Cidade em pausa e arte em movimento: um estudo etnográfico do graffiti em tempos de pandemia

City on pause and art in motion: an ethnographic study of graffiti in times of pandemic

Rodrigo de Abreu Ribeiro
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte, MG, Brasil
rodrigoribeiro2029@gmail.com
https://orcid.org/0000-0001-6494-1254

Regina de Paula Medeiros
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais
Belo Horizonte, MG, Brasil
repameca@pucminas.br
https://orcid.org/0000-0002-2389-2000

Recebido em: 30 de junho de 2024
Aceito em: 30 de julho de 2024

Resumo

Este artigo, parte de uma pesquisa[1] etnográfica realizada no curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da PUC Minas, tem como objetivo compreender os efeitos da pandemia de Covid-19 nos modos de vida e trajetórias laborais de grafiteiros belo-horizontinos. Para atingir tal objetivo, foram analisadas artes pintadas nos muros de cidades, através das quais grafiteiros expressam sentimentos, denúncias e reações à emergência do vírus SARS-COV-2 e suas implicações sociais e políticas. O ato de pintar a cidade vai além da estética, porquanto revela as intrincadas relações entre o social e o estético, bem como as memórias, conflitos e formas de apropriação dos espaços urbanos. A metodologia utilizada foi a qualitativa, especialmente a etnografia, através da qual foram realizadas incursões nas ruas, pesquisas imagéticas nas plataformas digitais, e entrevistas com os autores das produções artísticas. 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.

Palavras-chave: Arte de rua. Graffiti. Mundo do trabalho. Pandemia. Desigualdades.

Abstract

This article, part of an ethnographic research developed during the master's program in the Graduate Program in Social Sciences at PUC Minas, aims to understand the effects of the Covid-19 pandemic on the lifestyles and work trajectories of graffiti artists in Belo Horizonte. To achieve this objective, artworks painted on city walls were analyzed, through which graffiti artists express feelings, denunciations, and reactions to the emergence of the SARS-CoV-2 virus and its social and political implications. The act of painting the city goes beyond aesthetics, revealing the intricate relationships between the social and the aesthetic, as well as memories, conflicts, and forms of appropriation of urban spaces. The methodology used was qualitative, especially ethnography, through which street incursions, image research on digital platforms, and interviews were held with the authors of the artistic productions. The narrative of the authors expressed subjectivity, mainly indignation regarding social inequalities and the Brazilian political moment reflected in the public health, education, culture, and economic systems.

Keywords: Street art. Graffiti. World of work. Pandemic. Inequalities.

[1] Financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

1 Introdução

Este artigo é parte do processo de uma pesquisa etnográfica em desenvolvimento no curso de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS) da PUC Minas, que tem como objetivo compreender os efeitos do isolamento social, medida recomendada pela Organização Mundial de Saúde (OMS), nos modos de vida de artistas de rua de Belo Horizonte. O trabalho de campo foi realizado em colaboração com artistas residentes em Belo Horizonte, que praticam graffiti[2] em espaços públicos. 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 governos, cientistas, meios de comunicação em massa e plataformas digitais, para desenvolverem suas próprias narrativas da/na cidade por meio de expressões artísticas nos espaços urbanos.

Para esse artigo, tomamos como referência as produções artísticas dos interlocutores Wanatta, Gud Assis, Binho Barreto e Sôdác. Os artistas selecionados representam diferentes gerações da arte de rua de Belo Horizonte. 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 na rebeldia, criada no seio da cultura *hip hop*[3] nos guetos norte-americanos nos anos 1970. Era realizada por jovens, denominados *writers*, 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 no Brasil, chamados de "grafiteiros" quando adotaram essa prática 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

[2] Optamos por utilizar a grafia "graffiti", uma vez que esta é a forma de escrita preferida pelos participantes da pesquisa.

[3] A categoria *graffiti*, que desempenha um papel central neste estudo, refere-se a um componente do movimento cultural e político do hip hop, que engloba além da dança *breaking* e do graffiti, a música *rap* e as batidas produzidas pelos *Deejays*.

decorrentes do processo de urbanização. Por meio da ocupação da cidade com suas técnicas — "um conjunto de meios instrumentais e sociais com os quais o homem realiza sua vida, produz e, ao mesmo tempo, cria espaço" (Santos, M. 2002: 29) — os grafiteiros não apenas criavam espaços, mas também produziam novas temporalidades em paralelo às estruturas espaço-tempo moldadas pela hierarquia social. Os muros pintados colocam em evidência a construção de textos imagéticos que produziam significados simbólicos de pertencimento e direito à cidade.

As memórias originais, que Viana e Bagnariol (2004) denominaram "onda nova-iorquina", reverberam no presente em Belo Horizonte, contrastando com a diversificação de artistas que pintam a cidade, refletida na variedade de técnicas, faixas etárias e classes sociais, considerando as pessoas que praticam e consomem o graffiti na atualidade. A utilização da categoria *grafiteiro* na presente pesquisa faz referência à forma como, em geral, praticantes de graffiti da cidade se autodenominam. Wanatta se identifica como grafiteiro, mas ressalta[4] as associações que muitas pessoas fazem entre praticantes de graffiti e o suposto vilanismo e perigo que as juventudes negras das periferias representam para a sociedade, assim, suas ações artísticas são frequentemente reduzidas às práticas ilegais do pixo. Nas narrativas de nossos interlocutores, são expressadas táticas para o desenvolvimento de carreiras artísticas que superam as expectativas e percepções sociais que consideram suas práticas como desviantes, relegando-os a posições subalternas no mercado de trabalho e na vida social

Embora todos nossos interlocutores pratiquem o graffiti e estejam vinculados ao movimento *hip hop*, o graffiti é apenas uma das formas através das quais podem se expressar artisticamente, como afirma Binho Barreto: "Eu prefiro pensar que mais importante que as categorias — grafiteiro, 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, são diferentes maneiras de expressar meu olhar, a minha presença no mundo"[5]. 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, recorremos ao conceito de cultura de Gilberto Velho (1977):

[4] Relato extraído de entrevista concedida no trabalho de campo em 2024.
[5] Relato extraído de uma conversa realizada durante o trabalho de campo em 2024.

> 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, 1977:21)

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 existência de descontinuidades, mas de percebê-las dinamicamente" (Velho, 1998:18). 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 (2005), 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. A categoria *geração* surge nesta pesquisa como uma "metáfora para a construção social do tempo"[6], 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. 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. É mais eficaz adotar a ideia de sobreposição de gerações proposta pelos autores.

Embora os interlocutores, incorporem inovações em suas práticas artísticas, como a

[6] Ver Feixa, Leccardi (2008)

conversação com outros tipos de arte e o uso de novas tecnologias na produção e divulgação artística, e façam negociações com o mercado e o poder público, as memórias do passado continuam a influenciar a construção de identidades, produção de narrativas e o imaginário coletivo sobre artistas de rua na cidade. Por exemplo, Binho Barreto, artista da 2ª geração e pesquisador da arte urbana, que começou a pintar nas ruas em 1995 e permanece ativo até hoje, incorpora em seu repertório elementos materiais e imateriais de todas as gerações do graffiti, desde a anterior à sua até as mais recentes. Conforme Corrêa (2022), 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 metrôs e eram ligados à cultura *hip hop* nos anos setenta (e outras vertentes correlatas)" (Corrêa, 2022: 82). Reles, personagem[7] da tese de Barreto, é um artista de Belo Horizonte, que inspirado pelo movimento nova-iorquino, se dedica atualmente a pintar trens. Assim como Reles, os grafiteiros Biga e Error, embora sejam da gerações mais novas da arte de rua belo-horizontina, marcadas pela pela comercialização e hibridismo, relatam possuir um gosto especial por pintar trens e pelo ato *vandal*, rememorando repertórios iniciais. Segundo Error, "nem todo grafiteiro pinta trem, mas todo mundo que pinta trem é grafiteiro"[8], evidenciado o caráter cíclico e a sobreposição de tempos no universo do graffiti.

