

Silvia Helena Belmino
Universidade Federal do
Ceará – UFC
E-mail: sbelmino@ufc.br

Pedro Silva Marra
Universidade Federal do
Espírito Santo – UFES
E-mail: pedromarra@gmail.com

**Antônio Laurindo de
Holanda Paiva Filho**
Universidade Federal do
Ceará – UFC
E-mail:
antoniolaurindofilho@gmail.com



*Este trabalho está licenciado sob
uma licença [Creative Commons
Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

Copyright (©):
*Aos autores pertence o direito
exclusivo de utilização ou
reprodução*

ISSN: 2175-8689

Mapas, latas e caixas viajantes: as sonoridades do bairro Jangurussu nas canções dos Caixeiros Viajantes

Maps, cans and traveling snares:
jangurussu's sonorities in Caixeiros
Viajantes' songs

*Mapas, latas y cajas viajeras:
las sonoridades del barrio Jangurussu
en las canciones de los Cajeros Viajeros*

Belmino, S. H., Marra, P. S., & de Holanda Paiva Filho, A. L. Mapas, latas e caixas viajantes: As sonoridades do bairro Jangurussu nas canções dos Caixeiros Viajantes. *Revista Eco-Pós*, 28(2), 689–714.
<https://doi.org/10.29146/eco-ps.v28i2.28384>

RESUMO

Este trabalho investiga como sensibilidades e estéticas dos catadores de recicláveis moldam suas formas de habitar o Bairro Jangurussu, em Fortaleza, que sediou o aterro sanitário entre 1978 e 1998. A partir de expressões culturais como a arte de rua, as canções da Banda Caixeiros Viajantes e a escuta que atribui valor aos materiais, revela-se um repertório visual e sonoro que expressa dificuldades, lutas e estratégias de subsistência. A pesquisa percorre o bairro guiada pelo mapa afetivo do artista Pedro Viajante, com entrevistas, sons ambientes, fotos e vídeos. Propõe-se uma etnografia sensorial que valoriza experiência, percepção e estética como caminhos para compreender os modos de estar no lugar.

PALAVRAS-CHAVE: *Habitar; Jangurussu; Banda Caixeiros Viajantes; Mapa afetivo; Aterro sanitário.*

ABSTRACT

This study investigates how the sensibilities and aesthetics of recyclable material collectors shape their ways of inhabiting the Jangurussu neighborhood in Fortaleza, which hosted the city's landfill between 1978 and 1998. Through cultural expressions such as street art, songs by the band Caixeiros Viajantes, and the attentive listening that assigns value to materials, a visual and sonic repertoire emerges, reflecting the community's struggles, resistance, and survival strategies. The research traverses the neighborhood guided by the affective map of artist Pedro Viajante, incorporating interviews, ambient sounds, photographs, and videos. It proposes a sensory ethnography that values experience, perception, and aesthetics as pathways to understanding ways of being in place.

KEYWORDS: *Dwelling; Jangurussu; Caixeiros Viajantes Band; Affective map; Landfill.*

RESUMEN

Este trabajo investiga cómo las sensibilidades y estéticas de los recolectores de materiales reciclables configuran sus formas de habitar el barrio Jangurussu, en Fortaleza, que albergó el vertedero de la ciudad entre 1978 y 1998. A través de expresiones culturales como el arte callejero, las canciones de la Banda Caixeiros Viajantes y la escucha que atribuye valor a los materiales, emerge un repertorio visual y sonoro que refleja las dificultades, luchas y estrategias de subsistencia de esta comunidad. La investigación recorre el barrio guiada por el mapa afectivo del artista Pedro Viajante, incorporando entrevistas, sonidos ambientales, fotografías y videos. Se propone una etnografía sensorial que valora la experiencia, la percepción y la estética como vías para comprender los modos de estar en el lugar.

PALABRAS CLAVE: *Habitar; Jangurussu; Banda Caixeiros Viajantes; Mapa afectivo, Vertedero.*

Submetido em 22 de julho de 2024.

Aceito em 05 de maio de 2025.

Introdução

A profissão de catador de materiais recicláveis¹ está entre as mais precárias nas sociedades contemporâneas. Trabalhadores desse ofício sobrevivem do comércio do que foi rejeitado e passam o dia em contato com dejetos — pó, alimentos descartados em diferentes estados de putrefação, resíduos domésticos e comerciais, entre outros produtos que remetem à escatologia consumista do antropoceno — à procura de materiais que possam ser beneficiados e reaproveitados em usinas de reciclagem, ou objetos que possam ser reformados e reutilizados. Os ganhos com a atividade são baixos e o trabalho é árduo. Catadores que lidam recolhendo lixo doméstico diretamente nas ruas da cidade se locomovem diariamente por quilômetros no espaço urbano e carregam grandes volumes de papel, plástico, vidro e metais variados: o preço atual do quilo de vidro é de R\$ 0,02 (dois centavos); o do papelão, R\$ 0,10 (dez centavos); o do papel branco, R\$ 0,15 (quinze centavos); o do plástico PET, R\$ 0,50 (cinquenta centavos) e o da lata de alumínio R\$ 2,30 (dois reais e trinta centavos)².

Catadores que optam por trabalhar diretamente nos aterros sanitários enfrentam condições de extrema insalubridade. Muitos acabam residindo nas proximidades dessas áreas — espaços rejeitados pela maioria da população, mas que recebem diariamente toneladas de resíduos gerados por ela. A escolha de viver perto do local de trabalho está ligada à praticidade da mobilidade, já que os ganhos obtidos com a atividade frequentemente não permitem sequer o acesso ao transporte público. Assim, morar em um ambiente de alto risco à saúde torna-se uma decisão racional diante das limitações econômicas. Soma-se a isso a informalidade da profissão, que os exclui de direitos trabalhistas básicos previstos na legislação brasileira, como descanso semanal remunerado, adicional por insalubridade e licença por motivos de saúde.

