
Como me tornei uma etnógrafa, ou: um campo na minha cidade

Ana Carolina Estrela da Costa



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/2961>

DOI: 10.4000/pontourbe.2961

ISSN: 1981-3341

Editora

Núcleo de Antropologia Urbana da Universidade de São Paulo

Refêrencia eletrónica

Ana Carolina Estrela da Costa, « Como me tornei uma etnógrafa, ou: um campo na minha cidade », *Ponto Urbe* [Online], 17 | 2015, posto online no dia 15 dezembro 2015, consultado o 19 abril 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/pontourbe/2961> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2961

Este documento foi criado de forma automática no dia 19 Abril 2019.

© NAU

Como me tornei uma etnógrafa, ou: um campo na minha cidade

Ana Carolina Estrela da Costa

"Que a palavra parede não seja símbolo
de obstáculos à liberdade
nem de desejos reprimidos
nem de proibições na infância
etc. (essas coisas que acham os
reveladores de arcanos mentais)

Não.

Parede que me seduz é de tijolo, adobe preposto ao
abdômen de uma casa.

Eu tenho um gosto rasteiro de ir por reentrâncias
baixar em rachaduras de paredes
por frinchas, por gretas - com lascívia de hera.

Sobre o tijolo ser um lábio cego.

Tal um verme que iluminasse."

Manoel de Barros (2010[1916]: 261)

"[...] todo Fenômeno não é senão uma nebulosa
decomponível em ações emanadas de uma

infinidade de agentes que são outros tantos pequenos deuses invisíveis ou enumeráveis.”

Gabriel Tarde (2007 [1895]: 78)



Uma agenda no Rio de Janeiro: encontros impressos nas pedras.

Foto da autora. 2011.

Entre pedras e estrelas: Olhando o passado¹

- 1 Cresci em Belo Horizonte (Minas Gerais - Brasil), filha de pais geólogos. Durante muitos anos, viajávamos bastante de carro, e meu pai, quando não continha seu próprio deslumbramento diante da vida silenciosa que acompanhava nossos caminhos, às vezes nos mostrava formações rochosas que víamos na estrada. Era possível perceber que havia algo de incrível inscrito nas camadas de sedimentos que se constituíam a passos milenares, compondo-se com vegetações repletas de vestígios históricos. As embaúbas denunciavam a passagem da corte real, desenhos com sangue narravam grandes caçadas, montanhas no mar revelavam rastros de vulcões extintos. E entre esses marcos da lenta história do nosso mundo, a presença de aldeias, histórias, seres mágicos e entidades secretas permanecia sempre invisível. Como se a presença humana na terra fosse a fugaz aparição de cometas reluzentes em meio à existência lenta das constelações.
- 2 Mas a invisibilidade em si nunca me incomodou. Ao contrário, foi ela que me atraiu ao estudo das estrelas - meu primeiro interesse científico e poético -, à consciência apaixonada de que olhar para um céu estrelado era olhar o passado. *Sentir*, pela observação do espaço, que toda paisagem que se apresentasse a mim como a "*imensa desordem que nos dá liberdade de escolher o sentido que lhe queiramos dar*"², constituía-se de poeiras de estrelas provisoriamente organizadas, foi ao mesmo tempo perceber que: 1- a experimentação da passagem do tempo não é absoluta, mas necessariamente relativa; 2- a visibilidade também é relativa, sendo necessário tanto saber ver como saber não-ver, ou ver de alguma forma o invisível, para melhor experimentar o mundo. De um modo ainda difícil de explicar, portanto, posso dizer que as pedras e as estrelas me trouxeram as

primeiras noções não só a respeito da etnografia, mas também sobre a fotografia e o cinema, ou a um modo de olhar e me relacionar com o mundo e com os *outros*. E, mais forte que a apreensão ou a sedimentação de conhecimento, o que essas relações nos permitem talvez seja a inevitável condição de *ser afetado*.

Eu, entre "eles"