As continuidades das memórias associadas ao *hip hop* ficaram evidentes na análise da arte de rua nos tempos de pandemia. Conforme Wanatta, no isolamento social, suas necessidades de sobrevivência incluíam tanto a busca por sustento financeiro quanto a necessidade de produzir imagens nos muros que refletissem o momento histórico. O ato de grafitar ganhou destaque durante o isolamento social, quando, mesmo sob as recomendações da OMS para que as pessoas ficassem em casa, artistas saíram para intervir na paisagem urbana e apresentar suas perspectivas sobre a pandemia de Covid-19, evidenciado que pintar nas ruas é uma prática essencial de suas histórias de vida e trajetórias laborais.

Diante das mudanças na rotina das pessoas causadas pelo isolamento social, e com base nos estudos de Certeau (2014), analisamos as "astúcias" dos artistas — suas formas de

[7] Os personagens da tese de Binho Barreto 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, 2022)
[8] Entrevista concedida pelo grafiteiro Error durante o trabalho de campo em 2022.

resistência e subversão às estruturas de poder — e suas "táticas" para "reinventar o cotidiano", isto é, maneiras criativas e improvisadas que permitiram que eles lidassem com as restrições impostas pelo poder público e as adversidades do isolamento social. As pinturas exibidas na cidade oferecem interpretações do tempo pandêmico com base nas experiências dos artistas. O graffiti e seus modos particulares de apropriação da cidade, alinham-se à definição de arte "como propósito de representação e compartilhamento de uma realidade experimentada pelo indivíduo que a produziu(...) uma forma de transmitir sentimentos, ideias, experiências ou, ainda, como maneira de comunicar, contar e registrar histórias" (Cunha; Medeiros; Torres, 2022:32). Segundo os autores, a arte surgiu há milhares de anos como um meio pelo qual os artistas revelam suas percepções de mundo e emoções.

No devir da história da arte, as pinturas imprimem uma marca indelével no imaginário coletivo, desempenhando um papel fundamental na moldagem das narrativas históricas. Segundo o arqueólogo Isnardis (1997), nos grafismos rupestres pré-históricos, que precederam o surgimento da escrita, grupos humanos empregavam a pintura em rochas como uma forma de “expressão de sua vida coletiva, de seus valores e normas, bem como do uso que fazem do território em que vivem" (Isnardis, 1997:145).Conforme destacado pelo autor, as manifestações visuais inscritas nas paredes, desde as realizadas por povos pré-históricos até as produzidas por artistas de rua contemporâneos, não apenas documentam as experiências cotidianas, mas também servem como veículo para a comunicação e representação das práticas e ideias desses grupos.

Assim como na arte de outrora, os grafiteiros, ao pintarem a cidade, produzem significados e narrativas, as quais buscamos analisar neste artigo, visando compreender como o tempo foi percebido e vivido por eles durante o isolamento social. Para tanto, por meio das imagens compartilhadas pelos interlocutores, buscamos 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. Para compreender o universo comunicacional dos artistas de rua, com base nos estudos de antropologia visual de Rocha e Eckert (2011), analisamos uma “constelação de imagens” formadas pelos registros pictóricos e relatos dos interlocutores, que incluem pinturas em

muros, artes digitalizadas, fotografias, vídeos, textos e áudios em plataformas digitais (*Instagram*, *Facebook* e *WhatsApp*) exibidas desde meados de 2020 até 2024. Ademais, parte das imagens analisadas 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 lançamos mão de fotografias e vídeos etnográficos[9] que realizamos em parceria com o pesquisador de arte urbana Thiago Morandi e o grafiteiro Kaos em ateliês dos artistas e pelas ruas de Belo Horizonte durante o ano de 2021 e 2022.

O diretor e teórico do cinema documentário Jean-Louis Comolli (2008), ao discorrer sobre como filmar a cidade, destaca que é preciso transcender as dimensões visíveis, pois "a abordagem cinematográfica difere da abordagem dos órgãos públicos que tentam controlar a cidade" (Comolli, 2008: 180). No complexo jogo de memórias que moldam o imaginário sobre as cidades, as imagens espetaculares vendáveis e descartáveis, que narram histórias únicas[10], se sobrepõem a pluralidade de vozes e existências que compõem a metrópole. Nesta pesquisa, as vozes e imagens dos artistas de rua emergem, guiando-nos pela cidade por meio de seus trajetos e produções artísticas. Priorizamos a narrativa imagética na construção deste texto etnográfico, valendo-nos de representações gráficas capturadas presencialmente durante as observações de campo (fotografias e *frames* dos vídeos realizados) , adicionado pesquisas nas mídias sociais e nas contribuições obtidas nos relatos e artes enviadas pelos artistas de rua.

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 a localização geográfica de pinturas realizadas durante o período pandêmico. Essa escolha para coleta de informações 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

[9] *Urbanografia do Caus* (2022) , finalista do prêmio Pierre Verger da ABA, *Sodac: representações sociais do graffiti no Brasil* (2022) e *O Rolê* (2024), todos eles relacionados aos modos de vida e trabalho de artistas de rua belo-horizontinos.

[10] "Nossas vidas, nossas culturas são compostas de muitas histórias sobrepostas. A escritora nigeriana Chimamanda Adichie conta a história de como ela encontrou sua autêntica voz cultural - e adverte-nos que se ouvimos somente uma única história sobre uma outra pessoa ou país, corremos o risco de gerar grandes mal-entendidos." (Adiche, 2009)

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*[11] 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) [12]. Inspirados pelo Urban Mapping Project (2024), iniciamos 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 obras.

A decisão de incorporar obras de arte ao texto etnográfico, operando concomitantemente a leitura analítica dessas imagens, surgiu a partir da apreciação de filmes etnográficos e da leitura de autores da antropologia visual, como o antropólogo Etienne Samain, que destaca as imagens como repositórios de memórias, desejos e questionamentos, destacando o potencial de se "pensar por imagens". Conforme o autor,

> as imagens não são apenas atos e fatos, mas ainda - na temporalidade que toda imagem carrega – lugares de memórias (lembranças, sobrevivências, ressurgências), revelações de tempos passados, de tempos presentes. Por vezes, até lugares de expectativas (esperanças, prefigurações de tempos que hão de vir, presságios, promessas, desejos). (Samain, 2014: 53)

As singularidades das artes apresentadas neste artigo vão além de meros registros das trajetórias laborais dos artistas e da pandemia de Covid-19, elas revelam formas sensíveis de explicar o referido período, auxiliando na análise das interações sociais, dos modos de vida citadinos e dos efeitos do isolamento social na sociedade. A arte como ferramenta analítica é também evidenciada por Cunha, Medeiros e Torres (2022) no artigo *Reprodução artística musical no cenário da pandemia de Covid-19*. Embora o foco seja a expressão musical, o texto oferece caminhos para compreender a pandemia através da arte, explorando a análise 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* (2023), dirigido por Marcos Pimentel, no qual Binho Barreto, interlocutor da nossa

[11] Segundo Campos (2007:292), "o tag é o elemento mais primitivo e fundamental daquilo que é o graffiti enquanto cultura juvenil urbana." Para o autor, a assinatura dos artistas, 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.

[12] "[..] 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".

pesquisa, 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 produzidas nos muros de centros urbanos, principalmente em Belo Horizonte. Gravado em 2019, o filme não aborda temas relacionados ao período pandêmico, mas chama nossa atenção para a potência da narrativa contada a partir de imagens da arte de rua.

