DOI: 10.48006/978-65-87289-25-0-12

Olhar para o extraordinário: desafios e possibilidades de um campo a distância

Natalia Pérez Torres[170]

Entre 2010 e 2011, na Colômbia, três anos após de ter me formado em Ciências Sociais na Universidad Pedagógica Nacional, fiz uma especialização em Espaço Público na Pontificia Universidad Javeriana, de Bogotá, que me levou a tomar a decisão, pouco tempo depois, de emigrar para o Brasil para fazer um mestrado na área de Urbanismo. Considero importante voltar até aquele momento, à guisa de introdução, por se tratar da experiência formativa que me ajudou a definir a linha temática pela qual, até hoje, continuei a trilhar: os estudos da, em e sobre a cidade do ponto de vista das práticas sócio-históricas. Meu tema de pesquisa nestes anos, então e de maneira ampla, é a relação entre cidade e/ou espaço público e o conflito colombiano[171] do ponto de vista das práticas artísticas.[172] Aquilo foi o que constituiu o início, o trabalho sobre uma relação vastíssima, que teve sua origem como

[170] Doutora em Ciências Humanas e Mestre em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisadora do Núcleo de Antropologia Visual e Estudos da Imagem (NAVI/UFSC).

[171] De maneira suscinta, entende-se o conflito colombiano como uma série de problemas crônicos não resolvidos que manteve a Colômbia em um estado de guerra permanente, particularmente na sua história republicana. Conforme o exposto por Andrea Pérez Fonseca (2008), o conflito colombiano é de caráter interno e político e se apresenta na forma de guerra irregular. A violência, nesse sentido, cumpre um papel crucial como expressão do conflito tanto nas zonas rurais quanto nas cidades.

[172] De acordo com Jacques Rancière, as práticas artísticas são "'maneiras de fazer' que intervém na distribuição geral das maneiras de ser e nas formas de visibilidade" (2009, p. 17).

tema de interesse *lá*, em uma primeira aproximação acadêmica decorrente de um artigo para uma disciplina que pretendia pensar o vínculo entre o espaço público de Bogotá e a prática do graffiti,[173] uma prática concebida como uma atividade engajada que tinha muito a dizer sobre a cidade e sobre o contexto social colombiano.

Já no mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, realizado entre 2012 e 2014 *aqui*, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), tive a oportunidade de ampliar e aprofundar aquela questão inicial, ao passo que novos horizontes de trabalho e pesquisa se abriram. A antropologia urbana — área do saber de "forte dimensão interdisciplinar" [que] "envolve um vasto e diversificado espaço de diálogo com diferentes disciplinas e tradições que lidam com a cultura e a sociedade" (Gilberto Velho, 2006, p. 7), emergiu naquele momento como fio condutor de renovadas preocupações e abordagens no meu trabalho. Se no primeiro momento minha tentativa se deu em torno de reconhecer no espaço público bogotano aspectos da memória social vinculada ao conflito colombiano por meio do graffiti, agora contava com os instrumentos teóricos de distintas escolas para pensar a própria prática enquanto um dos múltiplos aspectos das dinâmicas urbanas, procurando com isso situá-la em um lugar de tensões que também falavam a respeito do conflito social no meu país.

Desde então, continuo a refletir sobre esses assuntos, com a particularidade de ter me tornado uma pesquisadora colombiana morando no Brasil, que olha para seu objeto de estudo a distância e tem construído seu trabalho de campo a partir de algumas viagens de retorno para a Colômbia. A dupla identidade forjada nesse ínterim, isto é, a de turista e pesquisadora, e, nos termos de Clifford Geertz (1991), alicerçada no dilema entre "estar *lá*" e "estar *aqui*", é constitutiva do percurso que apresento neste texto e que tem seu ponto mais importante no desenvolvimento da pesquisa de doutorado no

[173] Para os propósitos deste artigo, considera-se o graffiti como arte urbana, e os dois conceitos serão usados indistintamente.

Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Ciências Sociais da UFSC, que comecei em 2016 sob a orientação da professora Carmen Rial.

A partir dessas considerações, proponho-me refletir sobre o fato de pesquisar o graffiti da Colômbia olhando para o assunto, mesmo estando longe, "de perto e de dentro", no sentido proposto por José Magnani no texto *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana* (2002), isto é, com um olhar "capaz de identificar, descrever e refletir sobre aspectos excluídos da perspectiva daqueles enfoques 'de fora e de longe'" (2002, p. 17), mas priorizando um "olhar distanciado" que faz apelo específico à figura de "turista na terra natal", procurando, seguindo a leitura de Magnani, "desvelar a presença de princípios mais abrangentes e estruturas de mais longa duração" (2002, p. 26) na pesquisa. O fato de que exista a distância com a Colômbia não significa que não esteja atenta ao contexto mais amplo em que são produzidas as práticas artísticas que me interessa analisar. Nesse sentido, também pode-se pensar que tanto a pesquisa de modo geral quanto meu trabalho de campo de forma particular se inscrevem na lógica da tensão *insider-outsider*, um assunto tratado significativamente na antropologia desde que Marvin Harris trouxesse, na década de 1970, o debate da área da linguística liderado por Kenneth Pike sobre a relação entre êmico (dentro do grupo social) e ético (desde a perspectiva do observador) para a análise do trabalho de campo de corte etnográfico.

Com quase dez anos morando no Brasil — anos que coincidem com meu percurso acadêmico discutindo sobre o assunto —, o maior desafio metodológico tem sido precisamente a distância a respeito do meu objeto de estudo, já não "além-mar", mas "mais para o sul" do continente. O desenvolvimento desse olhar, que passa necessariamente pelos filtros da virtualidade e suas rápidas mudanças, supõe outras soluções na escolha e na abordagem dos tópicos e métodos da pesquisa. Nesse sentido, os *tours*, no caso os *tours* de graffiti, se apresentam como um potencial metodológico no que a figura do pesquisador e do turista se confundem, fazendo com que, como afirma Maria Cardeira da Silva, se dê uma relação de dois termos, onde "o princípio de alteridade está sempre presente" (2004, p. 10).

Ao tempo, a possibilidade de efetuar uma análise menos contaminada pelo fragor dos acontecimentos colombianos — sempre tão imprevisíveis, sempre sujeitos à lógica do conflito, a guerra e o narcotráfico — tem sido essencial, permitindo o contraste com o Brasil e com outras realidades.

Pinceladas da conjuntura colombiana: contextualizando o campo

Desde 28 de abril de 2021, a Colômbia passa por um dos momentos mais cruciais das últimas décadas em termos de mobilizações sociais. A Greve Geral Nacional, convocada pelos sindicatos de trabalhadores e outras organizações sociais expressivas — camponeses e indígenas —, é, contudo, liderada por jovens precarizados e periféricos das principais cidades que exigem do governo de direita de Iván Duque (2018-2022) mudanças políticas e econômicas substanciais e a retirada de uma série de projetos de reforma que, se aprovados, irão atingir diretamente a vida deles e da maioria (já empobrecida e precarizada) da população do país. Os protestos, que entraram para a história colombiana como uns dos mais duradouros, pelo menos desde a década de 1970, são violentamente reprimidos pelas forças do Estado, particularmente pela polícia, que tem o apoio explícito de grupos paramilitares. Morte de civis, desaparecimentos, torturas, estupros e uso excessivo da força estatal, confirmados por organismos internacionais de Direitos Humanos, são algumas das consequências deste período de estalo social que se enquadra no conflito colombiano, mas que também é o resultado da continuidade e sistematicidade da aplicação das políticas neoliberais no país, agravadas pela pandemia.