Um aterro sanitário tem uma vida útil variável, e depois de alguns anos deve ser abandonado e realocado em outra região urbana — usualmente também localizada nas bordas da cidade. Famílias inteiras que trabalham recolhendo materiais reciclados nesses espaços são obrigadas a se mudar, acompanhando os aterros, o que lhes confere um nomadismo contraditoriamente sedentário. Ao deslocarem suas moradias para áreas igualmente pouco

¹ Em dois de agosto de 2010, a então presidenta Dilma Rousseff (PT) sancionou a Lei nº 12.305, de 2 de agosto de 2010, que institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos (PNRS). Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12305.htm. Acesso em: 22 jun. 2024.

² Os valores são referentes à cidade de Fortaleza, em 2024.

urbanizadas, os catadores acompanham um equipamento urbano essencial: o aterro sanitário, responsável pelo fornecimento de serviços de saneamento básico. Nesse contexto, o território que habitam não se limita aos bairros, cortiços ou favelas formados em torno do aterro, mas é o próprio aterro — espaço de trabalho e sobrevivência. Por isso, quando o aterro é realocado, esses trabalhadores também são removidos, pois estão territorializados no equipamento urbano. Em outras palavras, é o aterro que se desterritorializa e se reterritorializa em outra zona periférica da cidade, arrastando consigo a população de catadores e seus saberes de ofício, que se adaptam e persistem no novo espaço.

Este artigo objetiva refletir sobre o modo como as sensibilidades e estéticas de trabalhadores catadores de materiais recicláveis conformam suas formas de habitar aterros sanitários, espaços que são ao mesmo tempo de trabalho e de morada. Compreendemos o habitar a cidade, a partir de Michel de Certeau (1999), em conjunto com os colegas de pesquisa Luce Giard e Pierre Mayol (2013), como as práticas, narrativas e formas simbólicas, culturais, sensíveis e estéticas agenciadas pelos sujeitos que pretendem se fixar no espaço urbano, para ali deixar sua marca própria. Habitar implica em estabelecer laços e relações que permanecem no local, bem como um conhecimento profundo e incorporado do espaço, que reconhece cada mínimo detalhe ou perturbação do lugar; uma familiaridade que toma modificações não anunciadas como indício de que algo errado está para acontecer. Habitar implica em uma reflexividade, nos quais os agentes conformam e são conformados pelas localidades que ocupam.

O estudo situa-se no Bairro Jangurussu, que recebeu o aterro sanitário da cidade de Fortaleza por 20 (vinte) anos, de 1978 a 1998. Para tanto, recorreremos as produções culturais de moradores do bairro — sobretudo a canção Lobisomem do Jangurussu — da Banda Caixeiros Viajantes — grupo formado por jovens precarizados, que inicialmente tocavam rock e hoje transitam por outros gêneros — bem como a produção visual de artistas de rua, materializada em grafitis e inscrições presentes nas paredes do conjunto residencial José Euclides Ferreira Gomes³, chamado por seus moradores de Zé Euclides. Este repertório visual e audível nos permite acessar não só as dificuldades e demandas dessa população, mas também suas formas de articulação e luta em torno da produção dos territórios que habitam e sobretudo os

³ O conjunto residencial — Zé Euclides, foi construído em 2013 pelo programa do governo Federal *Minha Casa, Minha Vida* — lançado em 2009, com objetivo de subsidiar a compra da casa própria para famílias com uma renda de até 10 salários mínimos. O conjunto recebeu o nome do pai de Cid e Ciro Gomes e foi inaugurado pela ex-presidenta Dilma Rousseff.

conhecimentos próprios e necessários para seu exercício profissional, bem como as formas estéticas e sensíveis a partir das quais organizam e estruturam o próprio espaço urbano em que habitam.

O trabalho é parte da pesquisa *Sonoridades de Fortaleza: habitar a cidade sob as perspectivas de artistas cearenses*, que investiga os modos como o som e a escuta conformam as práticas de habitar a capital deste estado, a partir da produção musical destes instrumentistas, cantores e compositores. Mapas afetivos traçados por músicos situam suas pertencas, afetos e experiências, e baseiam entrevistas nos locais apontados nestas cartas, bem como percursos entre pontos nele delimitados. Entendemos que ao caminhar, estratégia metodológica adotada de diversas maneiras por uma série de pesquisadores (Jaques, 2003; Pink, 2008; Aula, Silva, 2019; Kasper, Tóffoli, Sejanos, 2022; Ingold, 2022), os participantes da pesquisa podem experimentar não só diferentes sensações — como o contato com a natureza, o som, o cheiro ou o vento — bem como a transição e passagem por diferentes ambientes. A caminhada recompõe a experiência cotidiana do lugar, o que ativa memórias, imaginários, sociabilidades e afetos, bem como simula como é habitá-lo. Com isso, acessa-se elementos audíveis e sonoros do espaço apresentados nas composições musicais, para além de suas letras.

Pedro Anderson da Silva, nosso guia, tem 32 anos e nasceu em bairros de alta vulnerabilidade social de Fortaleza. Filho de mãe solo e neto e sobrinho de catadores de lixo, viveu uma infância marcada pela alternância entre a escola e o aterro sanitário. Seus avós migraram de Santana do Acaraú — município da região metropolitana de Sobral, a 235 km da capital — em busca de melhores condições de vida. Foi o Aterro Sanitário do Jangurussu que garantiu a sobrevivência da família.