Os primeiros esboços e a concepção inicial deste estudo 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, reportamo-nos ao capítulo *Arte e imagens da pandemia*, especificamente ao texto *¿Cuál es la Identidad de la Covid-19 en el Arte?* da pesquisadora Rosa Maria Blanca, para análise da subjetividade produzida na arte de rua durante a pandemia, bem como para a utilização de uma metodologia que incorporou procedimentos de análise no ambiente digital. Blanca (2020) analisou imagens de graffitis 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 obras produzidas nas ruas, muitas vezes fotografadas pelos próprios artistas, jornalistas e pelo público, tornaram-se amplamente utilizadas na internet para retratar o período pandêmico. Em seus procedimentos metodológicos, a pesquisadora

realizou observações online como uma resposta ao confinamento obrigatório, o que foi denominado por Rocha *et al*. (2023) como "etnografia de tela". Os autores destacam que as etnografias, que passaram a depender mais das telas durante a pandemia, "permitiram ressignificar alguns dos pressupostos mais próximos ao fazer antropológico, isto é, o trabalho de campo (e suas ferramentas privilegiadas, a observação participante, os diários de campo e as entrevistas" (Rocha *et al*., 2023: 35).

Além das dificuldades com os encontros presenciais durante o isolamento social, que, assim como no caso de Blanca, influenciaram nossa escolha por análises no ciberespaço, optamos também pela etnografia digital ao observar que, desde o período pré-pandêmico, a comunicação no universo do graffiti, antes restrita às ruas, já estava se expandindo para o meio virtual, com debates, discursos, exibições, vendas e divulgações de arte na internet. As novas formas híbridas de sociabilidade, trabalho e lazer, catalisadas pela pandemia de Covid-19, transformaram as dinâmicas de comunicação humana, "a cidade contemporânea não existe apenas enquanto território e materialidade. Cada vez mais, ela ganha existência em telas e circuitos desmaterializados, em uma realidade híbrida que transita entre o espaço 'online-virtual' e o 'offline-material' (Campos; Eckert; Barbosa, 2018: 12). Nesse cenário, são exigidas adaptações metodológicas que representam um avanço necessário no nosso trabalho de campo. Nesta pesquisa, o campo foi realizado de maneira híbrida, abrangendo tanto incursões nas ruas durante o período de isolamento social e pós-pandemia quanto entrevistas presenciais com artistas. Ademais, foram realizadas entrevistas por meio de áudios no *WhatsApp* e observação participante *online*, que incluiu acompanhamento e interação com as publicações dos interlocutores no *Facebook* e *Instagram.*

A estrutura que ora apresentamos, neste artigo, 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. Na seção 2, "Arte de/na rua na pandemia", inicialmente, contextualizamos o graffiti em Belo Horizonte, discutindo sobre como artistas da cidade se apropriaram do espaço público, do período

pré-pandemia até a implementação do isolamento social. Já a seção 3, "Solidariedade: tempos 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. Em seguida, na seção 4, "Para além do agente biológico: a morte social", focamos em um tema que cientistas sociais chamaram atenção durante a pandemia: 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 fim, na seção "Ideologia: ocultando contradições", concentramos nossa análise nas implicações políticas da pandemia, abordando as medidas adotadas pelos governos, em meio a uma atmosfera de radicalização e polarização política. Discutimos 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.

2 Arte de/na rua na pandemia

No decorrer da pandemia, diversas estratégias de combate à Covid-19 foram adotadas em diferentes países, como *lockdowns* e outras medidas de distanciamento social. Essas ações impuseram restrições rigorosas à mobilidade das pessoas e ao funcionamento de atividades econômicas e sociais, com o objetivo de minimizar o contato entre pessoas e, assim, conter a disseminação do vírus SARS-CoV-2. Nesse cenário, ocorreu uma espécie de interrupção no tempo, uma pausa que serve de inspiração para o título do artigo: "Cidade em pausa e arte em movimento". A expressão "arte em movimento" reflete a ideia de que, embora a cidade estivesse em pausa devido às restrições de circulação, a arte de/na rua continuava ativa. As manifestações visuais inscritas nos muros não cessaram; ao contrário, durante nossas pesquisas de campo, foi possível observar trabalhos recém-criados, ainda com tinta fresca, como as artes do grafiteiro e muralista Gud Assis. Em algumas publicações no *Instagram*, o artista 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.

As medidas de distanciamento social alteraram o cotidiano e as dinâmicas de

sociabilidade, tornando menos frequente o encontro entre amigos e familiares, assim como transformou 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, 2017:49).

A restrição às aglomerações durante a quarentena, recomendada pela OMS, foi um dificultador para os artistas de rua, em especial 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, todos suspensos. Ela 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, como o desemprego, além de intensificarem problemas psicológicos.

Nas observações de campo, tanto *offline*, como *online*, foi possível perceber formas singulares de organização dos recursos artísticos e diversas formas de enfrentamento do isolamento social, moldadas por combinações variadas entre o domínio do permitido e do proibido. Destacamos, neste artigo, registros que abrangem, desde a modalidade *vandal*, realizada 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.

Conforme relatos de artistas de rua de Belo Horizonte, no período pandêmico, surgiram temores e incertezas, como o medo diante dos riscos, juntamente com a súbita necessidade de adaptar suas carreiras artísticas e fontes econômicas. Por outro lado, as ruas vazias, com pouco policiamento, ofereciam um ambiente propício para que muitos saíssem para pintar. Um exemplo é o caso de artistas de rua da geração da década de 1990, grupo conhecido como G90. Muitos integrantes tinham se afastado da arte por alguma razão e

retomaram suas atividades nas ruas durante o isolamento social. Isso é evidenciado no filme etnográfico *O Rolê* (2024), gravado no pós-pandemia, que revela uma noite na vida cotidiana do grafiteiro Vick. O artista relata que durante o isolamento social redescobriu a arte como uma válvula de escape diante das pressões socioeconômicas do referido período.

Na realização do filme, escolhemos não seguir roteiros, preferindo nos mover à deriva por Belo Horizonte, em busca de um cinema que superasse representações preestabelecidas, capaz de compreender a cidade para além de imagens e discursos padronizados sobre artistas de rua que os enquadram como marginais, influenciados por modelos hegemônicos e das esferas de poder. Conforme Campos, Eckert e Barbosa (2018), a cidade é um produto dos sujeitos e grupos que a habitam, moldando continuamente sua visualidade, "mas a cidade também é imaginário, é construída mentalmente não correspondendo necessariamente às suas configurações físicas concretas" (Campos; Eckert; Barbosa, 2018: 1). A partir dos autores, é possível pensar que as relações no campo da visualidade são assimétricas, remetendo a questões de ordem política. O poder, que opera os mecanismos econômicos, políticos e sociais da desigualdade social, demarca as fronteiras entre o visível e o invisível, determinando a visualidade dos lugares e o modo de produção e consumo de imagens. Nesse processo, alguns grupos e atores sociais são classificados como marginais, perigosos, anômalos ou ilícitos, como no caso de alguns artistas de rua.

Em um contexto em que agentes e instituições políticas influentes controlam e monitoram as imagens da cidade, moldando-a conforme a moral predominante e considerando artistas de rua como desviantes, buscamos um ponto de vista honesto em relação a esses artistas, algo possível através de uma "antropologia compartilhada", exemplificada na obra de Jean Rouch. Durante o processo de filmagem com grupos de habitantes da África Ocidental, como no filme *Eu, um negro* (1958), o diretor compartilha o controle da produção com jovens nigerianos, permitindo que eles construam narrativas sobre suas vidas cotidianas. Por meio de atuações e diálogos, esses jovens expressam seus desejos, estilos de vida e perspectivas.

Em nossas experimentações audiovisuais etnográficas em Belo Horizonte, inspiradas no cinema de Rouch, como no caso do filme *"O Rolê"*, permitimos que Vick nos conduzisse pelos corredores urbanos, buscando meios de expressar sua arte e deixar sua

marca nas ruas da cidade. Os caminhos errantes do grafiteiro[13], em busca dos melhores muros e onde as chances de sanções policiais eram menores, moldaram nossa forma de filmar, baseada em improvisos, que se estruturou na tentativa de compreender a subjetividade do artista. Nessa ocasião, percebemos a antropologia visual e o uso da câmera no trabalho de campo, como um processo em que a cidade invisível pode ser encontrada, "aquela que não é apenas um tema de roteiro" (Comolli, 2008: 182), aquela que existe para além das dimensões normativas e representações espetaculares.

