilo Santos de. **“Retrato: um enfrentamento pela imagem”**. In: Catálogo da Exposição Retratistas do Morro. São Paulo: Sesc Pinheiros, 2023.

MIZRAHI, Mylene. **As políticas dos cabelos negros, entre mulheres**: estética, relacionalidade e dissidência no Rio de Janeiro. *Mana*, v. 25, p. 457-488, 2019.

MORIN, Edgar. **É hora de mudarmos de via** : as lições do coronavírus. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2021.

MURS murs. Direção: Agnès Varda. Produção: Ciné Tamaris. França: Ciné Tamaris, 1981. (85 min.)

MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. [S. l.], 2024. Site: Autorretrato – Artur Timóteo da Costa. Disponível em: [https://artsandculture.google.com/asset/autorretrato-artur-tim%C3%B3teo-da-costa/uwHGVC\\_OMDjwCA?hl=en](https://artsandculture.google.com/asset/autorretrato-artur-tim%C3%B3teo-da-costa/uwHGVC_OMDjwCA?hl=en). Acesso em: 12.mai 2024.

MUST. [S. l.], 2024. Site: Havaianas e artistas. Disponível em: <https://www.itmustbegood.net/post/havaianas-artistas>. Acesso em: 11 nov. 2022.

NABOR JR. Meu passado (não) me condena: memória, raça e identidade nas pinturas de Sidney Amaral. In: **O Menelik Segundo Ato**, São Paulo, ano 5, n. 017, p. 16-21, out./dez. 2015.

NEGRO Drama. [Composição]: Edy Rock e Mano Brown. [Intérprete]: Racionais MCS. In: Nada como um dia após o outro dia. [S. l.], Cosa Nostra, 2002. 1 disco sonoro (75 min).

NEGRO mia. São Paulo, 2024. Instagram: Negro M.I.A. Disponível em: <https://instagram.com/negromia>. Acesso em: 22 abr. 2024

O DISCRETO charme da burguesia. Direção: Luis Buñuel. França/Espanha: Films du Carrosse, 1972. (102 min.)

O ROLÊ - Documentário. Morandi Fotocinegrafia. Belo Horizonte, 15 fev. 2024. 1 vídeo (22 min.). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=Q4cf7\\_7JfO8](https://www.youtube.com/watch?v=Q4cf7_7JfO8). Acesso em: 2 maio 2024.

OLIVAR, José Miguel Nieto. Mundos, vida e vidas em jogo - fabulações sobre quarentena e imaginação. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 108-113. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

PAIS, José Machado. **Ganchos, tachos e biscate: jovens, trabalho e futuro**. 4. ed. Berlin: GD Publishing / Edições Machado, 2016.

PAULO Nazareth. [S. l.], 2024. Site: Paulo Nazareth - arte contemporânea/ltda. Disponível em: <https://www.instagram.com/paulonazareth/>. Acesso em: 6 set. 2025.

PARDUE, Derek; OLIVEIRA, Lucas. City as mobility: A contribution of Brazilian saraus to urban theory. **Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology**, v. 15, 2018.

PEIXOTO, Mariana. Exposição 'Caus' quer romper o preconceito em relação à arte urbana. **Estado de Minas**, Belo Horizonte, 19 out. 2021. Disponível em: [https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/10/31/interna\\_cultura,1098714/exposicao-caus-quer-romper-o-preconceito-em-relacao-a-arte-urbana.shtml](https://www.em.com.br/app/noticia/cultura/2019/10/31/interna_cultura,1098714/exposicao-caus-quer-romper-o-preconceito-em-relacao-a-arte-urbana.shtml). Acesso em: 02 jun. 2024

PELE. Direção: Marcos Pimentel. Produção: Luana Melgaço. Belo Horizonte, Brasil. Embaúba Play, 2023. (75 min.). Disponível em: <https://embaubaplay.com/catalogo/pele/>. Acesso em: 30 fev. 2024.

PERDIGÃO, João. **Viaduto Santa Tereza**. Belo Horizonte, Conceito, 2016.

PEREIRA, Everson Fernandes. As taxas de letalidade da COVID-19 e o afrouxamento das quarentenas. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo (org.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo, ANPOCS, 2020. p. 555-559. Disponível em: [https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro\\_Cientistas-Sociais\\_eo\\_Coronavirus.pdf](https://anpocs.org.br/wp-content/uploads/2024/03/Livro_Cientistas-Sociais_eo_Coronavirus.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

PERIFERIA É PERIFERIA. [Composição]: Edy Rock e Mano Brown. Intérprete: Racionais MCs. In: *Sobrevivendo no Inferno*. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 disco sonoro (73 min).