Hoje, Pedro cursa Letras na Universidade Federal do Ceará, mora com a filha e a companheira em um dos apartamentos do Conjunto José Euclides, e adota o nome artístico Pedro Viajante, inspirado por sua trajetória na banda de rock Caixeiros Viajantes. Acompanhamos Pedro sem seguir uma ordem cronológica, guiados pelas questões que emergem da pesquisa e pelo mapa afetivo do território, desenhado por ele.

Durante essa caminhada, realizamos entrevistas, captamos sons ambientes, fotografamos e filmamos, buscando registrar as implicações sensoriais na construção das

realidades materiais da comunidade. Trata-se de uma abordagem fenomenológica que valoriza os elementos sensoriais da experiência humana na produção dos lugares (Pink, 2023).

Figura 1 – Mapa afetivo do Jangurussu – Pedro Viajante



Fonte: Pedro Viajante (2024).

Sarah Pink (2008) oferece uma proposta metodológica de etnografia sensorial que se utiliza dessas mesmas ferramentas tecnológicas, bem como o caminhar e o alimentar, como forma de abordar a experiência, a percepção, as categorias sensoriais, os modos de estar no lugar, sua construção e práticas cotidianas. Em sua pesquisa realizada em Mold, cidade localizada no País de Gales, questiona os habitantes locais sobre como associam os discursos dos movimentos *Slow City* e *Slow Food*. São movimentos que sugerem desaceleração no modo de cozinhar, comer, produzir e viver, valorizando o silêncio, a calma e uma cidade mais lenta. Associam-se a práticas de proteção do planeta, em contraposição às ideias de eficiência, rapidez e falta de preocupação com a procedência de alimentos ou outros recursos. Nessa mesma discussão, situa-se o *Slow Fashion*, preocupado com a sustentabilidade, a consciência dos processos têxteis, em contraponto ao *Fast Fashion* (Rios; Belmino, 2022).

Lembramos que o grupo profissional dos catadores de materiais recicláveis pode ser interpretado sob a categoria de homens lentos, que segundo Milton Santos (2006), define

aqueles habitantes da cidade que possuem baixa mobilidade e velocidade nos fluxos urbanos. Condição de aparente desvantagem os coloca em condição privilegiada de perceber e experienciar o urbano em seus pequenos detalhes. A lentidão também se alia à fabulação e possibilita a produção de outras maneiras de viver na metrópole.

1 Jangurussu: disputas em Camadas

Chegamos ao Jangurussu, bairro localizado na zona sul de Fortaleza e integrante da Secretaria Executiva Regional IX. Com área de oito quilômetros quadrados, a região abriga 32 territórios e uma população de 50.479 (cinquenta mil e quatrocentos e setenta e nove) habitantes, apresentando renda média mensal de R\$ 416 (quatrocentos e dezesseis reais) e um Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) de apenas 0,17. Situado a cerca de doze quilômetros do centro da cidade.

Segundo o historiador Raimundo Moacir da Costa (2023), o nome *Jangurussu* possui duas possíveis origens etimológicas: *onça grande* ou *enxame de abelha*. O bairro ganhou notoriedade por sediar, entre 1978 e 1998, o principal aterro sanitário de Fortaleza — um espaço que, embora marcado pela insalubridade, tornou-se fonte de subsistência para muitos moradores. Grande parte dessa população foi deslocada para a região em função das secas, especialmente entre 1960 e 1980, além de processos de especulação imobiliária e remoções de áreas de risco (Costa, 2023).

Os primeiros habitantes da região foram proprietários de sítios dedicados ao cultivo da cana-de-açúcar. No entanto, com a grande seca ocorrida entre 1877 e 1879, muitos desses proprietários enfrentaram falência. Como consequência, os terrenos foram loteados, dando início ao processo de urbanização da área. Esse movimento marcou uma transição significativa na ocupação do território, transformando paisagens rurais em núcleos urbanos emergentes. Um dos sítios dividido foi o Jangurussu, de propriedade de Urbano de França Alencar (Fuck Júnior, 2004). A partir de 1960 até 1980 os coronéis de patente Virgílio Távora, Adauto Bezerra e César Cals instituíram políticas econômicas de industrialização no Ceará, o que atraiu trabalhadores rurais que há muito viviam em situação de abandono agravado por longos períodos de seca. “A clareza de que a seca fragilizava a região e sua elite fez com que a industrialização fosse percebida como a saída mais viável para o fortalecimento desta classe” (Izaías, 2010, p. 45). A

formação do Jangurussu não difere historicamente da formação dos demais bairros da Regional 9, como: o Conjunto Palmeiras, Maria Tomásia e José Euclides (Belmino; Silva; Mandache, 2017; Mattos, 2012; Melo, 2014). A área, no início dos anos 1970, não tinha iluminação, escola, transporte ou saneamento básico.

As regiões urbanas precarizadas brasileiras se caracterizam pela complexidade de questões que abrangem pobreza, trabalho, moradia, violência e diferentes formas de mobilização e organização social. Essas áreas podem ser entendidas simultaneamente por seus aspectos de infraestrutura, acesso a serviços públicos e oportunidades econômicas. Manifestações artísticas, práticas culturais, festividades e formas de convivência e interação social articulam movimentos políticos voltados à emancipação e melhoria das condições de vida destas populações. O Jangurussu se encaixa perfeitamente na descrição de bairro precarizado. Seu perfil alimenta o estigma e o preconceito contra os moradores. A noção de subjetividade nesses locais, como explicam Kopper e Richmond (2020), não foram até pouco tempo exploradas na produção acadêmica:

Com muito mais frequência, os habitantes dessas áreas foram caracterizados como “marginais”, “trabalhadores hiperexplorados”, “classes populares”, ou ainda “cidadãos insurgentes”. Porém, tais tipologias conceituais não refletem a complexa, dinâmica e multiescalar vivência desses sujeitos, suas movimentações pelo tecido urbano, seus diversos sistemas de valores sociais e as estruturas de classificação política e econômica nas quais estão emaranhados (Kopper; Richmond, 2020, p. 9, grifo do autor).