Nesse cenário, manifestações artísticas tomaram conta das ruas no que se configura como uma explosão inédita de expressões populares. O aspecto simbólico nos protestos, que contesta e ressignifica as formas de representação hegemônicas, é marcante e transita entre a intervenção e derrubada de estátuas de próceres, até a construção de monumentos de resistência. Nas múltiplas jornadas de mobilização contabilizadas até a

escrita deste texto, destacam-se uma lista significativa de atividades artísticas públicas que tentam resistir à violência repressiva e naturalizada. Dança, teatro de marionetes, orquestras sinfônicas na rua, festivais de punk e hip hop, entre muitas outras, são só alguns exemplos (Figura 1). Mas quiçá a manifestação que mais força tomou com a paralisação nacional foi o graffiti. Esse fenômeno urbano, que já tinha importância no país como uma amostra democrática no espaço público (Oliver Dabène, 2016), assumiu o protagonismo, sendo reivindicado por diferentes organizações como mais uma ferramenta de visibilidade e luta. Nesse caso, também foram os jovens os que se apropriam maioritariamente dele para fazer das ruas um arquivo vivo da conjuntura, contribuindo na extraordinária riqueza da mobilização que se gestou no contexto dos levantes[174] de 2019 na América Latina. Em todas suas variantes, estilos e extensões (muralismo, pichação, *street art*, video *mapping* etc.), o graffiti se apresenta como a "arte da resistência" por excelência (Robert Innis, 2017).

[174] Convém aqui citar a definição de "levantes" colocada por Georges Didi-Huberman, que os entende como aqueles gestos que "vão do mais minúsculo gesto de recuo ao mais gigantesco movimento de protesto".

Figura 1: Mosaico de imagens dos protestos de 2021 na Colômbia.

Para alguém que dedicou os últimos anos a pesquisar sobre graffiti na perspectiva do conflito, o momento atual da Colômbia certamente reveste inúmeras possibilidades analíticas. É uma pena não poder acompanhar o tempo todo, estando *lá* e "a partir dos arranjos dos próprios atores sociais" (Magnani, 2002, p. 8), os acontecimentos. Mas, de fato, vários eventos acadêmicos, matérias jornalísticas e rodas de conversa organizadas pelos próprios protagonistas dos protestos e divulgadas principalmente *online* se dedicaram a tratar o assunto nos últimos meses. Eles alimentam um campo de estudos cada vez maior, local e internacionalmente, que segue o auge e a expansão do fenômeno no mundo. Aliás, o graffiti costuma ser um tema que chama muito a atenção e não precisa do olhar especialista para ser tratado. Qualquer pessoa que transite hoje pelas ruas de nossas cidades certa-

mente pode visualizar no graffiti, esse "novo repertório de contenção dos manifestantes", como o denominaram Lisya Seloni e Yusuf Safarti a propósito dos protestos na Turquia em 2013 (2017, p. 784), algo mais do que sua presença colorida e revitalizadora, quando tido como arte, ou do que sua existência incômoda e marginal, quando tido como vandalismo. Embora sua importância não se esgote nessa dicotomia, para o bem ou para o mal, o graffiti diz sobre a sociedade tanto quanto pode dizer qualquer abordagem sociocultural, pois "o significado que as pessoas atribuem aos textos públicos (sinais, letras, visuais) não residem prontamente nos próprios textos, mas no contexto e na relação entre o contexto e as pessoas" (Seloni e Safarti, 2017, p. 785).

Dado que o graffiti é um tema de estudo interdisciplinar, os recursos metodológicos e as fontes da pesquisa bebem de múltiplas fontes e são o resultado da convergência de campos teóricos e empíricos localizados dentro e fora do Brasil e da Colômbia. Porém, é no trabalho de inspiração etnográfica e no âmbito da antropologia urbana que ela tem uma base importante. Interessa-me, então, realizar algumas considerações sobre meu percurso como pesquisadora em termos da construção de um olhar situado e trabalhado em e desde o exterior. Especificamente, tentar compreender os impactos e as possibilidades de fazer pesquisa a partir da experiência particular de partir do contexto estrangeiro, o *aqui*, o Brasil, para chegar a algumas conclusões sobre a relação entre conflito e arte urbana na Colômbia, o *lá*.

O que significa fazer trabalho de campo longe do campo? Como trazer o campo para a pesquisa quando as possibilidades de deslocamento são reduzidas e, ao mesmo tempo, as oportunidades de proximidade virtuais são abundantes e diversas? Para além de discutir o papel das ferramentas virtuais em contextos de pesquisa, interessa-me tanto indagar sobre a experiência de ir para o campo ou "fazer campo" quando ela supõe um movimento de retorno para o "familiar", seu "estranhamento" (Velho, 1978), quanto a ida para um terreno totalmente desconhecido, onde o outro é completamente alheio. Nesse sentido, entendo que o que muda é, precisamente, o olhar, e o campo se ajusta às possibilidades desse olhar e às

condições em que acontece. Para isso, recuperarei experiências em campo na Colômbia entre 2013 e 2018, deslocamentos substanciais na configuração da pesquisa, em que um olhar quase turístico, baseado na experiência estética de andar pela cidade (Francesco Careri, 2009), me permitiu construir análises expressivas para a pesquisa.

O campo a distância

¿Cómo sería pensar en el trabajo de campo
mirando y luego mirando hacia otro lado?
Lisa Stevenson

A noção de trabalho de campo, oriunda do afazer antropológico clássico, é comum a distintas áreas de conhecimento. Por isso, é fundamental que no contexto das ciências sociais ela não esteja reduzida à antropologia, mas que seja prerrogativa de outras disciplinas e saberes. "Ir para campo" ou "fazer campo" são expressões corriqueiras no âmbito de pesquisas de cunho social. Pensar no trabalho de campo remete para a etnografia enquanto um conjunto de práticas de pesquisa que moldam e modulam os discursos — próprios e dos "outros" —, permitindo a construção de conhecimento *in loco* e a análise e interpretação posterior de uma problemática particular. Assim, o recurso da etnografia é chave na compreensão de múltiplas dinâmicas que lidam com o conhecimento do mundo social circundante, pois se constitui em uma "forma acaso arcaica pero siempre novedosa de producción de conocimiento social" (Rosana Guber, 2011, p.13) ou, em definitivo, em uma "expressão do vigente, a formulação de uma vitalidade" (Geertz, 1991, p.229).

Contudo, "ir para campo", mesmo sob os pressupostos da antropologia e a sociologia clássicas — a primeira focada no estudo de culturas exóticas, e a segunda interessada em segmentos marginais da sociedade —, não

responde em todos os casos ao mesmo conjunto de estratégias de pesquisa. Muito se fala, em tom de advertência, e com toda a razão, sobre a necessidade de não assumir o método etnográfico como receita de bolo. Se se deslocar, observar, registrar, entrevistar, partilhar e socializar achados de pesquisa funcionam como degraus na prática etnográfica básica, isso não necessariamente significa que em todas as pesquisas esse roteiro possa ser conservado ou ser o mais adequado. Às vezes — hoje — é possível prescindir de algum desses componentes ou substituir, por exemplo, os deslocamentos a terreno por pesquisas no *Google Maps*, entrevistas por áudio de *WhatsApp* e encontros pelo *Zoom*, e a observação participante por acompanhamento de *lives* ou eventos *online*.