- 3 Das pedras aos grupos humanos, foi apenas uma mudança de escala. Ao contrário de Lévi-Strauss, eu gostava de viajar, e as estradas que percorri trabalhando como musicista acabaram me trazendo à antropologia. E, como era preciso eleger um "campo", aproximei-me dos índios Maxakali, um povo-cantor que vive em função de trocas de comida e de cantos com suas entidades encantadas, os *yãmĩy*. Como boa cientista em formação, saí do meu "gabinete" de estudos teóricos, atravessei o estado de Minas Gerais e me inseri no campo, a princípio como uma geóloga que se vê diante da "estagnação milenar" de um cânion, para então supor os grandes acidentes que pudessem dar sentido àquela formação aparentemente inerte. Não mais uma astrônoma num telescópio, mas uma astronauta entre as constelações fora da terra, e sujeita a todas as condições físicas do espaço. É claro que, desde o primeiro encontro, pude perceber que aquelas pessoas estavam se movendo tão rapidamente quanto as distantes estrelas - sua formação social e cultural, para usar um termo dos meus questionários metodológicos, sua história, sua cosmopolítica, suas teias de significados, tudo estava vivo e em constante relação e transformação. Ainda assim, minhas noções de perspectiva eram renascentistas, e ainda não permitiam que eu considerasse o movimento do meu próprio planeta dentro da constelação da "humanidade" que eu procurava observar.
- 4 Entrei em ressonância com seu ritmo: aprendi a acordar cedo, comi da comida deles, tomei banho no riacho, dancei com as mulheres, carreguei crianças e narrei meus sonhos. Experimentei seus processos de cura pela alegria e pela exaustão, e a busca por saúde no desejo de maternidade. Eles, que também me observavam, reflexivamente - o que me explica um pouco a sensação de estar sendo observada ao caminhar sozinha no mato ou escalar uma montanha -, nomearam os encantados invisíveis que me aparecem nos sonhos, meus orixás, com o mesmo termo com que caracterizam seus encantados: *yãmĩy*. E, à medida que eu ia retornando cada vez à aldeia, quando partimos à nossa experiência partilhada de produzir filmes, comecei a aprender a *olhar* adequadamente para os *yãmĩy* - também traduzida por eles como "imagem", *koxuk* -, cuja potência está mais no alcance sonoro de seus cantos que na captura ou apreensão direta com os olhos. E assim, aos poucos, compartilhando comida e contando sonhos, fui começando a aprender a sentir as coisas que não devem ser vistas diretamente, fui começando a ser afetada pelo invisível. A investigação inicial a partir da tradução e do conteúdo dos seus cantos rituais foi parecendo cada vez menos interessante, ao passo que a perigosa experiência do olhar começava a fazer mais sentido através dos longos e lentos planos-sequência, que não só testemunhavam mas também compartilhavam de acontecimentos invisíveis muito antes que eu pudesse identificá-los como "processos rituais".

Ressonâncias fora-do-campo

- 5 Às excursões-incursões para o interior do espaço constelar das aldeias maxakali, seguiam-se longos períodos vividos entre os meus colegas antropólogos, vindos cada um de um

espaço distante e diverso, ansiosos por comparar nossas percepções e leituras. Mas havia uma vida, *aqui* em Belo Horizonte, que não estava na Universidade. E foi inevitável o crescente estranhamento no espaço diversificado da metrópole. As experiências de estar entre os *outros*, *lá* onde eles vivem, permitiram que inevitavelmente eu percebesse a alteridade - ou camadas geológicas, constelações contidas em cada ponto luminoso - neste espaço que jamais tornará a ser tão familiar quanto era nas minhas primeiras viagens. A cidade, como as aldeias, permanecia em seu inconstante movimento - antes tão invisível quanto o movimento das rochas ou das estrelas. Mas eu já não era a mesma. Tinha me tornado uma espécie de geóloga, ou astrônoma de pessoas, embora tivesse tanta consciência de nossa pequenez e inconstância que, para mim, não havia porque buscar sentido em estruturas elementares ocultas sob certos padrões identificáveis. Meu amor era pelas experiências de encontro, pelas surpresas que me ofereciam as microdiferenças. Eu já portava constantemente minha prótese etnográfica, minha primeira câmera DSLR, e queria fotografar e filmar este novo campo que se mostrava ao meu redor. Como começar?

- 6 A partir do que apreendi da literatura antropológica, de um lado, e do meu próprio estranhamento, do outro, acabei seguindo a orientação de Evans-Pritchard, que, ao perceber a presença quase absoluta do gado entre os Nuer (1978), seguiu essa direção em sua etnografia. E eu sentia que, na cidade, o que entre os Maxakali eram os cantos dos encantados, e entre os Nuer o gado, era o dinheiro. Mais especificamente, a propriedade privada. E o que me afetava e intrigava era como essa propriedade privada era partilhada pelos sujeitos, não através dos contratos e títulos de posse, mas através do uso de sua parte acessível e exposta: os muros. Como quem aprende um idioma indígena para compartilhar alguns cantos, comecei a aprender a ler as pixações que via pela cidade. E, como quem usa um gravador para registrar a narrativa de um mito, pus-me a fotografar compulsivamente os diversos pixos que encontrava pelo caminho.



Duas *Agendas* em Belo Horizonte.

Foto da autora. 2012.