Trazer a produção cultural desses indivíduos permite acessar suas subjetividades, bem como capturar as nuances das vivências pessoais e as formas únicas como essas pessoas percebem e interagem com seu entorno. No processo, se entrelaçam as experiências individuais e os processos sociais, políticos, econômicos, históricos e geográficos que moldam espaços precarizados. Neste sentido, a arte é uma forma de habitar uma cidade nordestina com elevado índice de desigualdade social.

Deslocamo-nos pelo Conjunto José Euclides, em uma tarde nublada e abafada, típica da Fortaleza dos conjuntos habitacionais. O bairro, marcado por edificações populares, abriga 187 (cento e oitenta e sete) blocos e 2.992 (dois mil e novecentos e noventa e dois) apartamentos, onde vivem cerca de 13 (treze) mil pessoas — uma conquista significativa para a comunidade, situada a aproximadamente doze quilômetros do centro da cidade. Após atravessarmos um

verdadeiro labirinto de prédios multicoloridos e numerados, chegamos à Quadra 10 B, residência de Pedro. Esse percurso revela não apenas a geografia física do lugar, mas também os traços afetivos que o constituem.

[...] em 2015, o MTST⁴ entrou lá no Jangurussu, fez trabalho de base lá convidando as pessoas para participar de uma ocupação e a gente foi, muita gente foi, e aí a gente entrou numa luta, se organizou no movimento social em que a gente pudesse conquistar um apartamento pra [sic] morar. A maioria das pessoas ou morava de aluguel, ou morava de favor, ou não tinha onde morar. [...] e aí a gente veio morar aqui, que é dentro do Jangurussu também, mas uma condição bem melhor de estrutura, dois quartos, é um lugar que você pode separar do resto da família para estudar (Viajante, 2024)⁵.

Em frente ao prédio onde Pedro mora está o Zona Viva⁶ — uma conquista comunitária que ele carrega com orgulho. É ali que ministra oficinas de música para crianças, fortalecendo vínculos e oferecendo alternativas culturais no território. A entrevista foi realizada sobre o contêiner do projeto, ao lado de um parquinho, espaço que simboliza resistência e cuidado coletivo.

Inicialmente, planejávamos gravar em um pequeno bosque que separa os conjuntos habitacionais Zé Euclides e Maria Tomásia. No entanto, a realidade das comunidades de Fortaleza é atravessada por conflitos entre facções criminosas que disputam o controle de áreas periféricas. Naquele dia, um jovem foi assassinado no Maria Tomásia. Por orientação de moradores, decidimos seguir para o Zona Viva — um lugar de refúgio, expressão e segurança possível dentro de um cenário marcado pela violência urbana.

Esses acontecimentos apontam para a própria chegada do equipamento urbano na região. Sua conquista ocorreu depois de mobilização comunitária contra a ação violenta da polícia: agentes a procura de um traficante invadiram casas, quebraram portas e agrediram moradores. Em resposta, os habitantes do Zé Euclides inscreveram nos muros dos edifícios a frase: chega de tortura. A ação chamou a atenção do governo do estado do Ceará. A população,

⁴ Movimento dos Trabalhadores Sem Teto.

⁵ Entrevista com Pedro Viajante, em 8 março de 2024.

⁶ O Zona Viva é um projeto do governo do Estado, sob coordenação da Secretaria da Proteção Social, com objetivo proporcionar atividades diversas como qualificação profissional, ações de cultura, esporte e lazer à comunidade. O Zona Viva do Zé Euclides foi o primeiro implantado em Fortaleza, em agosto de 2023. Disponível em: <https://www.sps.ce.gov.br/institucional/secretarias-executivas/infancia-familia-e-combate-a-fome/zona-viva/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

então, requisitou a construção do Zona Viva como medida compensatória pelas agressões sofridas. O evento mostra como o *grafite* a pixação e outras formas de inscrição urbana configuram um saber estético e sensível que populações precarizadas operam em suas lutas sociais e conquistas de demandas. A pixação é violência legítima e astuta contra a violência policial e abre espaço de negociação entre os habitantes e o Estado. No Zé Euclides, moram artistas urbanos importantes de Fortaleza, como Léo Suricate — da página Suricate Seboso e articulador da Escola de Arte Urbana — e Diogo, da Fortaleza Ordinária.

Esses acontecimentos revelam como a chegada de equipamentos urbanos ao Zé Euclides está diretamente ligada à mobilização popular diante da violência institucional. A conquista do Zona Viva surgiu como resposta à ação truculenta da polícia, que, em busca de um suspeito, invadiu residências, destruiu portas e agrediu moradores. Em protesto, os habitantes inscreveram nos muros dos prédios a frase *chega de tortura*, gesto que atraiu a atenção do governo estadual. A construção do Zona Viva foi então reivindicada como medida compensatória pelas agressões sofridas.

Esse episódio evidencia como o graffiti, a pixação e outras formas de inscrição urbana constituem saberes estéticos e sensíveis, mobilizados por populações precarizadas em suas lutas por reconhecimento e direitos. A pixação, nesse contexto, emerge como uma forma legítima e astuta de enfrentamento à violência policial, abrindo canais de negociação entre os moradores e o Estado.