Até faz não muito tempo, o trabalho de campo etnográfico também supunha a permanência de um certo período — um ano ou mais — no lugar selecionado para a pesquisa, que pudesse garantir ao pesquisador tanto um amplo leque de insumos analíticos e interpretativos quanto a possibilidade de refletir sobre sua própria experiência, a reflexividade. Situar-se, como argumenta Hélio Silva (2009, p. 172), é o trabalho do etnógrafo. Porém, no caso de pesquisas urbanas, são os percursos pela cidade os que definem o conhecimento sobre ela, e, portanto, a relação com o tempo e o espaço da pesquisa se reconfiguram. Nesse sentido, situar-se tem a ver também com a prática do andar e ver, e o olhar do pesquisador se cifra nessa relação. De acordo com Silva, "se o olhar é a captação de instantes, coisas, pessoas e paisagens, ele não é um registro (como uma fotografia), e sim um *travelling*, a melhor palavra para indicar seu sentido porque o recupera no deslocamento. Travelling. Travel. Viajar. O olhar vê onde o andar lhe leva" (2009, p. 176).

No contexto da minha pesquisa, o andar me levou um par de vezes e em diferentes momentos de volta para a Colômbia, e para lugares novos nos quais o graffiti tem protagonismo, como São Paulo, no Brasil, Buenos Aires, na Argentina, e Valparaíso, no Chile. Aqui, contudo, o olhar não fez estrita referência à disposição sistemática de tempo para fazer pesquisa naqueles lugares. Com exceção das viagens para a Colômbia em 2013 e 2018,

onde permaneci durante um pouco mais de um mês, tratou-se sobretudo de exercícios de observação apressados justamente pela falta de tempo nos quais algumas viagens se inserem. Foi também um olhar que se alimentou "ao vivo", mas que foi se desenvolvendo em diferido, complementado pela virtualidade e pelas lembranças, pela novidade e pelo conhecimento prévio da realidade, reafirmando a perspectiva de Geertz segundo a qual "todas as descrições etnográficas são feitas em casa" (1991, p. 230). Visitas curtas, às vezes de um dia só, que não se deram nos termos de uma etnografia de rua (Cornelia Eckert; Ana Rocha, 2003), mas que se inspiram nela, no sentido de se dispor para o acaso, câmera em mão, constituindo uma experiência de campo panorâmica, mas distribuída em distintas situações sociais e de pesquisa. Embora que em sentido estrito não estivesse fazendo turismo, esse tipo de "antropologia espontânea" ao que se refere Danilo Santos de Miranda na apresentação do livro clássico de John Urry *O olhar do turista* (1996) — pois se tratava sobretudo de um retorno para o lar combinado com a atividade acadêmica —, fazer percursos turísticos em lugares conhecidos previamente por mim, contribuiu na construção desse olhar distanciado e se constituiu em uma saída metodológica perante a impossibilidade material de viajar várias vezes e de permanecer muito tempo fazendo campo.

Bogotá, 2013

Durante o mestrado, desloquei-me para Bogotá em agosto de 2013, um ano e meio após ter chegado no Brasil. Como a pesquisa estava inserida nos pressupostos do Urbanismo, naquele momento me debrucei sobre o centro da cidade, particularmente sobre o centro histórico, para tentar compreender o lugar que o graffiti ocupava naquele espaço, seu papel na configuração de uma imagem particular de cidade. Munida dessa hipótese, e com um tempo aproximado de quarenta dias para permanecer na cidade, planejei vários percursos pelo centro histórico e o centro ampliado (lugares que costumava visitar cotidianamente quando morava lá), inscrevi-me em um *tour* de graffiti (o segundo do qual participava, depois de uma primeira experiência

com o *Graffiti Tour Buenos Aires*, em 2012), entrei em contato com A., o fundador do Colectivo Toxicómano Callejero[175] — que eu namorara no final de minha adolescência —, procurei funcionários de instituições públicas da cidade para entrevistar e, por fim e entre outras coisas, me juntei com amigos e familiares, e suas câmeras, para sair e fotografar pelas ruas, que, até aquele momento, ainda me faziam sentir "em casa".

Na época, já me questionava pelo fato de pesquisar assuntos sobre a Colômbia morando no Brasil e percebia certa dificuldade de encarar os planos que fizera e que descansavam no cronograma da pesquisa que apresentei na qualificação. Embora estivesse na minha cidade, não me sentia totalmente confiante para avançar com as tarefas propostas. Tímida como sou, demorava para marcar os encontros com as pessoas, ou então preferia perambular sozinha pelo centro, fazendo anotações em uma pequena caderneta, atentando para o novo e ao tempo com medo de ser assaltada na rua quando tirasse a máquina da mochila para fotografar. Aquele medo, sim, era novo. Além disso, muitas vezes tinha a sensação de estar tirando a mesma foto — a necessidade de aprimorar a técnica fotográfica começou a me incomodar.

Metodologicamente falando, propus uma pesquisa de cunho etnográfico, pois tinha certa familiaridade com os recursos da pesquisa qualitativa a partir do meu trabalho de conclusão de curso na graduação em Ciências Sociais. Porém, vi-me na obrigação de prescindir um pouco dos

---

[175] A., o fundador do Colectivo Toxicómano Callejero, é um artista urbano de 41 anos, formado em Publicidade e Marketing em uma universidade privada de Bogotá e oriundo de uma família de classe média da cidade. Apesar de que a autoidentidade faz referência a um grupo, um coletivo — que existiu e se organizou no começo dos anos 2000 no tradicional bairro Santa Isabel ao redor de interesses musicais e do consumo de maconha —, geralmente é somente ele que está por trás das intervenções. A assinatura *Toxicómano*, autoidentidade de A., e que literalmente significa "viciado em drogas", já é uma marca registrada da cidade, e seu trabalho, que foi migrando gradualmente do graffiti para o stencil de grande formato e é mais próximo do *punk* do que do hip hop, abrange diferentes temáticas, com ironia, humor e fazendo apelo a expressões populares da realidade colombiana.

planos, quer dizer, de desistir de algumas tarefas ordenadas e listadas cujo desfecho fosse oferecer uma panorâmica da Bogotá contemporânea a partir do estudo do graffiti local, e ir ao encontro do que estivesse acontecendo nas ruas. Um exemplo disso foi ter conhecido o Fenómenos[176] Crew[177] quando pintavam atrás da Torre Colpatria no centro (Figura 2), o terceiro prédio mais alto da cidade, emblema da tradicional Carrera Séptima[178] bogotana. Eu estava indo para a Biblioteca Luis Ángel Arango, em La Candelaria, o antigo bairro colonial, quando vi, da janela do ônibus, uma pessoa no alto de um andaime, lata de spray em mãos, desenhando um enorme mural colorido (Figura 3). Era meio-dia em um dia ensolarado. Desci do ônibus logo e me aproximei, primeiro para pedir permissão para ele, o cara do andaime, para tirar umas fotos, e depois para tentar conversar com um deles, o Crix, e o convencer de me conceder uma entrevista assim que ele pudesse. Ele aceitou quando comentei que eu estava de passagem na cidade, pois morava no Brasil e estava fazendo uma pesquisa sobre o graffiti em Bogotá. Senti

---

176 Fenómenos Crew é a identidade de um coletivo formado em 2012 e liderado por Cristian Yepes (Crix). À diferença de Toxicómano, as líricas do hip hop são fundamentais no trabalho do grupo, cujos integrantes estão na faixa dos 30 anos, que acredita que o graffiti "contribui na construção de comunidades, de pessoas, na ressignificação de espaços públicos e privados". Os bairros da origem dos integrantes pertencem à localidade de Ciudad Bolivar, uma das mais extensas e populosas da cidade, localizada na periferia. É ali onde o coletivo tem sua base e desde onde desenvolvem projetos comunitários com arte urbana.