Encontros e escrita

- 7 A princípio, para mim, fotografar a pixação era ler poesia concreta. Com muito pouco esforço, exercitando a leitura daquele refinado código, a sensação inicial - tão reforçada pelo senso comum e pela política policial dos jornais - de que o que estava sendo escrito só podia ser lidos pelos próprios pixadores, começou a não fazer nenhum sentido. Era meu alfabeto, só a caligrafia variava. Aos poucos, quase obsessivamente, comecei a procurar pelas personagens que iam se tornando cada vez mais inspiradoras a respeito de como partilhar o espaço da cidade: SELA, COSSI, GAGO, SLIM, GOMA. Mas quem seriam eles? A poesia das ruas era feita por alguém, provavelmente por pessoas que durante o dia passavam por mim - igualmente olhando os *murim*, os *predim* e as *marquiz* -, dirigindo um ônibus, fazendo entregas numa moto, comprando um livro. A espera ansiosa por novas inscrições a cada manhã, e a surpresa ao perceber que, enquanto eu dormia, alguém passara por algum local de destaque para imprimir uma nova versão de sua marca, passou a ser também uma curiosidade enorme sobre quem a fizera, e como, e por quê. E assim, por ter criado um blog que tinha cerca de mil acessos diários com minhas fotografias de pixação, o "Poesia da Rua", a princípio através de um pixador de São Paulo, Cripta Djan, que entrou em contato comigo, fui conhecendo muitos coletivos e pixadores pelo Brasil, e, automaticamente, comecei a acompanhá-los nos rolés à noite, e a filmar suas atividades.
- 8 Para mim, não só a propriedade privada e a concepção hegemônica do uso do espaço comum estavam sendo - de algum modo explícito e ao mesmo tempo secreto - desconstruídos. Também a militarização do gesto da escrita - a prótese emborrachada que me deram quando criança para pegar no lápis adequadamente, com três dedos -; a padronização caligráfica - que não admite um artigo científico ou trabalho acadêmico fora do padrão *arial-times* -; a imposição jurídica do uso de um nome próprio que parece pertencer mais aos documentos e registros oficiais que à própria pessoa; e, sobretudo, a padronização de um ritmo de vida, das horas de sono necessárias para uma vida saudável, dos horários de trabalho produtivo e de lazer e descanso, aos quais dificilmente uma produção de natureza artística ou religiosa consegue se submeter. Tudo isso é subvertido, noite após noite, diante de nossos olhos, e - o que mais me surpreende - por muitas pessoas, em muitas regiões, centrais e periféricas, das grandes cidades no Brasil. Parafraçando Baudrillard (2005: 27-29), as pixações começaram a me parecer termos que saem explosivamente das mais diversas histórias e brincadeiras para serem projetados na realidade como um grito, "antidiscursos", recusa de toda elaboração sintática, artística, política, radicalmente incapturáveis por qualquer discurso burocrático, estatal. Carregados de poesia e política e ao mesmo tempo irredutíveis a qualquer interpretação;

brotam na esfera dos signos plenos da cidade, os quais diluem com a sua simples presença.



"A maior TAG do mundo": Belo Horizonte.

Foto da autora. 2012.

- 9 Eu havia encontrado, não só em Belo Horizonte mas em algumas capitais - São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador, Recife - onde passei algum tempo fotografando, e mais tarde dando rolés com pixadores -, algo daquela "Sociedade contra o Estado" que Pierre Clastres (1974) encontrou entre os caçadores Aché, e que tanto me inspirou a trabalhar com etnologia indígena. No caso, não uma "sociedade" - termo que Marilyn Strathern (2009) desconstrói como sendo uma ficção antropológica euro-americana -, inserida na sociedade metropolitana do capital. A pixação é poesia, criada por, como mais tarde percebi, uma diversidade enorme de "divíduos" e coletivos. Mas, necessariamente, é uma escrita, nos termos - igualmente ficcionais, ideológicos, anarquistas - de Clastres, *Contra o Estado*. Parafraseando o autor:

A linguagem do homem civilizado tornou-se completamente *exterior* a ele, pois é para ele apenas um puro meio de comunicação e informação. A qualidade do sentido e a quantidade dos signos variam em sentido inverso. Certas culturas marginalizadas, ao contrário, mais preocupadas em celebrar a linguagem do que em servir-se dela, souberam manter com ela essa relação *interior* que é já em si mesma aliança com o sagrado. Não há, para o pixador, linguagem poética, pois sua linguagem já é, em si mesma, um poema natural em que repousa o valor das palavras. E se falamos pixo como de uma agressão à linguagem, é antes como o abrigo que a protege que devemos doravante ouvi-la. Mas será que se pode ainda escutar a lição demasiado forte de miseráveis incultos errantes sobre o bom uso da linguagem? Assim vão os pixadores: de dia andam juntos através da floresta de concreto e aço, homens e mulheres [...]. A vinda da noite os separa, cada um dedicado a *seu* sonho. As famílias dormem e os pixadores pixam às vezes, solitários. Pagãos e bárbaros, apenas a morte os salva do resto. (1974: 110)



No centro do Rio de Janeiro.
Foto da autora. 2012.