O Zé Euclides também é território de produção artística relevante em Fortaleza, abrigando nomes como Léo Suricate — criador da página Suricate Seboso e articulador da Escola de Arte Urbana — e Diogo, do coletivo Fortaleza Ordinária, que contribuem para a valorização da arte periférica e da crítica social. Veja a Figura 2.

Figura 2 – Camadas, pixos e protestos visuais | José Euclides



Fonte: Arquivo fotográfico produzido pelos autores (2024).

Os traços irregulares pintados com tinta spray, espalhados pelas esquinas do conjunto habitacional, compõem camadas sobrepostas que podemos ler como exclamações de justiça. Sob a ótica que entende o pixo como estrutura objetivada e política — uma expressão juvenil de reivindicação de acesso à cidade (Ferreira, 2018) —, associamos essas inscrições à perspectiva de Barreira (1999), que ilumina as múltiplas definições de justiça e violência entre jovens cearenses.

A concepção de cidadania como acesso à educação, direitos básicos e oportunidades de ascensão socioeconômica (Barreira, 1999) leva muitos jovens, especialmente os vinculados a facções, a entender a violência como subversão da realidade. Assim, os diversos pixos da região — frequentemente classificados como atos violentos por romperem com a moralidade convencional — podem ser interpretados como gestos coletivos de solidariedade. Como aponta Barreira (2009), “determinadas atitudes violentas por parte dos jovens são ações que visam proteger amigos ou pessoas consideradas mais frágeis. Nesse sentido, podemos falar de um tipo de solidariedade entre os jovens que se manifesta no campo da violência” (Barreira, 2009, p. 230).

As práticas de escrita urbana (Tranquilin-Silva; Gonzaga, 2015; Baldissera, 2019) nos possibilitam, de inúmeras formas, compreender a realidade dos sujeitos que habitam os lugares e, conseqüentemente, apreender conhecimentos sobre essas populações, sobre os lugares nos quais transitam e estabelecem conexões. Tais imagens também habitam a cidade e, como rastro

da ação dos cidadãos no espaço público, inscrevem na sua superfície as singularidades desses agentes. Adentramos o território e seguimos da Zona Viva até a Cozinha Comunitária do Zé Euclides — outro equipamento urbano conquistado pela mobilização da comunidade, desta vez em articulação com o MTST. Ao longo do percurso, nossa percepção se ajusta: torna-se mais atenta aos detalhes sutis, muitos deles característicos e singulares da região. Esses elementos visuais, que compõem o cotidiano local, se revelam com facilidade nos murais que adornam as fachadas dos blocos do conjunto habitacional, expressando narrativas, afetos e reivindicações que marcam a paisagem e a memória coletiva do lugar.

O que nos une. O que nos move. Permita-se florescer. Jesus é dono do lugar. O homem coletivo sente a necessidade de lutar. São esses alguns dos estímulos que se unem à vida das cores e estampam as ruas e travessas do conjunto habitacional, fruto do movimento organizado de trabalhadores e moradores da região do antigo aterro sanitário. Nesse sentido, haveria, uma construção social de um imaginário sobre o lugar (Silva, 2001; 2014). Com contornos e elementos do cotidiano da comunidade, as mais de cinquenta intervenções — artísticas e de mobiliário urbano — são fruto da colaboração entre movimentos sociais, de moradores, e das organizações Amplitude — Escola de Arte Urbana, Flexos Artes e Instituto Ambiente Cultural e Inclusão Social (IACIS), realizadoras do Festival Internacional de Arte Urbana — Festival Concreto. O impacto desta ação para a população está na parceria entre o movimento organizado de artistas e atores sociais da comunidade, como Pedro evidencia:

Os grafites foram feitos por [...] Tá [sic] ali o nome dele. Não sei se é Grud, o nome do artista plástico, mas ele tinha uma equipe. E tem o nome do projeto. [...] Esses murais são frutos de uma intervenção artística, política e artística, dos movimentos sociais e de um projeto, representando nosso espaço (Viajante, 2024).

A figura 3 apresenta três murais localizados nas fachadas de blocos do Conjunto José Euclides. Essas obras visuais compõem um repertório estético que expressa as vivências, lutas e afetos da comunidade local. Os murais abordam temas como a relação com o meio ambiente, a força coletiva e a identidade periférica, revelando como a arte urbana se torna ferramenta de reivindicação e pertencimento. Em um território marcado por vulnerabilidades sociais e históricas de exclusão, essas imagens funcionam como inscrições sensíveis que narram

trajetórias, denunciam injustiças e afirmam a potência criativa dos moradores — muitos deles artistas que transformam o cotidiano em resistência visual.

Figura 3 – Murais – Zé Euclides



Fonte: Arquivo fotográfico produzido pelos autores (2024).

As histórias de amigos que, unidos em grupos e marcados pela vivência periférica, articulam-se na tentativa de realizar assaltos são recorrentes nas áreas precarizadas do Brasil. Esse é o enredo da obra audiovisual cearense *La Casa du'z Vetin*, inspirada na série espanhola criada por Álex Pina, que protagoniza um dos murais de cerca de dez metros de altura. Em um jogo sistêmico de representações (Hall, 2016), a produção — encenada por artistas, comediantes e moradores da comunidade — mistura comédia e ação, explora traços da cultura local e insere humor nas tensões cotidianas da região.

A valorização de elementos locais continua com a imagem de um suricato em outra parede-tela, homenagem ao artista e influenciador já citado. Os contextos compartilhados pelos moradores e as condições do ambiente também se manifestam nas obras visuais, como no painel de autoria de Skola, grafiteiro paulista. Composta em preto, branco, amarelo e tons de cinza, a tirinha critica a repressão ao pixo, conferindo-lhe uma dimensão subversiva.