177 Crew é um grupo de grafiteiros identificados com um nome comum e costumam fazer graffitis junto ou assinar lugares com o nome da Crew.

178 Na Colômbia, as ruas estão organizadas em quadrícula e identificadas com números, e não com nomes, como acontece na maioria de cidades de Latinoamerica. Assim sendo, uma *carrera* é uma rua paralela às montanhas no sentido oeste-leste. A Carrera Séptima é uma tradicional rua da cidade que se estende do sul para o norte, e nela se localizam importantes lugares, como museus, universidades, prédios históricos e organismos do governo, entre outros.

que aquela coisa de vir "de fora", mesmo sendo "nativa", abria portas e oportunidades mais facilmente.[179]

Figura 2: Torre Colpatria, no centro da cidade.
Fonte: lonelyplanet

[179] Para além do povo colombiano ser considerado muito hospitaleiro, existe certo tratamento especial para os estrangeiros na Colômbia, em função do que pode ser uma necessidade constante e coletiva de aprovação, o que no Brasil é conhecido, na acepção de Nelson Rodrigues como o "Complexo de vira-lata". Isso poderia que, mesmo sendo colombiana, percebesse, não só com esse interlocutor, mas com várias pessoas com as que conversei durante o tempo que estive em Bogotá, a disponibilidade de colaboração com a pesquisa e um interesse mais genuíno em participar nela pelo fato de ser considerada "de fora". Assim que eu anunciava estar de passagem na cidade, sentia que as pessoas se colocavam à disposição mais facilmente, marcando horários para entrevistas com maior rapidez ou disponibilizando outros contatos para a pesquisa etc.

Figura 3: Graffiti em processo na parte traseira da Torre Colpatria.

Com o Crix¸ a diferença do Rems — grafiteiro especializado em desenhar cães, sem formação, na faixa dos 20 anos e a quem conhecera brevemente depois por sugestão de minha irmã —, consegui fazer uma entrevista semiestruturada com um roteiro de perguntas prepararas. O encontro se deu alguns dias depois, em uma lanchonete próxima do mural que ele pintara com seu colega. Levei meu roteiro e o gravador que comprei no camelô do centro de Florianópolis. O mural, o Crix me contou na entrevista, era uma espécie de comemoração à vida (nele, a imagem de um feto sobressaía) e ocupava boa parte da fachada do térreo do prédio. Ele obteve os recursos e a permissão para fazê-lo por meio de um edital que surgiu de uma parceria público-privada entre o Banco Colpatria e a prefeitura da cidade. Contudo, ele pensava que o graffiti na cidade ainda era privilégio de um punhado de artistas, "os de sempre", que ficavam com os editais, a grana (que também não era muita) e o reconhecimento. Dias depois, no meu encontro com o Toxicómano, com quem consegui fazer uma entrevista sem roteiro, muito mais extensa e com a confiança que a amizade permitia, confirmei existir

uma divisão entre "os que estavam chegando" — os *toy*, na gíria grafiteira — e aqueles mais experientes, como ele, que já tinham uma trajetória na cidade e cujos nomes apareciam como referências iniludíveis da borbulhante cena bogotana.

Os murais de Toxicómano, mas também as intervenções daqueles que eram considerados "novos", faziam parte de Bogota Graffiti, o *tour* que funciona desde 2011 e foi criado por dois estrangeiros, um australiano e um artista urbano canadense, Crisp, em 2009. Até hoje, trata-se de um percurso de um pouco mais de duas horas pelo centro histórico e parte do centro expandido da cidade, guiado em inglês, que funciona sob o modelo de pagamento por meio de "doações para a comunidade".[180] Naquela oportunidade, em uma típica manhã chuvosa na cidade, os participantes eram principalmente anglofalantes atraídos pelas publicações em sites especializados, de turismo e de arte urbana, que categorizavam Bogotá como "a meca" do graffiti na América Latina. Com efeito, tinha muita arte urbana para ver no trajeto que desenharam: uma mistura de estilos, artistas locais e estrangeiros, temáticas e lugares, que, somados a certa exotização do conflito colombiano e dos colombianos, resultaram em um produto bem-sucedido que conta uma versão — não sem ser abertamente disputada pelos artistas locais[181] — da história recente do país e do movimento grafiteiro (Figura 4).

[180] Em 2013, ano que eu fiz o *tour*, porém, o custo foi o equivalente a R$40.

[181] Stinkfish, artista urbano de trajetória na Colômbia, contestou que o relato sobre a história do graffiti estivesse nas mãos de um "percurso de arte de rua" (assim foi intitulada uma matéria que celebrou a existência do *tour* na cidade), argumentando que "o que ali se faz [no *tour*], além do lucro, é começar a construir olhares, maneiras de pensar sobre o que o graffiti 'deve' ser, sobre aonde o graffiti 'deve' estar, sobre qual é o perfil das pessoas que 'devem' fazer o graffiti em Bogotá".

Figura 4: Guia e participantes do Bogota Graffiti Tour.

A experiência de ser turista na minha própria cidade sob o guia de estrangeiros, confesso, foi um pouco esquisita. Se bem que a figura do pesquisador e do turista que faz *tours* se confundem, que há muito em comum entre esses dois atores sociais — ambos percorrendo cidades, olhando ao redor, fotografando e sendo guiados às vezes em uma língua desconhecida —, sentia, além de certo peso neocolonial no olhar deles, que não tinham o direito de falar daquilo e se apropriarem do relato, muito menos de lucrar com uma ideia boa que, contudo, não refletia a essência nem a totalidade da arte urbana que apresentavam — além disso, uma pretensão muito difícil de atingir. Muito pelo contrário, reforçava minha hipótese da época sobre o uso do graffiti como enfeite, com o propósito de situar a cidade no olhar de especuladores imobiliários. O *tour*, então, me permitiu enxergar as duas faces da moeda: a resistência dos artistas perante a vontade pública de domesticação da prática e a encenação de uma cidade colorida, especialmente de seu centro histórico, à venda.

Por fim, as entrevistas com os funcionários, que fiz no final da estadia na cidade, partiram do que observara durante as caminhadas e das conversas que tive com os artistas, de coisas que eles apontaram sobre o uso dos muros e do espaço público, questões sobre a díade legalidade/ilegalidade, sobre as chamadas públicas para enfeitar a cidade, a relação entre graffiti e patrimônio, e sobre a regulamentação da prática que surgiu desde o assassinato de um grafiteiro em 2011, Diego Felipe Becerra, Tripido, a quem um policial "confundira" com um assaltante. Nas anotações de campo que fiz, a questão da "nova legalidade" do graffiti aparecia com frequência, e isso se fazia evidente nas fotos que destacaram a maior escala das intervenções no centro e em localidades próximas. Embora reparasse também

nas pichações, lambes, estênceis e *tags*,[182] sem dúvida o que mais chamou minha atenção foi a presença quase monumental do graffiti, um fato que começaria a ser documentado pelas próprias instituições públicas em publicações financiadas com recursos públicos.[183]