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[14], 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

[13] Embora tenha sido pichador e integrante do grupo G90 nos anos 1990, Vick se considera atualmente um grafiteiro, pois em suas produções artísticas, sejam ilegais ou em consonância com o poder público, predominam os desenhos de um personagem colorido criado pelo artista, em vez das assinaturas monocromáticas típicas do pixo.

[14] Quando abordo a pichação, opto "pelo modo como os praticantes e estudiosos escrevem, 'pixo', com x, errado e sintético." (Perdigão, 2016: 84). Essa diferenciação na escrita da palavra surge para distinguir o "picho", com "ch", que engloba uma variedade de formas de comunicação, desde as inscrições nas paredes de Pompéia, datadas do ano 79 d.C. - que incluem desde mensagens ofensivas, declarações de amor, propaganda política até horários de lutas de gladiadores - até riscos espontâneos deixados por alguém em um local específico. Por outro lado, o "pixo", com "x", refere-se a um movimento artístico e político que se originou nas ruas das metrópoles brasileiras, especialmente em São Paulo, caracterizado por letras, símbolos e ações específicas.

perseguidos ao pintar a cidade sem as devidas autorizações provenientes de instituições públicas e organizações particulares, ademais, sofrem discriminações nas fronteiras socioespaciais onde estabelecem negociações para acesso ao mundo do trabalho.

Em face da promoção do graffiti no mercado e sua consonância com as legislações vigentes, o papel de herói, associado ao grafiteiro nas primeiras gerações, é agora atribuído aos pixadores pelas gerações mais recentes, que enxergam no pixo a preservação de seu caráter transgressor. 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.

Wanatta[15], artista pertencente a nova geração do graffiti, *cria*[16] do bairro Alto Vera Cruz, argumenta que artistas de rua provenientes de regiões periféricas da cidade, antes restritos à intervenções nas ruas, vêm ocupando espaços considerados elitizados. Em suas criações artísticas, nas quais ele utiliza das técnicas do graffiti, destaca-se a representação da população do Alto Vera Cruz por meio de retratos de pessoas negras, geralmente trans ou não-binários, que muitas vezes, combinam características estéticas da periferia, como os cortes de cabelo, com as de povos tradicionais africanos. Relata que, por meio de seus graffitis, leva para o asfalto as referências negras do Alto Vera Cruz

Imagem 1 - Graffiti de Wanatta no projeto *Art Walls* da grife Skazi

[15] Artista trans-periférico que iniciou sua jornada artística em 2009. Desde 2013, ele explora a interação do corpo racializado com os espaços urbanos através do graffiti. Suas séries artísticas são compostas por retratos de pessoas racializadas e seres futuristas *queer* que combinam a cultura africana e a periférica. Pertencente as novas gerações do graffiti de Belo Horizonte, participou de projetos sociais e formou-se em escolas como NUC, Valores de Minas, Escola Livre de Artes Arena da Cultura e Escola Guignard. É arte educador com experiências em iniciativas sociais em penintencárias, escolas municipais e projetos privados.

[16] 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.

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

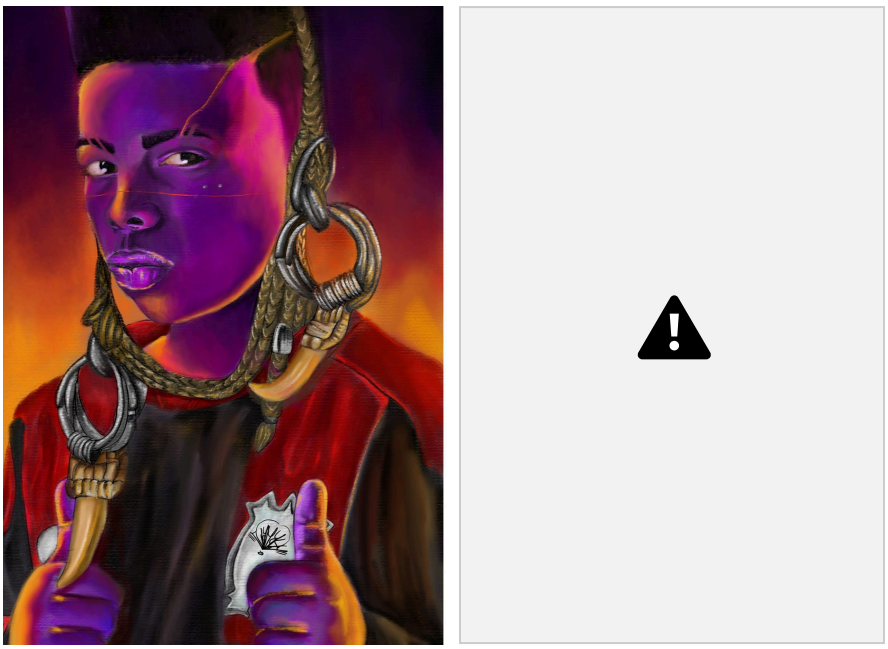
A mobilidade de Wanatta pela cidade se torna viável graças à presença de suas artes não apenas em seu bairro, mas também em diversas regiões da cidade, resultante de sua participação ativa em festivais, exposições, instituições educacionais, residências artísticas e pinturas nas ruas, e em estabelecimentos públicos e privados. Dentre suas mais recentes realizações, destaca-se a criação da ilustração do cartaz para o filme premiado internacionalmente, *Marte Um,* dirigido pelo diretor Gabriel Martins da produtora Filmes de Plástico de Contagem, região Metropolitana de Belo Horizonte.

Imagem 2 - Ilustração de Wanatta para a capa do filme "Marte Um"

Fonte: (Marte Um, 2024).

No contexto pandêmico, a partir do ano de 2020, Wanatta intensificou sua presença nas mídias sociais, principalmente no *Facebook*. Como afirma Rocha et al (2023), "A casa e a rua, enquanto dimensões sociais *damattianas*, tiveram as fronteiras borradas durante o período de isolamento. Os espaços antes privados, recônditos, em certa medida, tornaram-se públicos na interface de tela." (Rocha et al, 2023: 20). Nessa dinâmica, a casa de Wanatta se tornou um espaço de trabalho. Embora o isolamento social tenha limitado a dinâmica de trabalho dos artistas de rua, surgiram novas oportunidades, e, entre elas, destacamos a digitalização das artes, lançando mão das 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. Wanata, em meio a postagens nas mídias sociais, lamentou as dificuldades para poder sair para pintar a cidade e solicitou solidariedade entre os moradores do Alto Vera Cruz, divulgando campanhas de doação de alimentos e apelos para evitar aglomerações. Nesse período, o artista compartilhou nas plataformas digitais suas primeiras experimentações no mundo digital, como é possível observar nas artes abaixo:

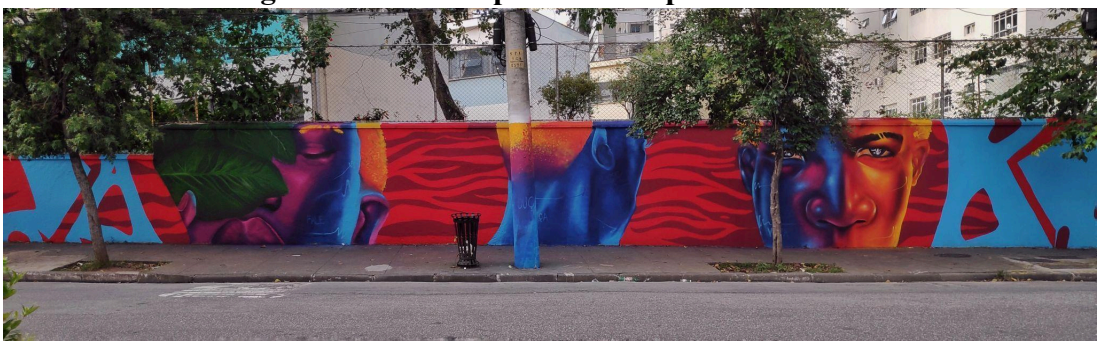
Imagem 3 - Experimentações digitais de Wanatta na pandemia



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

Apesar de as imagens anteriores terem sido criadas por Wanatta utilizando *softwares*[17], essa produção mantém semelhanças com a linguagem característica das pinturas do artista nas ruas. No decorrer do isolamento social, 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 durante o período pandêmico pelo artista no *Festival Arte na Rua* em São Paulo, expressa, conforme o artista, questões relacionadas à saúde mental, que se destacaram como uma das problemáticas emergentes durante o isolamento social.