Entre textos

- 10 Por mais que aquela escrita poética "contra o Estado" naturalmente já fizesse sentido para mim, desde quando comecei a lê-la, também era inevitável o "percurso fora do campo": as leituras e comparações antropológicas, a reflexão e a investigação a partir do que os pixadores me diziam. Entre as pinturas rupestres, as inscrições em conventos durante a Idade Média europeia, as participações-invasões de pixadores paulistanos nas Bienais de São Paulo (2008) e Berlim (2012)³, e um recente interesse pela caligrafia urbana por acadêmicos de diversas áreas (artes, arquitetura e urbanismo, psicologia, ciências sociais) e curadores de mostras e exposições no Brasil e no exterior, é possível identificar alguns marcos que contextualizam historicamente a política poética do pixo. Cristina Fonseca (1982) retoma as *sprayações* ao redor e nos muros da Sorbonne, em maio de 1968, considerando-as uma 'guerrilha' urbana contra um cerco de proibições instituído em Paris desde o séc. XVIII. Onde havia "proibido colar cartazes" passou a haver "Proibido proibir", "A arte está morta", "A paixão pela destruição é uma paixão criativa". Em seguida, relembra que em Nova Iorque começou a surgir, em 1972, uma manifestação semelhante de "guerrilha" através da linguagem, só que fora das universidades: nos guetos, ônibus e monumentos, e principalmente nos metrô. Diferente da linguagem francesa, Fonseca descreve esse estilo como "uma 'furiôsa' imaginação gráfica", que "apossava-se dos metrô" para percorrer a cidade. Ao contrário de PALAVRAS-CONCEITOS, termo utilizado pela autora, jovens negros e latinos transformavam a palavra num outro tipo de signo, cuja semântica original não teria tanta importância: apenas nomes seguidos do número da rua, EDDIE 135, SNAKE IV, marcando presenças e resistências ao processo de urbanização. Ocorria ali "uma rebelião estética de altíssimo nível gráfico", onde a luminosidade do *spray* fazia as inscrições parecerem neon. O fenômeno foi notado por revistas especializadas, como a francesa "L'art Vivant", de 1973, onde Hélène de Nicolay escreveu: "se você for a NY, evite os museus. Eles não têm mais nada a mostrar.

Ao contrário, a arte está descendo nas ruas, e mesmo mais abaixo – nos metrô.” (Fonseca, 82: 30).



Belo Horizonte.
Foto da autora. 2011.

- 11 Construído como “arte de rua”, o pixo talvez não caiba em galerias e mostras e nem se submeta a diretrizes de curadores, mas expõe muito mais do que aquilo que muitos consideram uma crise nas artes contemporâneas - advinda principalmente da ruptura, apontada por Jacques Rancière, com sua *utopia estética*, isto é, com a ideia de uma radicalidade da arte e de sua capacidade de operar uma transformação absoluta das condições da existência coletiva. A pixação, estreitamente ligada - essencialmente, talvez - à transgressão e à rua, a espaços compartilhados, públicos, à propriedade privada de outrem, nem sempre provoca questionamentos sobre *quem* esteve ali, *porque*, ou em que momento, de que modo. Mas inevitavelmente gera um estranhamento, e muitas vezes um incômodo, porque demonstra que *alguém* esteve ali, provavelmente num horário e com um alcance que mais ninguém experimenta, e que esse alguém tem um entendimento diverso sobre o uso daquele espaço.⁴ O pixo expõe as fissuras da sociedade do consumo: alteridades que se identificam de formas não convencionais, que cultivam outros valores e práticas, que se diluem durante o expediente de trabalho, mas que se revelam entre apelos publicitários, concreto e padronizações, deixando suas marcas durante as madrugadas, enquanto a maioria das pessoas supostamente está dormindo.
- 12 Mas algumas pessoas, ainda que - ao contrário do que declaram a polícia e os jornais -, assumam que a pixação possa ter algum “valor artístico” para quem assim entenda, costumam defender que não há, ali, nenhum “valor político”, por não haver muitas mensagens explícitas manifestando opiniões, e pela caligrafia “ilegível”⁵. Ora, política não se resume ao exercício ou à luta pelo poder, mas é principalmente a partilha de uma esfera específica de experiência, ou a configuração de um tempo-espaço que delimita lugares e identidades, visível e invisível, e que Jacques Rancière chama de partilha do sensível. É uma experiência “estética” - no sentido kantiano, de experiência da “determinabilidade” de si mesmo no mundo -, um exercício de atenção dirigida à

presença sensível de determinado corpo, e, sobretudo, uma experiência da presença de si mesmo no mundo. Entendo ser nesse sentido que Rancière diz que a arte pode ser *política*, não ao tentar transmitir mensagens e sentimentos que representam estruturas, conflitos ou identidades sociais, mas sim ao tomar distância dessas funções, ocupando um tempo e um espaço que passam a ser partilhados.