Roteiros, entrevistas, registro fotográfico, anotações de campo e uma lista considerável de contatos e páginas de *Facebook* de artistas e eventos para conferir no retorno ao Brasil foram alguns dos elementos com os que consegui montar uma imagem do graffiti no centro de Bogotá naquele momento. Organizar as informações um tempo após voltar, voltando para o campo por meio desses recursos, foi desafiador no sentido de sentir que ia perdendo o *timing* dos acontecimentos, que aquilo que estava descrevendo e analisando mudara e eu não estava *lá* para conferi-lo. Porém, afastar o olhar foi importante para perceber estar semeando o terreno para me aprofundar no assunto trazendo para a pesquisa outras questões que iriam aparecer em reflexões posteriores. Distância e repouso, então, fizeram com que o campo se expandisse para outras análises, pois aquilo que as caminhadas, as entrevistas e as fotos — próprias e as que recuperei das redes sociais posteriormente — me mostraram no processo de montagem analítica, foi uma

---

182 Na Colômbia, não existe a diferenciação que existe no Brasil entre graffiti e pichação, essa última entendida como ato anárquico, à maneira do que se pratica e se vê nos prédios de cidades como São Paulo. Por isso, uma pichação aqui se refere àqueles graffitis realizados com spray que podem ser frases de crítica política, declarações de amor, marcações de território das torcidas de futebol etc. Um lambe é um cartaz de fabricação caseira ou em séries xerocadas que é colado nos muros com cola de polvilho ou farinha. Costumamos vê-los na cidade anunciado shows ou também fazendo publicidade. Já um estêncil é, conforme o glossário levantado por Ricardo Campos em *Por que pintamos a cidade?* (2010), um "molde recortado em cartolina, radiografia ou outros materiais, de maneira a criar formas pré-definidas. Encostando esse molde a uma superfície e passando spray por cima, ficamos com as formas subtraídas à cartolina, pintadas na parede". Por fim, uma *tag* é a assinatura do grafiteiro. Também, de acordo com Campos, pode ser "o pseudônimo do *writer*, o nome que este adota no meio".

183 Um exemplo disto é o material de distribuição gratuita elaborado pela prefeitura, "com fins didáticos e culturais", *Arte urbano em Bogotá*, de 2015, uma seleção de fotografias de oitenta graffitis da cidade realizados entre 2012 e 2015.

constatação da vantagem metodológica do olhar distanciado. Com efeito, não poderia ter usado as imagens das redes sociais tirando o mesmo proveito se não tivesse estado antes *lá*, descobrindo e estranhando as coisas que, na cotidianidade de quem mora em um lugar e o transita frequentemente, fogem do olhar. Uma constatação que Geertz já havia antecipado lucidamente quando afirmara que "objetos sólidos que se dissolvem frente a um olhar contínuo não são menos fascinantes do que objetos fantasmagóricos que constroem, e talvez ainda mais inquietantes" (1991, p. 219).

Medellín, 2016

Em abril de 2016, duas semanas após começar as aulas do doutorado, viajei para a Colômbia. Tinha que usar as passagens que comprara para uma viagem de quinze dias, em dezembro de 2015, acreditando que eram as passagens definitivas para voltar para minha terra, mas o processo seletivo no doutorado interdisciplinar foi em fevereiro, e passei. Quis, então, aproveitar as passagens para visitar a família e alguns amigos, e me organizei para cumprir com os compromissos acadêmicos de forma remota. Eram quase três anos sem ir para lá, e estava contente. Meu irmão mais velho, que trabalha com produção de televisão e cinema na Colômbia, tinha me contado da experiência dele gravando um documentário na Comuna 13[184] de Medellín (Figura 5) sobre um grupo de jovens, Casa Kolacho, que criaram o *Graffitour*. Ele registrou essa iniciativa no documentário *Rostros de las memorias* (2014), um projeto audiovisual que dá visibilidade para alguns empreendimentos de vítimas do conflito armado, relacionados com a memória. Medellín, por isso, estava nos planos dessa vez. Assim que me

[184] Uma comuna é um conjunto de bairros que se organiza em função de delimitar zonas urbanas. Medellín está conformada por dezesseis comunas e cinco corregedorias, pelo que todos os bairros da cidade pertencem a alguma comuna.

acostumei de novo com o frio bogotano e encarei o soroche,[185] procurei informação sobre o percurso e comecei a juntar o dinheiro para viajar para lá de avião. Seria uma viagem curta, de duas noites no máximo.

Figura 5: Divisão política de Medellín.
Fonte: Mapade, 2020

O que mais me empolgou da viagem para Medellín foi que a visita planejada à Comuna 13 encaixava muito bem na proposta de pesquisa de doutorado. A relação entre graffiti e memória social era a base do projeto que apresentei, e o *Graffitour*, uma "visita comunitária guiada" (Phie Van

[185] Soroche, ou mal de altitude, é um fenômeno que podem experimentar as pessoas que não estão adaptadas à altura. Como Bogotá está em uma altitude de 2.650 metros, é comum que pessoas de fora experimentem alguns sintomas, como a falta de ar. No conto *Páramo*, de 1976, João Guimarães Rosa descreve muito bem o soroche bogotano.

Rompu, 2019, p. 87), estava sendo bastante noticiado naqueles dias como uma experiência bem-sucedida que dava outro tom às formas nas que o conflito colombiano é narrado. Perguntava-me qual seria o diferencial desse *tour* em comparação com os que fizera em Buenos Aires e Bogotá alguns anos antes e como poderia dar conta dele na pesquisa,[186]. Entretanto, uma primeira coisa ficava clara: estava prestes a conhecer uma iniciativa inserida no que se conhece como turismo comunitário ou de favela, "uma forma de turismo que considera a sustentabilidade social, cultural e cujo manejo e propriedade são comunitários [...]" (Van Rompu, 2019, p. 83), mas que não se esgotava ali. Se as experiências anteriores me mostraram novidades sobre a prática do graffiti, seu vínculo com a arte pública e sua importância na configuração política e estética das cidades latino-americanas, andar e ver através do *tour* da Comuna 13 foi também uma oportunidade para questionar diferentes estigmas baseados no preconceito de moradia (Hélio Silva, 2014; Van Rompu, 2019) sobre territórios em que a violência tem sido protagonista, assumidos tacitamente dessa maneira pelos colombianos pelo fato de termos naturalizado o conflito de tantos anos no país.

A análise e a descrição completa do percurso foram registradas em um artigo publicado em 2018 no Brasil,[187] mas, em termos gerais, consistiu em fazer um trajeto de duas horas e meia por alguns bairros da Comuna 13, guiado por um grupo de jovens que decidiram assumir o relato da violência

---

[186] À diferença dos *tours* de graffiti oferecidos em Buenos Aires e Bogotá, o *Graffitour* de Medellín pode ser tido como uma produção periférica organizada por jovens da própria comuna. No caso de Buenos Aires, o *tour* é guiado por um jornalista londrinense, enquanto o de Bogotá é realizado, como se explicou antes, por um artista urbano australiano e seu parceiro canadense. Em ambos os casos, os percursos se localizam em áreas não necessariamente tidas como distantes ou perigosas. Considero que essa diferença é fundamental não somente na própria gestão do percurso, mas no tipo de relato que o acompanha e nas motivações para oferecê-lo, pois, no caso de Medellín, conjuga a experiência de pertencimento dos jovens de Casa Kolacho ao lugar com o fato de experimentar quotidianamente a violência que narram por meio das intervenções urbanas e das músicas que produzem.