Imagem 4 - Wanatta pintando na pandemia em SP



Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

[17] Programas de computador destinados à produção e edição de imagens.

A seguir, na Imagem 5, um grafite realizado em Belo Horizonte conta com a colaboração de Marieta, artista visual e grafiteira de Recife radicada em Manaus, e Fênix, que nasceu em São Paulo, mas se mudou para a capital mineira na adolescência, onde descobriu o graffiti. Hoje, Fênix é uma artista de destaque em festivais, bienais e galerias em todo o Brasil. A produção conjunta, como destaca Wanatta, revela uma prática comum no universo da arte de rua, também evidenciada por Barreto, o "pintar junto".

Imagem 5 - "Pintar junto" na pandemia: Wanatta, Marieta e Fênix

Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

Wanatta relata 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 nas ruas no isolamento social. O artista 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 Luiza

da Iola[18], utilizando caneta posca[19] em papel, mostrando inúmeras possibilidades técnicas e como sua expressividade e forma de ver o mundo transcendem para diferentes suportes e campos artísticos.

Imagem 6 - No muro, no papel ou no ecrã

Fonte: (Wanatta Aruanã, 2023).

3 Solidariedade: tempos 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[20], "representações do momento". Samain (2014), ao discorrer sobre

[18] Cantora, arte educadora e Rainha perpétua de Nossa Senhora do Rosário.

[19] 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.

[20] Grafiteiro e muralista belo-horizontino que começou a pintar nas ruas na década de 1990. Ele se identifica como parte de uma geração posterior à de Binho Barreto e é reconhecido por suas pinturas no circuito artístico de Belo Horizonte, como museus, galerias de arte e festivais de arte urbana. Gud possui murais espalhados por todas as regiões da cidade, realizados em projetos da Prefeitura, empresas particulares e por meio de iniciativas independentes. Expôs suas obras em renomadas instituições culturais de Belo Horizonte, tais como o Museu Inimá de Paula, o Palácio das Artes, o Museu Abílio Barreto, o MM Gerdau, entre outros.

as relações entre antropologia, imagem e arte, afirma que as imagens devem ser vistas "não apenas como campos de memória, como arquivos vivos e lugares de desejos, mas ainda, como um terreno de questões, de questionamentos sobre nossa história, apelos (às vezes, gritos) que nos convocam a tomar posição em nome da história humana, em nome do porvir de nosso planeta" (Samain, 2014: 53). Nesse sentido, destacamos o potencial explicativo e elucidativo da arte graffiti para compreensão do mundo, especialmente no que diz respeito à pandemia de Covid-19 e às esperanças e sofrimentos que esse período provocou. Na imagem abaixo, um graffiti de Gud realizado durante o isolamento social.

Imagem 6 - Solidariedade na pandemia

Fonte: (Gud Assis, 2021).

Em suas narrativas, Gud explica que o coronavírus foi 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, nos faz 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: 23, tradução nossa). 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, 2021:28), resultando em ações que emergiram como respostas para suprir lacunas deixadas pelos poderes públicos, como a produção alternativa de máscaras, arrecadação de dinheiro, doações de alimentos e roupas para a populações vulneráveis, bem como os cuidados dispensados aos vizinhos, são exemplos desse espírito colaborativo. No campo da educação, se viu um grande esforço para que fosse mantido o contato entre professores e alunos.

Na arte de rua, acompanhamos no *Instagram* o 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 nas mídias digitais em que participaram artistas de todo o Brasil, inclusive belo-horizontinos e da região metropolitana da cidade, como *Da lata,* Luis World, Wera, João Gabriel, a Rupestre Crew (Piero, Arieth, FredCap, Ladobeco, Skap e JC), Lidia Viber, Fhero, Edmun, Nica e Dms. O projeto contou com a participação de artistas que disponibilizaram obras originais e impressões, destinando 50% das vendas para doações a instituições e projetos voltados ao auxílio de 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 (Centro de Valorização da Vida) em doses homeopáticas"[21]. Assim como um CVV, centro de apoio emocional e prevenção ao suicídio, o artista 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 era um acalanto, como pode ser visto no mural "Um Amanhã Melhor", produzido em 2021 por meio da Lei Aldir Blanc (Brasil, [2023]), no Aglomerado da Serra (Vila Fazendinha).

[21] Relato extraído de publicação do Instagram do artista Binho Barreto em junho de 2023.

Imagem 7 - “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[22]. 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”[23]. 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

[22] 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.
[23] Relato concedido via whatsapp em Belo Horizonte em 2024.

remuneração e foram fornecidas latas de spray para pintar geladeiras e eletrodomésticos, apesar da existência de material especializado para graffiti, amplamente utilizado em projetos 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 em gerações passadas.

Nos reportamos ao geógrafo Marcelo Souza (2010), que, ao discutir as ações dos movimentos sociais urbanos, destaca as possibilidades de luta institucional e emancipação. A partir de seu artigo "Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado", pensamos que projetos 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 reorganizando 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 transcursos 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[24], 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

[24] Ver Bispo (2015)

procedimento de afirmação de direitos e luta por justiça social.

No projeto *Mural Graffiti Esperança*, Barreto decidiu participar devido à importância de expressar no momento histórico da pandemia e à necessidade de apoio à vacinação. Sob a curadoria de Negro F., artista e gestor cultural do bairro Alto Vera Cruz, mais de 20 artistas, entre eles Binho Barreto, retratram, por meio de suas artes, o tema da esperança em tempos de pandemia, nos muros da Central Estadual de Rede Frio de Minas Gerais[25], localizada na Via Expressa no bairro Gameleira, região Oeste de Belo Horizonte.

Imagem 8 - Mural produzido por Binho Barreto no evento *Mural Graffiti Esperança*

Fonte: (Binho Barreto, 2024).

4 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

[25]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.

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, 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 9 - 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, 2021:29). 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 considerados 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, B. 2020ab). Além dos efeitos na saúde física e mental da população, decorrentes da pandemia de Covid-19 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, 2021:29). 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):

> 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: 62, tradução nossa)

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 (*Massive Ilegal Arts*) em pinturas em museus e nas ruas: "O distanciamento social sempre existiu. Bem vindos ao Brazil" (Negromia, 2024). 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.

4.1 Evite aglomerações: o dilema dos aglomerados urbanos

No decorrer do trabalho de campo, visitamos a Escola *Art do Morro*, um projeto liderado pelo grafiteiro Sôdác[26], criado a partir das experiências dos artistas como educador em projetos sociais governamentais, como o projeto *Fica Vivo!*[27] e a *Escola Integrada*[28]. O processo de abertura comercial e debate sobre a profissionalização de artistas do graffiti se intensificou a partir do surgimento de projetos promovidos pela Prefeitura de Belo Horizonte no final dos anos 1990, em que grafiteiros eram contratados para ministrar oficinas de arte para jovens e adolescentes, replicando o conhecimento antes ensinados nas ruas, por via institucional, em espaços da rede pública de ensino (Corrêa, 2022). Sódac, que

[26]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, Sodac aprimorou suas técnicas de ilustração através da prática nas ruas e da experiência na Escola Técnica de Artes Visuais Casa dos Quadrinhos. Em sua obra, ele retrata as repressões estatais e policiais enfrentadas por povos indígenas e negros, vivências nas favelas e aspectos característicos da história do samba. Atualmente, é coordenador e professor na Escola Art do Morro, instituição que fundou em 2021.