- 13 Considerar tais experiências como artísticas pode ser, em primeiro lugar, um modo de deslocar um pouco alguns valores, ainda bastante comuns, estabelecidos em pensamentos hegemônicos que delimitam noções de beleza e bom gosto. Mas isso não é tudo o que a pixação propõe. É, aliás, apenas um ponto de contato entre o que consideramos expressividade e o que dá legitimidade à sua produção, e que só se torna um bom ponto de partida para uma leitura desse fenômeno na medida em que removemos a arte de um santuário sagrado e elitista de deleite e contemplação, e a trazemos para o comum, para a ordem da experiência sensível, política, da constituição simbólica e material de *um certo tipo de espaço-tempo*, pensando ainda com Rancière.

[...] Na arte “relacional”, a construção de uma situação indecisa e efêmera convoca um deslocamento da percepção, uma passagem do estatuto de espectador ao de ator, uma reconfiguração dos lugares marcados. [...] É nesse ponto que a arte toca a política. [...] Em todos os tempos, a recusa a considerar algumas categorias de pessoas como seres políticos passou pela recusa a ouvir os sons que saíam de suas bocas como discurso. Ou ela passou pela constatação de suas incapacidades materiais em ocupar o espaço-tempo das coisas políticas. [...]

A política advém quando aqueles que “não têm” tempo tomam esse tempo necessário para se colocar como habitantes de um espaço comum e para demonstrar que sim, suas bocas emitem uma palavra que enuncia algo do comum e não somente uma voz que sinaliza a dor. Essa distribuição e essa redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte e recorte dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade, em nela introduzir novos sujeitos e objetos, em tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (Rancière, 2004: 05)

- 14 Todos nós que habitamos grandes cidades já nos deparamos com a pixação, e dificilmente o fizemos com indiferença. Seja por nosso estranhamento diante dos estilos e suportes, seja por uma noção de que pertence a uma órbita fora da lei, ou, principalmente, por ferir um certo controle que se pretende sobre a propriedade privada, percebemos seu aspecto incômodo. Admitimo-la como marginal, e ao mesmo tempo optamos por não lançar luzes sobre o que a torna potente, diversa, rica. Percebêmo-la muitas vezes como um rastro destrutivo, e desconsideramos os questionamentos, as experiências que ela produz. É uma escrita que nasce num momento diverso da construção das superfícies em que se inscreve, e nasce de certo modo *por fora*: quem a concebe não concebeu seus suportes – muros, prédios, pontes – mas se apropria deles, reconstruindo-os, adensando seus significados, desdobrando sua presença a novos pontos de vista. Um *pixo* cuja mensagem seja simplesmente ser *pixo*, e que, por isso mesmo, carrega consigo tudo aquilo que o origina e também aquilo que ele provoca.
- 15 A pixação coletiviza o espaço urbano. Dá sentido, dá vida, decodifica, territorializa. As ruas, casas e esquinas passam a ser “*Aquela casinha amarela do COSSI*”, “*A agenda*⁶ da avenida tal...”. E, como diz Baudrillard, o *pixo* “*exporta o gueto para todas as artérias da cidade, ele invade a cidade branca e revela que ela é o verdadeiro gueto do mundo ocidental.*” O pixador vai conhecendo intimamente cada rua e região, e desenvolve sua própria relação

com o urbanismo, o patrimônio e a arquitetura, podendo amar uma marquise, adorar uma janela, ou profanar, esquecer, transpassar limites, fachadas, muros, portas, andares. Pixando, ressignifica-se a arquitetura da cidade, assim como ressignificam-se suas ruas e rotas de metrô e ônibus: as regiões, os mapas, os pedaços de muros, as paradas, tudo é transformado num grande corpo a ser tatuado, uma grande tela em branco, um caderno de Caligrafia. Baudrillard diz que tatuando esse corpo urbano, o pixador permite à cidade a capacidade de trocas simbólicas, como se devolvesse seus muros à matéria viva, libertando-os de uma quadratura funcional e institucional.

- 16 A ocupação-produção do território pelo pixo não retira ou inutiliza nada: antes, ela acrescenta uma camada de tinta, revela uma identidade encoberta, expõe a diferença. Expõe, inclusive, um outro desejo para o regime da propriedade. Muitos pixadores dizem que a parte interna de um muro pertence ao dono, e que a parte externa pertence à rua. O que eles inauguram é a tomada de um direito a funções da propriedade privada tangentes a uma função-social: uma função-comunicativa, expressiva, política, artística.



Uma agenda no centro de São Paulo.

Foto da autora. 2012.