Figura 4 – As aventuras de Skolas

Fonte: Arquivo fotográfico produzido pelos autores (2024).

A construção simbólica do espaço urbano envolve metáforas, memórias e sensações que contribuem para a formação dos imaginários dos lugares. Silva (2001,) propôs um método analítico “penetrar nos significados culturais de diversas experiências de vidas urbanas vinculadas às manifestações psicológicas e sociais dos cidadãos” (Silva, 2001, p.83). Com objetivo de compreender os significados culturais das experiências urbanas, investigando cidades como Bogotá, São Paulo, Buenos Aires e Porto Alegre. Entre os elementos analisados, destaca-se o grafite como sistema de comunicação marcado pela fugacidade — característica que reflete o controle social sobre sua existência. Assim, os grafites expressam experiências conjunturais, moldadas pelas contradições e conflitos sociais e políticos dos espaços urbanos (Silva, 2014).

2 Aterro do Jangurussu: rotas, trilhas e acustemologias catadoras

O aterro do Jangurussu foi implantado em 1978, após o encerramento do aterro do Henrique Jorge (1968–1977), com previsão de funcionamento por dez anos, mas operou por duas décadas, recebendo todos os resíduos sólidos de Fortaleza. Inaugurado com a presença de 80 catadores, chegou a reunir cerca de 1.500 trabalhadores, incluindo homens, mulheres e crianças. “A quantidade de lixo formou um morro que atingiu aproximadamente 40 metros de

altura, ocupando uma área de 24 hectares” (Costa, 2023, p. 19). Joaquim Melo, coordenador do Banco Palmas, relembra sua primeira visita ao local em 1983:

A vida era ritmada pela chegada dos caminhões de lixo, que esvaziavam sua coleta do dia sobre um monte de várias dezenas de metros de podridão. As caçambas descarregam restos de alimentos. Mas passam também pelos hospitais e pelos necrotérios da cidade. Descarregam, no monte de dejetos, oferendas mórbidas. Às vezes, um braço humano ou seringas misturam-se aos legumes, às frutas avariadas ou aos plásticos sujos com os restos de carne (Melo, 2014, p. 18).

As cenas descritas por Melo refletiam o cotidiano de diversas famílias que viviam no entorno da rampa, como a de Pedro, vindas do interior do estado e obrigadas a sobreviver do lixo devido à baixa escolaridade. A rampa também sustentava moradores de bairros vizinhos — Parque Santa Filomena, Parque Santa Maria, São Cristóvão e Conjunto Palmeiras — que hoje integram o Grande Jangurussu. Pedro relata que seus avós se casaram no antigo Aterro da Barra do Ceará (1961–1965), como muitas famílias da região, que acompanham os deslocamentos do aterro pela cidade.

[...] as pessoas se conhecem desde o primeiro aterro de Fortaleza, né? [...] E aí é uma comunidade quase que ambulante, né? Claro que tem gente que vem de perto, mas o núcleo duro ali da comunidade naquele período permaneceu, todas as pessoas conheciam, tinham lá os apelidos. [...] e foi assim também, inclusive quando o pessoal foi, quando o Aterro foi para Caucaia. [...] as pessoas tentaram ir embora para lá, mas não deu certo porque lá era proibido entrar, ainda é, na verdade, é cercado, tem vigia armado. As pessoas não podem entrar lá e trabalhar e inclusive teve gente que tentou ir lá entrar escondido e foi assassinado, tem umas duas ou três pessoas que tentaram. Gente desesperada atrás de trabalhar [...] e acabou que depois que o aterro foi desativado, foi aterrado com areia, areia de praia, do lado já estava sendo criada a usina de reciclagem porque havia uma preocupação de não deixar o pessoal sem renda, sem trabalho (Viajante, 2024).

O aterro sanitário e o fazer profissional de catar materiais recicláveis constitui uma das linhas que articula a sociabilidade e a comunidade que habita o Jangurussu e os faz se locomover pelos tempos e espaços da cidade. O antropólogo Ingold (2022) traz duas modalidades de viagem: andarilhar e transportar. O andarilho encontra-se em movimento pois precisa se sustentar tanto perceptivamente quanto materialmente. O que o difere do viajante é que:

O andarilho, quer na terra, quer no mar não tem um destino final, pois onde quer que esteja, e enquanto a vida durar, há algum lugar adiante para onde ele pode ir. Já o viajante transportado e a sua bagagem, em contraste, cada destinação é

um término, cada porto, um ponto para entrar novamente num mundo do qual esteve temporariamente exilado enquanto estava em trânsito (Ingold, 2022, p. 105).

Para o autor, as figuras do andarilho e do viajante coexistem em equilíbrio delicado, traçando caminhos distintos: o primeiro desbrava e cria trilhas, enquanto o segundo conecta pontos e forma rotas. Os catadores urbanos se situam entre essas duas modalidades, movidos tanto por seu ofício quanto pela relação com o território. No dia a dia, percorrem rotas mapeadas em busca de resíduos reaproveitáveis, mas também desvendam novas trilhas guiados pelo descarte imprevisível. Fixados em territórios móveis — os aterros — não controlam os deslocamentos desses equipamentos, frequentemente realocados para áreas periféricas. Ao acompanharem essas mudanças, os catadores inauguram formas de ocupação, tornando-se agentes da expansão urbana em terrenos devolutos. Vivem, assim, um ciclo contínuo de desbravamento e fixação, em que os momentos de andança e permanência se entrelaçam, revelando-se nas narrativas, práticas culturais e sensibilidades que carregam.