[187] *The Graffitour of the 13: an aesthetic, political and historical trajectory through Medellín* foi publicado no Dossier *The Urban Peripheries* da revista *Vibrant* — Virtual Brazilian Anthropology, no primeiro semestre de 2018.

nas periferias (para saírem dela) aproveitando a prática do graffiti e do hip hop. A ideia do *Graffitour* surgiu a partir da visita, em 2010, de um funcionário do governo dos Estados Unidos. Foi encomendado para os jovens de San Javier que mostrassem os bairros para ele, anos depois da Operación Orión, uma violenta tentativa de pacificação da Comuna por parte do Estado em 2004, com o apoio de grupos paramilitares. Os jovens se deram conta da qualidade das intervenções artísticas que tinham nas fachadas das casas embutidas nas montanhas e improvisaram um percurso. Desde então, os integrantes de Casa Kolacho lideram essa e outras iniciativas de gestão cultural na perspectiva da transformação social do território.

Naquela oportunidade, pela brevidade da viagem, não fiz contatos prévios com interlocutores nem preparei questionários para entrevistas ou planejei visitas a outros lugares. Com a ajuda e companhia de amigos que moram lá, fui, câmera em mão de novo, percorrer lugares que eles me recomendaram, sob a única consigna de que tivesse muito graffiti para ver. Quase todos os deslocamentos foram a pé, no meio do *smog* que por esses dias assolava à "Cidade mais inovadora do mundo",[188] a capital mais industrial da Colômbia.

Na primeira tarde, nos deslocamos até o centro e por algumas avenidas principais da cidade em que, com efeito, havia muita arte urbana, e, na sequência, fomos para a Universidad de Antioquia, lotada de murais feitos por artistas, pelos estudantes e também por grupos "de fora": coletivos políticos e guerrilhas. Da mesma maneira que acontece na Universidad Nacional e em outras universidades públicas, a UdeA é centro de experimentação

[188] Em 2013, Medellín ganhou o título de "Cidade mais inovadora do mundo", um prêmio organizado por *The Wall Street Journal* e o *Citigroup* através da internet e que reconhece e valoriza diferentes práticas urbanas. Na ocasião, a cidade concorreu com São Paulo como únicas representantes da América Latina, se destacando pela "construcción de infraestructuras integradas de transporte público, las cuales reducen las emisiones de CO2, apoyando el desarrollo social de zonas marginadas, la reducción de los índices de criminalidad, la construcción de equipamientos y espacios culturales, y la gestión de servicios públicos".

e expressão popular por meio graffiti desde a década de 1970, pelo que não é estranho que seja um lugar a se visitar para quem tem interesse no assunto.

No segundo dia, reservado para fazer o *Graffitour* de manhã, e depois para continuar "aventurando" pela cidade, optamos por manter a estratégia de caminhar bastante, mas sujeitos a um pequeno plano: visitar o Centro de Desarrollo Cultural Moravia, uma obra do arquiteto Rogelio Salmona, na Comuna 4. Ali encontramos o Foko,[189] grafiteiro e gestor cultural que ministrava aulas de graffiti para os jovens do bairro. Moravia já foi um dos bairros mais pobres de Medellín, outrora conhecido por ser a lixeira da cidade. Foi ali também que foram parar, em vala comum, muitos mortos da violência na década de 1990 e dos anos 2000. Na companhia de Foko, percorremos as ruazinhas do bairro, e ele nos fez seu *tour* particular enquanto nos contava a história do bairro. As famosas casas de tijolo que tanto encantam os turistas que visitam a Colômbia desta vez se misturavam com materiais bem menos resistentes, como o papelão. Grafittis coloriam aquelas casas também (Figura 6). Havia muitas crianças ocupando as ruas, o ambiente no bairro era de alegria. Dessa visita, fiquei com a sensação e a constatação da potência das artes da e na periferia. O conflito ali se traduzia na violência do modelo econômico que, junto a violência política, precariza a vida das pessoas. O graffiti lá falava disso, alegoricamente, mas também de resiliência, dos mecanismos que as pessoas criam para resistir e sobreviver.

[189] Foko, conhecido nas redes sociais como Fokografo, é um grafiteiro de Medellín com uma trajetória destacada no ensino de técnicas de grafitagem. Com um canal de YouTube com mais de 2 milhões de visitas, Foko dedicou-se nos últimos anos a fazer tutoriais sobre graffiti através das redes, atividade que complementa com histórias sobre sua vida cotidiana, viagens e sua participação em intervenções públicas com arte urbana dentro e fora da Colômbia.

Figura 6: Graffiti em Moravia, na periferia de Medellín.

Com o registro fotográfico de pichações, murais, estênceis e qualquer tipo de intervenções urbanas com graffiti nas quais pudesse advertir alguma questão associada tanto ao conflito armado interno quanto à paz e às negociações com as FARC que estavam em curso — mas não só —, voltei para Bogotá e, uns dias depois, para o Brasil. Aquele trabalho de campo sob o próprio ritmo da viagem obliterou o olhar sobre as periferias enquanto formações míticas urbanas (perigosas e inacessíveis, fechadas e ilegíveis), ao passo que ampliou o espectro de problemáticas associadas à relação entre arte urbana e memória social, eixo analítico da minha pesquisa. Mais uma vez, foi necessário deixar esfriar aquilo que vivi nesses dias para processar e produzir uma versão coesa da viagem. Os pequenos percursos me davam muitas pistas sobre novas fontes de informação que teria que procurar, dessa vez, de forma virtual.

Bogotá, 2018

A última vez que fui para a Colômbia coincidiu com a eleição para presidente e com o Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,

onde apresentei um trabalho sobre o graffiti como um ato de escrita. Mais uma vez, o tempo para ficar lá foi de cerca de um mês. Na época, estava preparando a qualificação do doutorado e tentei dividir o tempo entre a escrita do texto da qualificação, mostrar a cidade para amigos que visitavam a Colômbia pela primeira vez — desta vez, era eu quem fazia de guia do *tour* —, os compromissos acadêmicos e familiares e, é claro, as novidades sobre a arte urbana na cidade.

Embora não tivesse passado muito tempo entre a última visita que fiz e a que trago aqui, sem dúvida foi a vez em que fiquei mais surpresa com a quantidade de graffiti na cidade: tudo estava tomado por diferentes intervenções, qualquer elemento do mobiliário urbano era um bom suporte para deixar uma *tag*, para colar lambes, para pichar ou fazer um estêncil gigante, para fazer aquele mural bonito "para gringo ver". No relato dos moradores da cidade — no caso, alguns conhecidos, e no que ouvi de algumas conversas soltas de estranhos em diferentes lugares —, aquilo era resultado do colapso da cidade, da maneira como o caos foi tomando conta de tudo o que a municipalidade não conseguia resolver, uma sensação, no final das contas, de que Bogotá estava perdendo para a delinquência, a corrupção e a desordem, e que o graffiti era o signo mais visível daquilo, o que, desde minha perspectiva, revigorava a "teoria das janelas quebradas" de James Wilson e George Kelling (1982).

Eu, que acompanhava algumas coisas de longe, percebi que esse discurso se alinhava bem com o momento político do país, prestes a eleger o novo presidente. Como o candidato pela esquerda era Gustavo Petro, ex-prefeito de Bogotá (2012-2015), as pessoas associavam facilmente sua gestão a um suposto abandono da cidade em termos de melhoras em infraestrutura e imagem, pelo que o eleger como novo presidente faria com que a Colômbia entrasse no caos em que Bogotá estava submersa desde que ele havia sido prefeito. A questão era que, naquele momento, junho de 2018, o prefeito da cidade era Enrique Peñalosa, famoso no marketing de cidades pela frase "uma cidade avançada não é aquela na que os pobres têm carro, mas aquela na que os ricos usam o transporte público". Portanto, dado que

a votação de Bogotá é fundamental na eleição presidencial, aquele suposto caos — graffiti incluído — era, na verdade, e sobretudo, uma estratégia discursiva para posicionar o candidato da direita, Iván Duque, que acabou vencendo no segundo turno.