Escrita etnográfica

“Imagens fotografadas não parecem manifestações a respeito do mundo, mas sim pedaços dele, miniaturas da realidade que qualquer um pode fazer ou adquirir”

Susan Sontag (2004: 15)

- 17 Um etnógrafo é alguém que reúne conceitos, interesses, recortes, relações vindos da antropologia, para melhor fazer comparações entre si e os outros. Essas referências, desejavelmente, vão sendo reconfiguradas quando são finalmente levadas ao campo. E, finalmente, o etnógrafo escreve, trazendo esses outros ao seu texto e compondo uma nova relação entre eles, sua escrita e seus leitores. Essa produção fundamental da etnografia, que pode ser também concebida como, por exemplo, uma produção audiovisual, precisa ser cuidadosamente negociada com os termos nativos, ou seja, com aquilo que os sujeitos

pesquisados dizem. Mas a fala dos pixadores não coube neste pequeno trabalho, e sim uma pequena descrição de como meu encontro com eles - e com sua escrita - me afetou. Um documentário está sendo preparado com as filmagens que realizei. Por hora, arrisco-me a descrever algumas impressões sobre o pixo. Nada mais justo, aliás, que me arriscar como etnógrafa, desde os muitos momentos em campo - percorrendo madrugadas, filmando em locais desertos e fugindo da polícia e de proprietários armados -, até este momento em que muitas pessoas estão dormindo - e eu sei que muitas também estão pixando -, enquanto digito meu texto no computador. Afinal, à medida em que fui me aproximando desses outros, percebi que riscar os muros com um nome sofisticadamente elaborado e aperfeiçoado demanda, para sua realização, que se corram *riscos* à integridade física, à vida⁷, à liberdade - através de repressão policial, jurídica, ou como um resultado de métodos ousados, em que a possibilidade de acidentes é bem alta. Talvez todos tenham - ou tenhamos? - alguma coisa em comum: ser contra o Estado, ainda que alguns poucos declarem que deveriam ter sua prática legalmente admitida pelo direito à cidade. Ou talvez a criatividade, embora muitos pixadores declarem que não criam nada, mas apenas deixam sua marca, ou expõem sua recusa a certos padrões. O que parece é que não há nenhuma única característica exclusiva de quem se considera pixador, uma vez que até o ato de inscrever num patrimônio público - incluindo as carteiras da escola - é eventualmente realizado por qualquer pessoa em algum momento da vida.

- 18 Considero, portanto, minha principal escrita etnográfica as fotografias e os vídeos que realizei durante os dois anos de pesquisa, e que com o passar do tempo foram se tornando cada vez mais afetadas. Se, por um lado, cada vez mais eu entendia o contexto e os sentidos que geravam aqueles gestos e traços, eu também partilhava do medo de ser pega ou de presenciar ou sofrer algum acidente. Mais que isso, eu partilhava do crescente desejo - ainda não compreendido racionalmente - de que na manhã seguinte aquelas paredes e muros estivessem marcados pela nossa presença ousada, contestadora, apaixonada. Mas ainda assim, nunca houve um rolé do qual eu não retornasse completamente atordoada diante da sempre surpreendente percepção de que nós, seres humanos, certamente protegidos pelas entidades invisíveis a quem eu muitas vezes pedi suporte durante essas noites, somos capazes de superar limites e alimentar as misteriosas forças que tornam o mundo tão diverso, e nossas preocupações e ideias sempre tão pequenas. Filmar e fotografar a pixação era com certeza criar um terceiro e modesto mundo, nem meu nem dos pixadores, mas um encontro entre os nossos gestos e nossos olhares. Mas não é só. Fazendo isso, eu não mais observava rochas e estrelas, eu me percebia em ressonância com elas.

Ao nos ensinar um novo código visual, as fotos modificam e ampliam nossas ideias sobre o que vale a pena olhar e sobre o que temos o direito de observar. Constituem uma gramática e, mais importante ainda, uma ética do ver. [...] Mesmo que incompatível com a intervenção, num sentido físico, usar uma câmera é ainda uma forma de participação. Embora a câmera seja um posto de observação, o ato de fotografar é mais do que uma observação passiva. A exemplo do voyeurismo sexual, é um modo de, pelo menos tacitamente, e não raro explicitamente, estimular o que estiver acontecendo a continuar a acontecer. (Sontag, 2004:13)

- 19 É claro que algumas vezes eu estranhei a prótese ocular da objetiva e me entreguei à fissura de meter rapidamente a câmera na bolsa para pressionar o bico da lata, e sentir de perto o cheiro da tinta, deixar fluir em letras nervosas meu novo nome secreto, que vorazmente quis imprimir-se junto aos nomes que tão carinhosamente eu admiro, na superfície concreta de uma cidade tão ávida por novas tatuagens. Muitas vezes saí

sozinha, para embaraçosamente treinar meu traço, até sentir o gosto do vício - na adrenalina? na canalização de uma raiva? no descarregamento de uma identidade, ou numa experiência que não encontra locais nem horários para acontecer? em existir de outro modo? em partilhar da cidade, partilhar do "campo"? Mas sinto que meu corpo ainda não tem o preparo - e talvez nunca tenha - suficiente para que eu possa, como meus interlocutores, alimentar esse vício a ponto de ele me tornar mais pixadora do que qualquer outra coisa. Como etnógrafa, por exemplo.