A música dos Caixeiros Viajantes revela mapas afetivos que contrastam com os traçados oficiais da prefeitura, das políticas públicas e das dinâmicas do tráfico nas áreas precarizadas de Fortaleza. Por meio das composições de Pedro Viajante, emerge uma acustemologia dos moradores do Jangurussu (Feld, 2018), que expressa fronteiras em disputa com o poder público e narra o cotidiano de quem habita os territórios periféricos de uma grande cidade nordestina.

Steven Feld, a partir de seu trabalho com os Kaluli da Papua Nova Guiné, cunhou o termo *acustemologia* — junção de *acústica* e *epistemologia* — para definir como o som e a escuta constituem formas de conhecer e habitar o mundo. Para o autor, os sons emanam, envolvem e atravessam os corpos, gerando um senso refinado de orientação e pertencimento. A escuta, nesse contexto, torna-se um modo de navegação sensível, capaz de sintonizar os sujeitos aos ambientes que ocupam. "Ouvir e produzir sons, portanto, fariam parte de competências incorporadas que situam aos atores e sua agência em mundos históricos específicos" (Feld, 2018, p. 235).

Steven Feld observa que, para os Kaluli das terras altas da Papua Nova Guiné, os sons naturais — como rios, pássaros e vento — funcionam como um mapa sonoro do território. Suas músicas recitam nomes de lugares associados a esses sons, criando uma cartografia poética que conecta memória, identidade e sentimento. A performance musical considera a escuta imersiva

da floresta, onde os sons são contínuos, sobrepostos e multidirecionais. Por meio de técnicas como o *som de levantar fora* e o *fluir* os Kaluli simulam, respectivamente, "as alternâncias suavemente escalonadas e as sobreposições que compõem a experiência sensorial da paisagem sonora da floresta tropical" (Feld, 2018, p. 236), onde não há uníssono; e "o surgir e o desvanecer, o movimento circulatório de uma ou várias canções. Seja no imediatismo perceptivo ou na persistência do pensamento" (Feld, 2018, p. 238).

De forma semelhante à música Kaluli, as canções do primeiro EP⁷ dos Caixeiros Viajantes⁸, compostas por Pedro Viajante, traçam um mapa afetivo do Jangurussu. Expressam as sensibilidades e vivências de um jovem que cresceu em meio à precariedade urbana, revelando tanto os limites quanto as possibilidades de existência nesse território. Como indica o título e a letra de uma das faixas, trata-se de uma cartografia sonora que traduz ausências, resistências e modos de habitar a cidade a partir da margem. *Mundo Cão*⁹, com trânsito intenso, repleto de notícias falsas, propaganda interesseira e violência orquestrada por elites sem o menor pudor de instituir *a normalização da barbárie*. Já *Luzes da Cidade*¹⁰ descreve um caminhar a esmo e desesperançoso por uma avenida aparentemente sem final. O vagar revela as incertezas e angústias da vida urbana, expondo o caráter ilusório dos sonhos e promessas da modernidade capitalista. As canções dos Caixeiros Viajantes expressam uma crítica às injustiças sociais e econômicas do mundo contemporâneo, sob a perspectiva de uma juventude periférica inconformada, descrente e, por vezes, paralisada diante da força das estruturas opressoras.

A música da banda é um rock soturno, com guitarras pesadas, mas de ritmo dançante, bastante inspirado em bandas que Pedro aponta como influências: Guns n'Roses, Metallica, Slipknot. O nome composto do grupo, atribui a um clichê das bandas nacionais, como Legião Urbana ou Engenheiros do Hawaii. Viajante afirma que esses eram artistas que escutava no ensino médio e que a poética desses grupos está presente no primeiro EP dos Caixeiros, a partir do emprego de processos de escrita e figuras de linguagem comuns, aliteração e palavras percussivas. Tais recursos estão também presentes na música nordestina de cantores como Luiz

⁷ Faixa EP (Extended Play).

⁸ Disponível em: https://open.spotify.com/album/1SI7VsS0wsmxVHeFLfVY2A?si=2XBMf_XIT5CSeSSaHurU5A.

⁹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/6wzBtRbx5zgTBW6Qq2cx5r?si=421ba1e64a1840ea>.

¹⁰ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/14HSkcJD9PXKrBULJJPCXD?si=795d54aae0f44693>.

Gonzaga e Jackson do Pandeiro, como Pedro Viajante reconhece. Seu cantar apresenta um estilo canto falado que se situa entre o *flow* do Rap e o embolado dos repentistas.

Pedro Viajante teve sua formação musical marcada por influências familiares e pela diversidade sonora da vizinhança. Três tios contribuíram diretamente: um o apresentou ao rock por meio de fitas cassete; outro era fã de pagode, como Raça Negra e Só Pra Contrariar; e o terceiro preferia música internacional dos anos 1980, como Michael Jackson, Phil Collins e Cindy Lauper. Um DVD pirata de clipes estrangeiros, comprado em feiras, também foi decisivo em seu repertório. Crescendo em meio a sons variados, desenvolveu uma sensibilidade musical eclética. “[...] a casa de frente para mim era um bar [...] daqueles bem que a gente chama de brega, que rolava Waldick Soriano, Reginaldo Rossi, Fernando Mendes, essa galera assim, o Zé Augusto que tá [*sic*] tocando aqui, Roberto Carlos, né?” (Viajante, 2024).