PREFEITURA DE BELO HORIZONTE. Belo Horizonte, 2024. **Site:** Escola Integrada | Prefeitura de Belo Horizonte. Disponível em: <https://prefeitura.pbh.gov.br/educacao/escola-integrada>. Acesso em: 18 de mai. 2024.

PROJETO Afro. [S. l.], 2024. Site: Artistas | Projeto Afro. Acesso em: 6 jan. 2025.

QUARTO Armado. Belo horizonte, 2024. Site: Artistas | Quarto Armado. Disponível em: <https://www.quartoarmado.com>. Acesso em: 12 set. 2024.

RANCIÈRE, Jacques. **O ódio à democracia**. São Paulo: Boitempo, 2014.

RAÚL. [Composição]: L7nnon e Tokiodk. [Intérprete]: L7nnon e Tokiodk. Rio de Janeiro, HHR Records, 2023. 1 single (2min40s)

ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. **Etnografia da duração nas cidades em suas consolidações temporais**. *Revista de Ciências Sociais - Política & Trabalho*, v. 34, n., 34, p. 107-126, abr. 2011. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/144043/000835215.pdf?sequence>. Acesso em: 2 maio 2024.

ROCHA, Ana Luiza; ECKERT, Cornelia. **Etnografia na rua e câmera na mão**. *Studium*, Campinas, SP, n. 8, p. 11-22, 2019.

ROCHA, Carla Pires Vieira da *et al.* O presente remoto: etnografia de tela e outras metodologias de pesquisa e ensino do Núcleo de Antropologia Visual (NAVI/UFSC). In: RIAL, Carmen Silvia de Moraes; ECKERT, Cornelia; LANDA, Mariano Báez (org.). **Pesquisa e ensino em antropologia audiovisual na América Latina: experiências etnográficas nos tempos híbridos do presencial e do remoto**. Brasília, ABA Publicações, 2023, p. 20-40.2023. Disponível em: [https://www.abant.org.br/files/479027\\_00180294.pdf](https://www.abant.org.br/files/479027_00180294.pdf). Acesso em: 2 maio 2024.

RUI, Taniele. **Righteous dopefiend**. *Tempo Social*, v. 23, n. 1, p. 312–317, 2011.

SAMAIN, Etienne (org). **Como pensam as imagens**. Campinas: Editora da Unicamp, 2012.

SANTOS, Antônio Bispo dos. Colonização, **Quilombos, Modos e Significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015.

SANTOS, Vanicleia. **As bolsas de mandinga no espaço atlântico: século XVIII**. 2008. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/T.8.2008.tde-23042009-095859>. Acesso em: 6 mai. 2023.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **A cruel pedagogia do vírus**. Coimbra, Almedina, 2020.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **O futuro começa agora: da pandemia à utopia**. Lisboa, Edições 70, 2021.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. São Paulo: HUCITEC, 1996.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHWARCZ, Lília. **Quando acaba o século XX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. ebook.

SECRETARIA DE ESTADO DE JUSTIÇA E SEGURANÇA PÚBLICA DE MINAS GERAIS. [S. l.], 2024. Site: Secretaria de Estado e Segurança Pública de Minas Gerais

(Sejusp). Disponível em: <https://www.seguranca.mg.gov.br/>. Acesso em: 20 mai. 2024.

SEVCENKO, Nicolau. **A Corrida para o Século XXI: no Loop da Montanha Russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMMONS, Frederica *et al.* **The urban art mapping project**: A discussion of street art preservation and antiracism. *Journal of Folklore and Education*, v. 8, p. 156-173, 2021. Disponível em: <https://jfepublications.org/wp-content/uploads/2021/09/2021Urbanmapping.pdf>. Acesso em: 30 maio 2024

SKAZI Walls. Belo Horizonte, 2018. Site: QA | Skazi Walls. Disponível em: <https://www.quartoamado.com/skazi/>. Acesso em: 30 maio 2024.

SOBREVIVENDO NO INFERNO. [Composição e intérprete]: Racionais MCs. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD (73 min).

SODAC: representações sociais do Brasil no graffiti. Direção: Thiago Morandi, Rodrigo Ribeiro. Belo Horizonte, Aries, Anuário de Antropologia Iberoamericana, 2022. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: <https://aries.aibr.org/articulo/2022/12/4401/sodac-representacoes-sociais-do-brasil-no-graffiti>. Acesso em: 30 maio 2024.

SOUSA, Juliana Braz. **A presença do negro na obra de autores contemporâneos da literatura brasileira**: análise da produção de Conceição Evaristo, Cidinha da Silva e Carolina Maria de Jesus. 2019. 125 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/220369/001124571.pdf?sequence=1>. Acesso em: 6 jan. 2025.

SOUZA, Marcelo. **Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado**: os movimentos urbanos e suas práticas espaciais, entre a luta institucional e a ação direta. *Revista Cidades*, v. 7, n. 11, 2010.