- 20 Considero este caminho, que narro enquanto percorro, uma experiência etnográfica transformadora. Se, durante tantos anos, a presença muitas vezes agressiva de tantos poetas da noite era invisível para mim, sinto agora que, justamente, fazer-se presente e fazer-se ver não correspondem diretamente, mas sim como num jogo. Campo e fora de campo. Os pixadores estão por toda a cidade, mas ninguém mais vê seus gestos. Pixar é expor seus sentimentos mais internos, é expor a diferença da cidade, ao mesmo tempo que é ocultar-se irreverentemente em letras e nomes que são vistos como riscos sem sentido para alguns, ou como um contexto estilístico e um trajeto gestual, para os que os decifram e compartilham. Aqui e ali, pixações novas surgem, enquanto outras são apagadas ou "limpas", dando espaço para as próximas. Não há como mapear esse movimento, que está vivo e se recusa a ser diretamente apreendido. O que resta é experimentá-lo, lançar-se nesse espaço em que se dão à luz as presenças e relações traçados nos riscos da madrugada.



Um carnaval em Recife.

Foto da autora. 2013.

BIBLIOGRAPHY

Barros, Manoel de. 2010[1916]. Seis ou treze coisas que eu aprendi sozinho. In.: *Poesia completa*. São Paulo: Leya.

- Baudrillard, Jean. 2005. *Kool Killer ou l'insurrection par les signes*. Les partisans du moindre effort.
- Clastres, Pierre. 2013 [1974]. O Arco e o Cesto. In.: *A Sociedade Contra o Estado*. Rio de Janeiro, Cosac Naify.
- Evans-Pritchard, E. 1978. *Os Nuer*. São Paulo: Perspectiva.
- Fonseca, Cristina. 1982. *A poesia do acaso (na transversal da cidade)*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor.
- Lévi-Strauss. 2013. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- Rancière, Jacques. 2000. *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique.
- _____. 2004. Malaise dans l'esthétique. Paris: Éditions Galilée. Traduzido por Augustin de Tugny. In.: *Revista Devires*, 7 (2).
- Tarde, Gabriel. 2007 [1895]. *Monadologia e Sociologia*. In.: Tarde, Gabriel. 2007. *Monadologia e Sociologia: e outros Ensaio*s. São Paulo: Cosac Naify.
- Sontag, Susan. 2004. Na Caverna de Platão. In.: *Sobre Fotografia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Strathern, Marilyn. 2009 [1988]. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas-SP: Editora da Unicamp.
- Weiner, João, & Oliveira, Roberto T. 2009. *PIXO*. Documentário. Sindicato Paralelo Filmes. São Paulo.

NOTES

1. Estas descrições inspiram-se no capítulo "Como se torna um etnógrafo", dos *Tristes Trópicos* de Claude Lévi-Strauss (2013), onde o autor escreve também sobre seu primeiro interesse pela geologia, como uma espécie de anúncio de suas futuras viagens pela etnografia, especialmente pelo estruturalismo.
2. Foi o que sugeriu Lévi-Strauss (2013: 59), a princípio interessado, como meus pais, pela geologia, a respeito das especulações sobre os "milagres" que secretamente se produzem nas formações rochosas, e que, segundo ele, nos oferecem a própria imagem do conhecimento, das dificuldades e alegrias que podem nos proporcionar.
3. Em 2008, a 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, conhecida como a "Bienal do Vazio", trazia um andar inteiro sem obras para questionar uma "crise no sistema de arte", e que foi invadido e marcado por um grupo de pixadores, inclusive com frases de protesto contra o governador do estado. A intervenção gráfica foi imediatamente apagada pela organização - e alguns "manifestantes" perseguidos e processados civil e penalmente -, mantendo-se o espaço vazio. Estabeleceu-se, assim, uma contradição com o sentido do próprio nome original da mostra: "Em Vivo Contato", expressão que inclui, convida ainda mais o pixo, numa concepção da arte como presença política. O vivo contato que se estabeleceu entre pixadores e paredes brancas de um espaço tão distinto talvez tenha sido justamente uma oportunidade aos que se questionavam acerca da "crise no sistema das artes" de repensar a legitimidade desses espaços, atores, gestos e traços. Depois disso, em 2009, Cripta Djan e Rafael PIXOBOMB foram convidados a levar as letras do pixo para a Fundação Cartier, em Paris, e, em 2012, o pixo paulista foi convidado a participar de uma Bienal de Berlim. Na ocasião, opiniões se dividiam entre uma certa recusa à aproximação do pixo com o "sistema das artes", uma indisfarçável expectativa sobre como poderia se dar tal relação, e uma certeza de que a natureza anárquica da pixação jamais se submeteria a tais moldes, mas que ainda assim mereceria um lugar legítimo para expor alguns de seus aspectos, sobretudo porque a valorização e o interesse de especialistas estrangeiros poderia ter algum