Figura 7: Recorte do mapa de Bogotá, com destaque para o Distrito Graffiti e a Galeria Visaje Graffiti.[190]

Fonte: Google Maps, 2021

[190] Tanto Distrito Graffiti quanto Visaje Graffiti estão situados em localidades da cidade (Puente Aranda e Teusaquillo, respectivamente) nas quais o graffiti tem protagonismo. Embora afastadas, o primeiro é tanto o nome de uma estratégia pública da prefeitura da cidade — em andamento desde 2016 — para promover a prática legal da arte urbana quanto um espaço na zona industrial de Bogotá, agora chamado "museu a céu aberto" e configurado como um lugar turístico, no que se desenvolvem diferentes atividades artísticas em parceria com as empresas sediadas ali. Visaje Graffiti é um espaço expositivo dedicado ao graffiti que promove e difunde o trabalho de artistas nacionais e estrangeiros. É interessante ver no mapa outros lugares icônicos da cidade, pertencentes ao centro histórico e o centro expandido, como o Parque Nacional, a Plaza de Bolívar e o Museo Nacional de Colombia, e os nomes das localidades de Santa Fe e Chapinero, pois nessa constelação de lugares se cifra boa parte do movimento da cidade, tanto para próprios quanto para estranhos, e o graffiti aparece fortemente ancorado a esses marcos urbanos.

O que andar de novo pelas ruas da cidade enquanto a mostrava para amigos brasileiros que também iriam participar do congresso na Pontificia Universidad Javeriana me trouxe foi a constatação da importância da cidade no movimento da arte urbana da América Latina. Sim, havia muito mais graffiti e muito mais lixo, ruas sem asfaltar na cidade e muita desordem no trânsito (sendo histórica), mas o movimento grafiteiro tinha se consolidado e expandido. O graffiti era diverso, multifacetado, abrangia e atingia todas as classes sociais e falava do conflito, mas não só. Encontrava semelhanças entre Bogotá e São Paulo e Porto Alegre. Parecia-me que podia visualizar uma forma embrionária de pixo no topo de alguns prédios, que viadutos e áreas industriais eram telas perfeitas para os mais consagrados artistas urbanos nativos e estrangeiros. A existência do Distrito Grafiti, uma estratégia para fomentar a arte urbana na cidade, era uma clara amostra disso (Figura 7).

Um dos momentos destacados da passagem pela cidade se deu nos últimos dias, quando compareci a uma exposição da artista urbana mexicana Eva Bracamontes[191] na galeria Visaje Graffiti, na localidade de Teusaquillo, uma das zonas mais antigas de Bogotá, em que se concentram espaços e atividades culturais significativos. Embora tivesse percebido nas fachadas e muros mais autoria feminina, quando presente, ficava claro que aquela expansão do graffiti estava sendo liderada também por mulheres. A voz e a presença das mulheres no espaço público,[192] e especificamente na prática do graffiti na cidade, foi o gatilho para começar a discutir essa abertura da arte urbana para além de sua funcionalidade aos propósitos estéticos da

[191] Eva é uma artista urbana mexicana de 28 anos com uma experiência nesse campo de cerca de 7 anos. Filha de pais arqueólogos e com família em Los Angeles, Eva teve sempre a oportunidade de viajar muito e, por isso, afirma, bebeu de muitas culturas e movimentos artísticos que a levaram a trabalhar no campo do design e da ilustração. Recentemente fez uma residência artística em Pittsburgh em parceria com a HCUAP (Hemispheric Conversations: Urban Art Project), uma plataforma de troca e educação sobre arte urbana.

[192] Assinalo isto para remarcar o robustecimento do movimento feminista na Colômbia que fez com que, nos últimos anos, o espaço público tenha sido tomado pelas reivindicações e as lutas de diversos coletivos de mulheres.

cidade. Por isso aproveitei a visita e a presença da Eva na exposição para improvisar uma entrevista curta cuja estrutura foi, justamente, questionar sobre os modos pelos quais as mulheres entraram a disputar com mais força um campo e uma prática geralmente atribuídas aos homens. Eva comentou que, na experiência dela, percebeu que as mulheres que conseguem entrar na cena grafiteira o fazem porque "têm paixão, ímpeto e vontade de continuar criando, independentemente de tudo", mas acredita que ainda é um campo no que "evidentemente 80% são homens e 20% garotas".

Talvez por isso Eva tenha decidido dar protagonismo em seu trabalho às mulheres. Ao fazer o movimento de passar do legal (como designer, comunicadora visual e ilustradora) para o ilegal (como grafiteira), e de cruzar constantemente essas fronteiras em seu trabalho, ela não só conseguiu "experimentar e sentir liberdade", mas pesquisar sobre o papel da mulher na sociedade e colocar em cena e em distintos formatos e países suas preocupações sobre o assunto. A questão dos feminicídios no México, por exemplo, é uma problemática que a mobiliza, ao passo que se interessa por "ressignificar, empoderar" e "[fazer] sentir sensuais, belas e bonitas" às mulheres (Figura 8). Com Eva, comentamos também o papel da arte urbana na sociedade considerando as semelhanças entre a realidade colombiana e a mexicana. Para ela, é claro que os artistas urbanos não são uma espécie de *Superman* nem podem mudar o mundo com as mensagens que tentam transmitir (quando existe uma mensagem explícita), mas que em alguns contextos a arte pode cumprir um rol de engajamento nas pessoas que, eventualmente, contribui a transformar a realidade dessa pessoa e/ou seu ambiente.

Figura 8: Eva Bracamontes e seu trabalho na Galeria Visaje Graffiti.

A ambiguidade em que o graffiti se estrutura, as tensões que configura e as dicotomias a partir das quais é assumido sobressaíram naquela entrevista e nos percursos que fiz nos dias que permaneci na cidade. O meu olhar, equipado com outras experiências de viagem durante esses anos, ampliava-se para uma compreensão sobre a multiplicidade de leituras que a arte urbana permite, sobre a versatilidade dos artistas, as mudanças nas cidades a respeito da prática e os vínculos do graffiti com a arte, entre outras. A distância era chave para eu poder ler nas entrelinhas, isto é, o que havia entre o que observava de fato nas viagens, pequenos tesouros que trazia comigo no retorno para o Brasil, e o que olhava de longe na mídia e nas redes sociais principalmente.

Olhando para o extraordinário

Como foi mostrado ao longo do texto, o fio que conecta as três experiências de trabalho de campo elencadas é o *tour*, entendido como um tipo de "peregrinação contemporânea" em que, na condição de turistas, é possível "lançar um olhar sobre aquilo que encontramos" (John Urry, 1996, p. 16). Longe de pretender enquadrar os momentos narrados na perspectiva da antropologia do turismo, isto é, "preferindo os lugares turísticos como palco [e] aos turistas como protagonistas" (Maria Cardeira da Silva, 2004, p. 10), preocupava-me tentar mostrar a potencialidade de participar desses percursos guiados nas cidades como uma estratégia metodológica que, a partir de alguns insumos etnográficos, criasse condições de possibilidade para construir um campo o suficientemente consistente com os objetivos da(s) pesquisa(s).