SPOSITO, Marília. **A sociabilidade juvenil e a rua: novos conflitos e ação coletiva na cidade**. *Tempo Social*, v. 5, n. 1-2, p. 161-178, jan. 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/ts/article/view/84954>. Acesso em: 30 maio 2024.

STYLE Wars. Direção: Tony Silver. Produção: Tony Silver, Henry Chalfant. Estados Unidos: Public Art Films, 1983.

SUCRILHOS. [Composição]: Criolo. [Intérprete]: Criolo. In: *Nó da orelha*. [S. l.], OLoKo Records, 2011. 1 disco sonoro (42min36s).

THE NORTH Rejoices. Nigéria, Youtube. 1959. Documentário. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=IlqCatQj\\_hw](https://www.youtube.com/watch?v=IlqCatQj_hw). 1 vídeo (37min57s). Acesso em: 8 mai. 2024.



THE Warriors. Direção: Walter Hill. Produção: Lawrence Gordon. Estados Unidos: Paramount Pictures, 1979.

TRASSI, Maria de Lourdes; MALVASI, Paulo Artur. **Violentamente pacíficos:** desconstruindo a associação juventude e violência. São Paulo, 2010.

URBAN ART MAPPING PROJECT. Minnesota/USA, 2024. Site: Urban Arte Mapping. Disponível em: <https://urbanartmapping.org/>. Acesso em: 6 jan. 2024.

URBANOGRRAFIA DO CAUS. Direção: Thiago Morandi, Rodrigo Ribeiro e Kaos Scalabrini. Produção: CAUS. Belo Horizonte, 2022. 1 Vídeo . 15 min. Disponível em: [https://youtu.be/KkHhZ\\_2-Goxc](https://youtu.be/KkHhZ_2-Goxc). Acesso em: 4 jun. 2024.

URBEL. Belo Horizonte, 2024. Site: Urbel | Prefeitura de Belo Horizonte . Disponível em: <http://www.pbh.gov.br/urbel>. Acesso em: 3 fev. 2024.

VELHO, Gilberto. **O desafio da proximidade**. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Orgs.). Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003, p.11-19.

VELHO, Gilberto. **Nobres e Anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia**. Rio de Janeiro: Fundação Getulio Vargas Editora, 1998. 214 p.

VELHO, Gilberto. **Desvio e divergência: uma crítica da patologia social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

VIANA, Maria Luiza Dias Viana. **DISSIDÊNCIA E SUBORDINAÇÃO:** um estudo dos grafites como fenômeno estético/cultural e seus desdobramentos. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte. Escola de Belas Artes da UFMG, 2007.

VIEIRA, Antônio Otaviano. O direito de fala e memória na pandemia. In: GROSSI, Miriam Pillar; TONIOL, Rodrigo. (Orgs.). **Cientistas sociais e o Coronavírus**. São Paulo: ANPOCS; Florianópolis: Tribo da Ilha, 2020.

WACQUANT, Loïc. **Que é gueto? Construindo um conceito sociológico**. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, v. 23, n. 2, p. 155-164, nov. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rsocp/a/RLVYZrzFXcfYpvmGn8r76zK/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 22 mar. 2023.

WANATA Aruanã. [S. l.], 2024a. Facebook: Wanatta Rodrigues. Disponível em: <https://www.facebook.com/wanatta.rodrigues>. Acesso em: 29 maio 2024.

WANATA Aruanã. [S. l.], 2024b. Instagram:Wanatta. Disponível em: [https://www.instagram.com/wanatta\\_streetart/](https://www.instagram.com/wanatta_streetart/). Acesso em: 30 maio 2024.

WILD Style. Direção: Charlie Ahearn. Produção: Charlie Ahearn. Estados Unidos: First Run Features, 1983.

WOMENONWALLS. [S. l.], 2024. Site: Women on Walls. Disponível em: [womenonwalls.co/carolina\\_jaues\\_carvalho\\_de\\_souza](https://womenonwalls.co/carolina_jaues_carvalho_de_souza). Acesso em 28 set.2024

TANAKA, Béatrice. **A história de Chico Rei**. São Paulo: Edições SM, 2015.

TROUILLOT, Michel-Rolph. **Silenciando o passado: poder e a produção da história**. Curitiba: Huya, 2016. 263 p.

ZACK. Nilo Zack | Ancestral. Entrevista. YouTube, 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=DvIouDZm\\_3Q](https://www.youtube.com/watch?v=DvIouDZm_3Q). Acesso em: 9 fev 2023.

ZALUAR, Alba. **A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza**. São Paulo, Brasiliense, 1982.

ŽIŽEK, Slavoj. **Pandemia: COVID-19 e a reinvenção do comunismo**. São Paulo, Boitempo, 2020