efeito positivo sobre uma discriminação muito intolerante que os pixadores sofreriam no Brasil – o que, por sua vez, também gerou um receio de que tal interesse provocasse uma certa “domesticação” e capitalização do pixo no Brasil e no exterior. Uma resposta interessante foi dada pelos pixadores Djan, Biscoito e Operação em Berlim. O curador polonês responsável pela mostra – cujo tema era “*occupy*” – convidou-os a “expor sua arte periférica” num pequeno espaço a eles reservado num mural onde constavam várias outras inscrições, diante dos espectadores europeus, em uma igreja medieval. Djan alegou que o convite inicial era para que mostrassem a verdadeira arte da pixação na Alemanha, e o curador, irritado, jogou água no pixador. Em questão de minutos, os três não só jogaram tinta amarela no curador, como escalaram as paredes da igreja medieval, e, para surpresa – e, talvez, deleite – dos demais presentes, pixaram suas pedras. A partir daí, o grupo enfrentou problemas com os patrocinadores da viagem, mas voltou ao Brasil com a certeza de que mostraram o que foram chamados a mostrar: a insubordinação da pixação a regimes de curadoria e a padrões estéticos determinados em tal sistema: ‘Eles nos convidaram porque queriam conhecer nossa ‘pixação’. Pronto, conheceram’, disse Djan.

4. Poucos se perguntam se tantos jovens e adultos se arriscam nas madrugadas pelos centros e avenidas, dedicando grande parte do seu dinheiro e sua energia simplesmente para *destruir* a cidade em que moram. Trata-se, antes, de uma desconstrução, e, necessariamente, da construção de uma nova camada estética e política na metrópole.

5. Tal argumentação no mínimo me constrange, uma vez que eu mesma aprendi a ler o pixo com um tão mínimo esforço e interesse. Ao mesmo tempo, alguns pixadores já me pediram ajuda para tentar compreender minimamente os termos forenses dos processos que “sujam seu nome” perante a lei. Ou seja, para alguns, os pixadores criam nomes ilegíveis para sujar a cidade. Para eles, a lei ilegível mantém-nos com o “nome sujo” na esfera civil e jurídica, como punição por construir a cidade como um espaço que os incluía. Rafael PIXOBOMB confirma que “*tem muitas pessoas que acham ela feia, que é um bicho que passou por ali. É questão de conviver, de aprender a ter uma percepção sobre ela. Começar a ver o belo nela.*” (Weiner, 2009)

6. *Agenda* ou *pico*, é um determinado local que começa a receber pixações frequentes, sem que ninguém apague, até ficar todo ou muito pixado, passando a ser bastante admirado pelos apreciadores, por conter inscritos os encontros entre gerações de pixadores que passam a partilhar, com seus nomes, daquela paisagem.

7. Levando em consideração que muitos dizem que podem morrer pixando, mas suas pixações os tornarão “eternos”, ou que a “pixação é o que dá sentido à vida” de muitos. Em um dos encontros, em São Paulo, que foi filmado e está disponível na internet, o jovem Exorcicy, que continua pixando mesmo tendo perdido as duas pernas, faz a afirmação que dá título ao vídeo: “*Se não fosse a pixação eu não tava vivo. Quem gosta vai até o final!*”.

ABSTRACTS

Compartilhando reflexões geralmente consideradas residuais, no contexto de uma abordagem teórica e descritiva que toma um *campo* como objeto, este ensaio não traz, propriamente, uma descrição etnográfica a respeito dos coletivos de pixação em capitais brasileiras com os quais a autora teve oportunidade de trabalhar nos últimos anos. Narra-se, aqui, um processo no qual esse campo vai se definindo, na medida em que o lugar da etnógrafa vai sendo constituído por sua própria experiência de ser afetada por este campo. A pixação como inscrição - poética e política -

da diferença na cidade, e a etnografia como inscrição da diferença no plano antropológico, encontram-se e afetam-se neste percurso.

Sharing reflections generally considered residual in the context of a theoretical and descriptive approach taking a *field* as an object, this essay does not bring, itself, an ethnographic description about the "pixação" gangs in Brazilian capitals with which the author had the opportunity to work in recent years. What is narrated here is a process in which this field is settled, while the place of the ethnographer is being made by her own experience of being affected by this field. Pixação as a poetical and political inscription of the difference in the city, and ethnography as an inscription of the difference in the anthropological plan, meet and affect themselves in this path.

INDEX

Keywords: Pixação, ethnography, affective method.

Palavras-chave: etnografia, método afetivo.

AUTHOR

ANA CAROLINA ESTRELA DA COSTA

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação de Antropologia e Arqueologia

Universidade Federal de Minas Gerais

estrela@gmail.com