[27] Programa do Estado 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.

[28] Programa da Prefeitura de Belo Horizonte presente em escolas de Ensino Fundamental da Rede Municipal de Educação. Oferece oficinas em áreas como Acompanhamento Pedagógico, Arte, Cultura, Educação Socioambiental, Direitos Humanos, Educomunicação, Esporte, Lazer, Saúde, Ciências e Leitura.

começou sua trajetória na década de 2010, seguiu o legado de artistas de gerações anteriores e se tornou professor em projetos do poder público. Em 2021, ele decidiu abrir sua própria escola no Aglomerado da Serra, localizado na região centro-sul de Belo Horizonte, ano em que visitamos o espaço.

Na ocasião, caminhamos pelo bairro sob a condução de Sôdác, enquanto imagens espontâneas eram registradas em vídeo, sem roteiro prévio. Em 2022, o material foi montado e editado, resultando nos produtos audiovisuais denominados *SODAC: Representações sociais do graffiti no Brasil* (Sodac [...], 2022) e *Urbanografia do CAUS* (2022). Como proposta de filmagem, inspiramo-nos no *Cinéma vérité* (ou "cinema verdade"), representado pelo cineasta Jean Rouch, um de seus maiores expoentes. O cineasta Van Der Keuken, adepto das ideias de Jean Rouch, ao comentar sobre as gravações de seu filme *Amsterdam Global Village* (1996)[29], em que a câmera captura a vida cotidiana da cidade de forma espontânea, declarou: "Quero ser ingênuo novamente. Por isso, neste filme, alinhado ao *cinema verité*, quis me deixar levar pela câmera, permitindo-me ser surpreendido pelo que aconteceria." (Van Der Keuken, 2024, tradução nossa[30])Assim como Khalid, um jovem motoboy de origem marroquina, protagonista do filme de Keuken, Sódac nos apresentou nuances da cidade de Belo Horizonte, especificamente do Aglomerado da Serra, por meio de trajetos imprevisíveis, fragmentados e cheios de improvisos, proporcionando a perspectiva de alguém que conhece as entranhas do território e nos leva a um encontro com o real, isto é, "um mundo não pensado, indomável, que transcende as representações que dele fazemos" (Guimarães; Caixeta, 2008: 33).

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 a ladeira, 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,

[29] *"Amsterdam Global Village"* é um documentário dirigido pelo cineasta holandês Johan van der Keuken, lançado em 1996. O filme tem cerca de quatro horas de duração e oferece um retrato multifacetado da cidade de Amsterdã, explorando suas conexões globais e a diversidade cultural dos seus habitantes.

[30] "Ik wil weer naïef zijn. Daarom wilde ik me in deze film, in lijn met de cinéma vérité, door de camera laten leiden, zodat ik me kon laten verrassen door wat er zou gebeuren."

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 do isolamento social, ou seja, retrata a favela dentro da própria favela, o dia-dia 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 com relação ao uso de máscaras, uns usam, outros não. As inscrições nas paredes, incluindo 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.

Imagem 10 - Auto-representação de Sôdác assinando seu mural

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

Imagem 11 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra

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

Imagem 12 - Cotidiano e lazer no Aglomerado da Serra II

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

Imagem 13 - 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 a rua é um espaço de sociabilidade e lazer, como retratado na obra de Sôdác. Nestes territórios, as casas são geralmente pequenas, os espaços domésticos são limitados, o que contribui para que a sociabilidade, o lazer e o trabalho aconteça no "mundo da rua". Conforme Sposito (1994), são nas esquinas e outros pontos de encontro nas ruas que se formam amizades, e onde jovens "enfrentam os mecanismos da violência urbana e vivem, na luta pela sobrevivência, o confronto diário com os aparelhos repressivos" (Sposito, 1994: 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 entrevistas[31], Sôdác ressaltou a limitação do espaço nas casas e

[31] Entrevista concedida em Belo Horizonte em 2024.

apartamentos locais, muitas vezes compartilhados por um grande número de pessoas, forçando-as a interagir nas ruas, onde a sociabilidade persistia, mesmo em meio à crise sanitária.

Já no período pós-pandemia, em 2023, retornamos ao Aglomerado da Serra para observações participantes do projeto *Racismo é um vírus*[32], realizado pela Escola Art do Morro. Na primeira reunião de pré-produção, Sôdác traçou paralelos entre os efeitos do vírus SARS-CoV-2 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. O projeto resultou em uma obra de arte de aproximadamente dez metros de altura, pintada por Sôdác ao longo de dois meses. A pintura retrata uma criança rezando, imersa em um conjunto de casas que simboliza uma comunidade de favela.

[32] Projeto realizado em 2023 pela escola *Art do Morro*, que consistiu em exposição de arte de artistas de periferias de Belo Horizonte e trabalho de pintura na empena (fachada cega do edifício) de um dos prédios do conjunto habitacional de reassentamento da Prefeitura de Belo Horizonte, localizado na Vila Nossa Senhora de Fátima, no Aglomerado da Serra.

Imagem 14 - Pintura de prédio durante o projeto “Racismo é um vírus”

Fonte: Imagem de Pedro Figo

Durante os dois meses de produção da arte na empena (fachada cega) de um dos prédios do conjunto habitacional de reassentamento da Prefeitura de Belo Horizonte, acompanhamos o processo de perto, conversando com Sôdác e seus alunos. Rememorando o período da pandemia, discutimos sobre o transporte público, especialmente ônibus urbanos superlotados com trabalhadores, em grande parte, provenientes das periferias. Embora muitos moradores possuíam 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 16 - Gestão do transporte público durante o isolamento social

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

Imagem 17 - Aglomeração nos ônibus durante o isolamento social

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

Wanatta relata que as condições do 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.”[33] 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, 2020:542). 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 coitidianamente. 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.

5 Ideologia: ocultando contradições

[33] Entrevista concedida por Wanatta durante o trabalho de campo em 2024.

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: 19), "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, 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 Zizek (2020: 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 a demora na aquisição de vacinas e atraso no processo de imunização da população, permeados pelo negacionismo em relação à gravidade da doença, chamada por Jair 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.

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 no Brasil. Em 2021, acompanhamos o retorno do artista ao mural na Avenida Bernardo

Vasconcelos, para retocar detalhes da arte e restaurar a palavra "Fascismo", apagada do mural por algum desconhecido, como já tinha acontecido anteriormente. 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, foi realizada no momento 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 18 - "Floresta de pé, fascismo no chão"

Fonte: Imagem de Sôdác

Imagem 19 - Sôdác retocando mural com ajuda do grafiteiro Kaos

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

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 através das tentativas de desmonte progressivo do Sistema Único de Saúde (SUS). 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, as ações do governo Federal repercutiram 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 20 - 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 21 - Sôdác grafitando no período pandêmico

Fonte: Urbanografia [...], 2022)

O ceticismo em relação à pandemia foi endossado pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2020) em artigo publicado em fevereiro de 2020 na coletânea *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, governos poderiam assumir poderes extraordinários para enfrentar a crise, muitas vezes restringindo direitos individuais e liberdades civis. Como destacou Bolsonaro 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, alegando que ela poderia causar anomalias, invalidez e até mesmo levar à morte. Respaldado 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.

Nossas solicitações por trabalhos de arte de rua produzidos nos tempos de pandemia despertaram o interesse de um amigo residente em Torino, na Itália. Ao se inteirar do tema, ele registrou e nos enviou uma fotografia de um trabalho de um artista local que aborda questões ideológicas relacionadas à vacinação contra a Covid-19.