Existem dois aspectos que é necessário observar com certa atenção. Em primeiro lugar, se bem que eu me integrava nos *tours* de graffiti à maneira de turista, meu olhar não era totalmente alheio àquilo que visitava, nunca foi. Com exceção de Medellín, uma cidade que conheço menos e na que, sim, precisava de uma orientação mínima para me locomover e transitar por alguns lugares, meu lugar de partida não era o de alguém de fora, ora desinformado, ora parcialmente influenciado por referências de diversas fontes, mas o de alguém que, tendo estado fora um tempo, voltava para tentar enxergar o extraordinário no meio do conhecido, do familiar. Se a experiência turística como definida por Urry é principalmente "a divisão binária básica entre o ordinário/cotidiano e o extraordinário" (1996, p. 28), o extraordinário de minha experiência nos percursos guiados de graffiti — e ainda agindo como guia na minha própria cidade — decorria de um olhar distinto sobre o ordinário, um olhar reconfigurado no andar por outras cidades lá fora, na observação desprevenida ou intencional de outros lugares, na expectativa criada quando uma viagem se aproxima e a ansiedade e a vertigem pelo desconhecido tomam conta da imaginação, na necessidade de jogar uma ou várias hipóteses de pesquisa. Um olhar, no final de contas,

distanciado, como o de quem tira o olho do visor da câmera por um instante para tentar enxergar melhor o quadro.

Em segundo lugar, a impossibilidade de separar esse olhar do ordinário, isto é, da pesquisa, supôs importantes esforços de desnaturalização do familiar no intuito de não cair em descrições superficiais que acabassem reforçando os estereótipos que o turismo permite — no caso colombiano, especialmente aqueles relacionados com a violência. Quando John Berger afirmou que "nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos" (1974, p. 14), estava assinalando que nosso modo de olhar está sempre condicionado pela nossa experiência, e, por isso, é muito fácil cairmos na armadilha de nos identificar com o que observamos até o ponto de perdermos de vista suas nuances, aquilo que não é evidente. O que sabemos previamente atinge diretamente o modo no que olhamos para as coisas e isso vale também tanto para a experiência turística por mais breve que ela seja, quanto para a experiência etnográfica. Por isso, meu conhecimento direto da realidade colombiana enquanto participante dos *tours* embora pudesse embaçar o olhar, na verdade, se situava num meio termo entre a necessidade de apreender o novo, de o capturar e decantar, e a vontade do ressignificar aproveitando o distanciamento. Nunca encontrei a mesma cidade nem as mesmas preocupações nos meus retornos. Também nunca fui com as mesmas perguntas. O campo se fez à medida dessas mudanças no olhar, acompanhando as próprias mudanças sociais e no graffiti.

Chegar a algumas conclusões preliminares sobre a relação entre conflito e graffiti na Colômbia a partir das experiências de trabalho em campo discutidas neste texto foi possível graças à distância com o objeto de estudo. A construção do olhar particular sobre essa problemática a partir do fato de morar e fazer pesquisa no Brasil tem sido chave para organizar a pesquisa em temáticas, recortes temporais, acontecimentos destacados e metodologia. Embora continue presente certa necessidade de dar conta de uma boa parte dos acontecimentos nos que o graffiti se insere como movimento e relato social na Colômbia contemporânea, um olhar mais panorâmico contribui para destacar aqueles aspectos estruturantes, de mais longa duração,

que podem auxiliar no desenvolvimento de uma contribuição para compreender o lugar de ambos fenômenos.

Referências

BERGER, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

CAMARGO, María del Pilar. "Medellín, la ciudad más innovadora del mundo". *Revista Semana* [*online*]. 2016. Disponível em: https://www.semana.com/nacion/articulo/medellin-ciudad-mas-innovadora-del-mundo/334982-3/. Acesso em: 10/08/2021.

CAMPOS, Ricardo. *Por que pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de Século, 2010.

CARERI, Francesco. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 2009.

DABÈNE, Oliver. "The occupation of public space between appropriation and deliberation Democratic graffiti in Bogota, Colombia". *In: 50th LASA Congress*, Nova York, 2016.

DIDI-HUBERMAN, Georges (Org.). *Levantes*. Tradução de Jorge Bastos; Edgard de Assis Carvalho; Mariza P. Bosco; Eric R. R. Heneault. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2017.

ECKERT, Cornélia; ROCHA, Ana Luiza. "Etnografia de rua: estudo de antropologia urbana". *Revista Iluminuras*, Porto Alegre, v. 4, n. 7, p. 1-22, 2003.

GEERTZ, Clifford. "O dilema do antropólogo entre 'estar lá' e 'estar aqui'". *Cadernos De Campo*, São Paulo, v. 7, n. 7, p. 205-235, 1991.

GUBER, Rosana. *La etnografia. Método, campo y reflexividad*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

INNIS, Robert. "Resisting Forms: Prolegomena to an Aesthetics of Resistance". In: AWAD, S; WAGONER, B. (Orgs.). *Street Art of Resistance*. Londres: Palgrave Macmillan, 2017, p. 63-83.

KELLING, George; WILSON, James. "Broken Windows. The Police and Neighborhood Safety". *The Atlantic* [*online*]. 1982. Disponível em: https://www.

theatlantic.com/magazine/archive/1982/03/broken-windows/304465/. Acesso em: 05/09/2021.

MAGNANI, José Guilherme. "De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, junho de 2002.

PÉREZ, Andrea. *O sentido de ser guerrilheiro: uma análise antropológica do Exército de Libertação Nacional da Colômbia.* (Tese). Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2008.

PÉREZ, Natalia. "The Graffitour of the 13: An Aesthetic, Political and Historical Trajectory Through Medellín". *Vibrant*, Brasília, v. 15, n.1, p. 168-179, jan-abr. 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e política.* São Paulo: Editora 34, 2009.

SELONI, Lisya e SAFARTI, Yusuf. "Linguistic Landscape of Gezi Park Protests in Turkey". *Journal of Language and Politics* [*online*]. 2017. Disponível em: https://benjamins.com/catalog/jlp.15037.sel. Acesso em: 08/11/2021.

SILVA, Hélio. "A situação etnográfica: andar e ver". *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 171-188, jul-dez. 2009.

SILVA, Hélio. "O lugar da residência, o local de moradia, estigma de localização, critério de residência no Grande Rio — o caso da Baixada Fluminense". Disponível em: https://benjamins.com/catalog/jlp.15037.sel. CAPES/UFRJ, 2014.

SILVA, Maria Cardeira da. "Introdução". *In*: SILVA, Maria (Org.). *Outros trópicos. Novos destinos turísticos. Novos terrenos da Antropologia.* Lisboa: Livros Horizonte, 2004.

STEVENSON, Lisa. "Apartar la mirada para ver mejor". *Antropología Urbana. Observatorio de Cultura Urbana* [*online*]. 2021. Disponível em: https://urbanalogia.blogspot.com/2021/06/apartar-la-mirada-para-ver-mejor.html. Acesso em: 17/07/2021.

STINKFISH. "¿La ruta del arte callejero? _*Stinkfish.019* [*online*]. 2013. Disponível em: https://stinkfish.wordpress.com/2013/03/03/la-ruta-del-arte-callejero/. Acesso em: 23/08/2021.

URRY, John. *O olhar do turista. Lazer e viagens nas sociedades contemporâneas*. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1996.

VAN ROMPU, Phie. "El turismo como herramienta: rehumanizando las favelas de la Zona Sur de Río de Janeiro a través de narrativas de turismo comunitario". *Apuntes*, 85, p. 79-113, segundo semestre 2019.

VELHO, Gilberto. "Observando o familiar". *In*: OLIVEIRA, Edson de (Org.). *A aventura sociológica: objetividade, paixão, improviso e método na investigação social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978, p. 123-131.

VELHO, Gilberto (Org.). *Antropologia Urbana. Cultura e sociedade no Brasil e em Portugal*. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.