Imagem 22 - 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. Pedimos ao amigo que procurasse o autor da arte, enquanto realizávamos pesquisas nas mídias digitais para encontrá-lo. Embora não tenha sido possível localizá-lo para confirmar suas intenções, pensamos 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.

No contexto político brasileiro, permeado pela polarização e pelo oportunismo de grupos políticos, tornou-se evidente a divisão de ideologias que competiam pelo poder de influência sobre o imaginário da população. Esse embate ocorreu especialmente no universo digital, que serviu como meio de propagação de informações, em um momento que as pessoas aumentaram o tempo de uso de aplicativos e redes digitais instaladas em seus computadores e celulares. A extrema-direita liderada por Jair Bolsonaro, desconsiderando as diretrizes do Ministério da OMS, se posicionou contrariamente ao isolamento social. Em contraposição, grupos de esquerda promoveram a campanha "fique em casa" para conter a propagação do vírus e, assim, reduzir o crescente número de óbitos e aliviar a pressão sobre os serviços de saúde. Nesse contexto de radicalização e polarização política, a população enfrentou um dilema angustiante entre a necessidade de sair de casa para trabalhar, uma medida crucial para garantir o sustento, especialmente para aqueles incapazes de trabalhar remotamente, e a importância de permanecer em casa, fundamental para conter a propagação do vírus e preservar vidas.

6 Considerações finais

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 interpretações sobre esse momento histórico no contexto mundial. As representações pictóricas e os relatos dos artistas revelaram desigualdades sociais e a ineficácia de políticas

públicas, incluindo aquelas voltadas para a prevenção da propagação do vírus SARS-CoV-2, como para mitigar os efeitos da pandemia. As imagens produzidas pelos participantes desta pesquisa reforçam a ideia de cientistas sociais que constataram ter a pandemia funcionado como uma lente de aumento das desigualdades sociais, trazendo à tona questões estruturais de cunho social, político, econômico e ideológico presentes na sociedade brasileira e na máquina do Estado.

Diante do dilema provocado por ideologias políticas polarizadas, que se mostraram ineficazes no enfrentamento à pandemia, moradores de periferias urbanas, se viram em uma encruzilhada: aderir à campanha "fique em casa", promovida por grupos políticos à esquerda 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 —, nossos interlocutores encontraram maneiras criativas de superar as restrições e alcançar seus objetivos artísticos e profissionais, mesmo em um cenário de poucas alternativas viáveis. Foi perceptível a capacidade dos artistas de reinventar o cotidiano, criando novas possibilidades de trabalho e de sobrevivência.

Apesar da crise econômica e social desencadeada no período pandêmico, observamos artistas de rua que impulsionaram suas carreiras artísticas, sobretudo devido ao desenvolvimento de técnicas de digitalização de sua arte e aumento da influência em mídias digitais como o *Instagram*. A análise sobre a inclusão dos recursos digitais, 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.

Durante o trabalho de campo, observamos as astúcias de alguns artistas para saírem para pintar a cidade. A astúcia é destacada em um detalhe da pintura de Gud do peixe Betta, exibida no artigo. Em conversas[34] com o grafiteiro, ele destacou os óculos do peixe, um

[34] Entrevista concedida por meio do whatsapp em 2023.

pequeno detalhe da arte, que, conforme relata, evidencia a capacidade dessa espécie conseguir viver na solidão de aquários, diferente das pessoas durante o isolamento social. O tipo de óculos desenhado, conhecido como *Thug Life*, que ganhou popularidade por meio de memes[35] e vídeos na internet, é frequentemente usado em vídeos ou imagens para representar uma atitude de confiança, bravura ou desprendimento diante de situações cotidianas. O termo *Thug Life,* expressão do imaginário da arte de rua*,* foi popularizado pela cultura *hip hop*, por meio do rapper Tupac Shakur e é frequentemente associado a uma atitude de resistência contra o sistema político-econômico.

Arriscamos dizer que os óculos, elemento irreverente do graffiti de Gud, revela a astúcia não só do peixe, mas, também, a astúcia de grafiteiros que reivindicam o direito à cidade e a pintam nas brechas do sistema político e policial, inclusive em tempos de isolamento social. Ademais, ao considerar o mundo do trabalho, é possível observar as táticas de formação artística adotadas pelos grafiteiros que ocorrem em paralelo às estruturas de poder. Mesmo diante de tensões entre legalidade e ilegalidade, conformismo e resistência política, a trajetória de vida e artística de muitos grafiteiros lhes propiciam acessos ao mercado e aos recursos financeiros.

Um exemplo disso é Gud, que assim como muitos artistas de rua, não teve acesso à arte por meios formais, mas desenvolveu suas habilidades artísticas na "escola da rua", expressão a que muitos artistas do graffiti se referem ao processo de aprender e aprimorar técnicas e estilos através do ato de grafitar no espaço público. O discurso sobre a importância da rua, amplificado durante o isolamento social, surge nos relatos de diversos grafiteiros, tanto veteranos como mais jovens. A rua, um espaço de sociabilidade e trabalho para os colaboradores da pesquisa, faz parte da memória transgeracional do universo do graffiti, moldando não apenas seus estilos de vida, mas também suas trajetórias laborais.

As representações associadas ao cenário *underground*, que tendem a conceber o graffiti apenas como um movimento cultural à margem das estruturas institucionais dominantes, confrontam-se com a diversidade de artistas provenientes de diferentes classes sociais e a identidade móvel dos artistas de rua. Estes artistas utilizam variedade de

[35]Os memes da internet são unidades de cultura digital que se propagam rapidamente online, geralmente na forma de imagens, vídeos, textos ou hashtags. Eles são compartilhados e adaptados por usuários da internet, transmitindo ideias, humor, opiniões e referências culturais de forma rápida e viral.

técnicas, suportes e territórios sócio-espaciais na cidade e no mundo cibernético, contribuindo para complexidade do cenário urbano, que exibe um jogo de descontinuidades e permanências entre memórias antigas e recentes da arte de rua.

Essa pesquisa, ainda em desenvolvimento, tem contribuído para a compreensão sobre as táticas de sobrevivência e as trajetórias laborais de grafiteiros em tempos de crise, especialmente o período da pandemia de Covid-19. Além disso, os resultados obtidos até o momento evidenciam o graffiti como um fenômeno social que pode contribuir para o entendimento da cultura urbana, devido ao seu potencial explicativo e elucidativo, que revela os mecanismos que regem as interações sociais, modos de vida, relações de trabalho e produções de fronteiras simbólicas e socioespaciais.

A utilização de câmeras fotográficas e de vídeo no trabalho de campo, instrumentos que se integraram ao nosso olhar, permitiu-nos ir além das descrições escritas no diário de campo. Dessa forma, foi possível avaliar o trabalho de campo de maneira reflexiva, revisitando entrevistas, capturando gestos e percebendo nuances que escapariam à observação a olho nu. Ademais, as fotografias e vídeos utilizados no processo da escrita etnográfica, funcionaram como ferramentas para acesso às estruturas do imaginário, potencializando o nosso olhar para além das realidades visíveis, permitindo a percepção de aspectos simbólicos e emocionais das experiências vividas pelos interlocutores. A utilidade das imagens na análise dos problemas de pesquisa e no avanço das discussões propostas indica que elas não são meramente ilustrativas, ao contrário, desempenham um papel fundamental na construção do conhecimento e na análise antropológica.

Referências

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. O perigo de uma história única. In: TEDGlobal,2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_ngozi_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript. Acesso em: 10 ago. 2024.

AGAMBEN, Giorgio. La invención de una epidemia. In: Amadeo, Pablo (ed.). *Sopa de Wuhan: pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemias*. Buenos Aires, Editorial ASPO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatório). 2020. p. 19-22. Disponível em: http://104.207.147.154:8080/bitstream/54000/1111/1/covid-rev.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

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. Acesso em: 2 maio 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. Acesso em: 2 maio 2024.

BAGNARIOL, Piero, VIANA, Maria Luiza. História recente do graffiti. In: *Guia ilustrado de graffiti e quadrinhos***.** Belo Horizonte: Graffiti 76% quadrinhos, 2004.

BARRETO, Binho. *Perímetro urbano*. Belo Horizonte, Leme, 2017.

BINHO Barreto. [*S. l.*], 2024. Site: Binho Barreto | artes visuais. Disponível em: https://https://www.binhobarreto.com/. Acesso em: 30 maio 2024.

BISPO, Antônio. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília/ DF: INCTI/UNB, 2015.

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. Acesso em: 2 maio 2024.

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. 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. Acesso em: 2 maio 2024.

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 Obligatório). 2020. p. 59-66. Disponível em: http://104.207.147.154:8080/bitstream/54000/1111/1/covid-rev.pdf. Acesso em: 2 maio 2024.

CAIXETA, Ruben; GUIMARÃES, César. Pela distinção entre ficção, documentário, provisoriamente. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben (org.). Ver e poder. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.32-49.

CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti: risco, mérito e transcendência no universo do graffiti. *Tempo Social*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, nov. 2013. ISSN 1809-4554. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78772. Acesso em: 10 ago. 2024.

_____**.** 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 10 de ago. 2024.

CAMPOS, Ricardo; ECKERT, Cornelia; BARBOSA, Andrea. Sobre as visualidades urbanas. *Vista*, [S. l.], n. 3, p. 8–16, 2018. Disponível em https://doi.org/10.21814/vista.3024. Acesso em 10 out. 2024.

CENTRO DE VALORIZAÇÃO DA VIDA. São Paulo, CVV, 2024.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. artes de fazer. 22. ed. Petrópolis, Vozes, 2014.

COMOLLI, Jean-Louis. A cidade filmada. In: GUIMARÃES, César; CAIXETA, Ruben (org.). Ver e poder. *A inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008. p.179-185.

CORRÊA, Cleber Augusto Barreto. Dialética das ruas: arte urbana etc. 2022. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2022. Disponível em: http://hdl.handle.net/1843/46493. Acesso em: 10 ago. 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.

FELICIANO, Luiz. [**Correspondência**]. Destinatário: Rodrigo Ribeiro. Belo Horizonte, 22 jan. 2024. 1 Fotografia.

FEIXA, Carles; LECCARDI, Carmem. *O conceito de geração nas teorias sobre juventude*. Sociedade e Estado, v. 25, n. 2, p. 185–204, 2010. Disponível em :https://www.scielo.br/j/se/a/QLxWgzvYgW4bKzK3YWmbGjj/?format=pdf&lang=pt

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.

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. Acesso em: 2 maio 2024.

GUD Assis. Muralista grafiteiro. Belo Horizonte, 2021. Instagram: instagram.com/gudassis/. Disponível em: https://www.instagram.com/gudassis/. Acesso em: 30 maio 2024.

ISNARDIS, Andrei. Pinturas rupestres urbanas: uma etnoarqueologia das pichações em Belo Horizonte. *Revista de Arqueologia*, Belo Horizonte, v. 10, n. 1, p. 143-161, 1997.

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, 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. Acesso em: 2 maio 2024.

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

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.

MORIN, Edgar. *É hora de mudarmos de via* : as lições do coronavírus. Tradução de Ivone

Castilho Benedetti. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2021.

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.Artista de rua. Belo Horizonte, 2021. Instagram: instagram.com/negromia/. Disponível em: https://www.instagram.com/negromia/. Acesso em: 30 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. Acesso em: 2 maio 2024.

O ROLÊ - Documentário. Morandi Fotocinegrafia. Belo Horizonte, 15 fev. 2024. 1 vídeo (22 min.). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q4cf7_7JfO8. Acesso em: 2 maio 2024.

PELE. Direção: Marcos Pimentel. Produção: Luana Melgaço. [*S. l.*], 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. Acesso em: 2 maio 2024.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; 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.

_____. *O tempo e a cidade*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2005. Disponivel em https://www.ufrgs.br/biev/wp-content/uploads/2024/03/ROCHA-ECKERT.-O-tempo-e-a-cidade.pdf. Acesso em: 2 de maio 2024.

_____. Etnografia na rua e câmera na mão. *Studium*, Campinas, SP, n. 8, p. 11-22, 2019.

_____. Etnografia Da Duração Nas Cidades Em Suas Consolidações Temporais. Política & Trabalho: revista de ciências sociais, [S. l.], v. 34, n. 34, 2011. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/12185. Acesso em: 10

ago. 2024.

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. Acesso em: 2 maio 2024.

ROUCH , Jean. (Diretor). (1958). *Eu, um Negro* [Documentário].França.

SAMAIN, Etienne. *Antropologia, imagens e arte*: um percurso reflexivo a partir de Georges Didi-Huberman. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 3, n. 2, 2014. Disponível em: http://journals.openedition.org/cadernosaa/391. DOI: https://doi.org/10.4000/cadernosaa.391. Acesso em: 15 out. 2024.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *A cruel pedagogia do vírus*. Coimbra, Almedina, 2020a.

_____. *O futuro começa agora*: da pandemia à utopia. Lisboa, Edições 70, 2020b.

SANTOS, Milton. A natureza do espaço: técnica e tempo : razão e emoção. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2002

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, Quartoamado, 2018. Disponível em: https://www.quartoamado.com/skazi/. Acesso em: 30 maio 2024.

SODAC: representações sociais do Brasil no graffiti. Direção: Thiago de Andrade Morandi. Belo Horizonte, Aries, Anuário de Antropología 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.

SOUZA, Marcelo Lopes de**.** Com o Estado, apesar do Estado, contra o Estado: os movimentos urbanos e suas práticas espaciais, entre a luta institucional e a ação direta. *CIDADES*, v. 7, n. 11, p. 13–47, 2010. Disponível em: https://doi.org/10.36661/2448-1092.2010v7n11.12223. Acesso em: 30 ago. 2024

SPOSITO, Marilia Pontes. 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.

URBAN ART MAPPING PROJECT. Minnesota/USA, Urban, 2024. Disponível em: https://urbanartmapping.org/. Acesso em: 6 jan. 2024.

URBANOGRAFIA DO CAUS. Direção: Thiago Morandi, Rodrigo Ribeiro e Kaos Scalabrini. Produção: CAUS. Belo Horizonte, 2022. 1 Vídeo . 15 min. Disponível em: https://youtu.be/KkHz_2-Goxc. Acesso em: 4 jun. 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.

VAN DER KEUKEN, Johan. *Amsterdam Global Village*. [Documentário]. Holanda, 1996.

_____. Ik heb altijd overhoop gelegen met die term documentaire. *Volkskrant*, [s.l.], 17 jan. 2024. Disponível em: https://www.volkskrant.nl/voorpagina/johan-van-der-keuken-ik-heb-altijd-overhoop-gelegen-met-die-term-documentaire~be08de48/. Acesso em: 5 out. 2024.

VELHO, Gilberto. Estudo do comportamento desviante: a contribuição da Antropologia Social. In: VELHO, Gilberto (org.). *Desvio e divergência*: uma crítica da patologia social. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1977. p. .

VELHO, Gilberto**.** *Nobres e anjos:* um estudo de tóxicos e hierarquias. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

VIEIRA, Antônio Otaviano. O direito de fala e de memória na epidemia. 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. Acesso em: 2 maio 2024.

WANATA Aruanã. [*S. l.*], 2023. Facebook: facebook.com/wanatta.rodrigues. Disponível em: https://www.facebook.com/wanatta.rodrigues. Acesso em: 30 maio 2024.

ŽIŽEK, Slavoj. *Pandemia: COVID-19 e a reinvenção do comunismo*. São Paulo, Boitempo, 2020.