*O Lobisomem do Jangurussu*¹¹ é a única faixa do primeiro EP dos Caixeiros Viajantes que faz referência direta ao bairro. Escrita em formato de cordel, a canção narra a origem do aterro sanitário e a precariedade da região: *Há uns vinte anos atrás / Quando ali era mato / Só tinha rampa do lixo [...]*. A letra aborda a ausência de serviços públicos e o trabalho dos catadores como única fonte de sustento: *O lixão dá o sustento / Mas é sujo e perigoso*. Musicalmente, a faixa combina riffs de guitarra distorcida com estrofes cantofaladas em estilo embolado, sustentadas por baixo e guitarras em cadência harmônica. A bateria, pesada e cadenciada, remete ao funk norte-americano, enquanto a percussão de latas evoca charangas populares, com timbres agudos e graves em diálogo rítmico.

A canção em formato de cordel, interpretada por Pedro Viajante, narra a aparição e captura de um lobisomem que teria assustado o bairro em seus primeiros anos. Ao evocar essa figura do imaginário popular brasileiro, especialmente nordestino, a música insere elementos rurais no contexto urbano do Jangurussu. Afinal, *Veio gente do São Cristóvão/do João Paulo e do Barroso/Boa Vista, Sumaré/Mulher com filho e esposo* — nota-se na estrofe uma toponímia, similar às canções Kaluli. Segundo a crença popular nacional, o lobisomem é uma pessoa amaldiçoada, que se transforma em lobo nas noites de lua cheia, perde a consciência humana e sai à caça de presas para se alimentar durante a madrugada. A maldição recairia sobre o sétimo

¹¹ Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3xnZlh6v9sKspnrXW5XHkj?si=fb2b7662050e4c9c>.

filho homem, depois de seis filhas mulheres seguidas, ou seria atribuída ao lobisomem por sua mãe ou pai como castigo por desrespeitá-los gravemente.

Histórias de lobisomem são comuns em cidades do interior, muitas vezes atribuídas a moradores com comportamentos considerados estranhos. No Cariri cearense, há o caso de Vicente Finin, que teria sido amaldiçoado pela mãe após um ato de egoísmo durante a seca, tornando-se lobisomem como forma de punição e ensinamento familiar (Leite, 2023). Pedro Viajante conta que *O Lobisomem do Jangurussu* surgiu em uma oficina de cordel na adolescência, a partir de relatos de moradores antigos. A narrativa, além de educativa, era amplamente acreditada no bairro, superando outras lendas como a do velho do saco ou do carro preto.

Tinha gente que levava a sério e inclusive tinha até os suspeitos, que tem uma parte lá na música que tinha um senhor lá que a gente conhecia ele como doceiro, [...] ele andava assim com um cabelão, com uma barbona [sic], de vez em quando ele tava [sic] ferido, aí o pessoal começou a de atribuir a ele a essa alcunha aí de o Lobisomem, que quando virava lobisomem de noite aí se feria, aí aparecia de manhã vendendo picolé machucado, né? Só que aí além dele teve outros, o senhor Pedro Maranguape, outro Bacurau [...] e aí, assim, quando o Parahyba fez a oficina choveu de história, de versões, um dizia que era o avô dele, [...] teve uma parte da história que a gente disse que era Maracanaú, que ele contou a história que o avô dele atirou um prego de prata no lobisomem mesmo [...] (Viajante, 2024).

A canção “O Lobisomem do Jangurussu” constrói uma alegoria sobre a realidade precária do bairro, entrelaçando sua origem ligada ao aterro sanitário e ao trabalho dos catadores com a memória rural de seus moradores. O estilo embolado e o uso de termos regionais reforçam essa conexão. O lobisomem simboliza os perigos da insalubridade e da exclusão social, representando um sujeito oprimido que, sem perspectivas, torna-se ameaça aos próprios semelhantes — crítica à falta de acesso a direitos básicos e à violência estrutural que marca o território.

3 Nas Trilhas Viajantes

Aos 12 anos, Pedro Viajante foi abordado pelo integrantes do Conselho Tutelar enquanto trabalhava lavando sacos plásticos na Usina de Reciclagem. Como medida do Programa de Erradicação do Trabalho Infantil (Peti), passou a frequentar oficinas de arte promovidas por

educadores sociais da prefeitura de Fortaleza. “Assim, desde quando eu fui resgatado pelo Peti eu trabalho, né? Desde 10 anos, 12 anos, mas eu já trabalhei vendendo pizza, salgado, trabalhei nos estádios. Os trabalhos na menoridade, né? (Viajante, 2024).

Lá, Pedro teve seu primeiro contato com a música ao integrar a banda de lata infantil Charanga do Tatá e participar de oficinas de escrita. Segundo Freitas (2007), em sua pesquisa sobre a arte-educação no Jangurussu nos anos 1990, essa prática foi essencial para promover expressão cultural e inclusão social entre crianças em situação de vulnerabilidade. A prática, “resulta da constatação de que, no Brasil, desde meados dos anos 90, havia crescente tendência de se tomar a arte como instrumento pedagógico mais apropriado para a “transformação da vida” de crianças e adolescentes ditas ‘em situação de risco’” (Freitas, 2007, p. 93). No estudo, a autora analisa, por meio da experiência do Balé Edisca no Jangurussu, como a arte pode atuar como mediadora político-pedagógica no processo de formação cidadã de crianças e adolescentes — enfrentando os desafios impostos pela vulnerabilidade social e pela exclusão histórica desses sujeitos. “De certezas e incertezas, de desafios e conquistas, de desejos e frustrações, de sonhos de futuro, de oportunidades e da falta delas” (Freitas, 2007, p. 93).

A Charanga do Tatá, formada por crianças em situação de vulnerabilidade, utilizava instrumentos feitos de materiais descartados como latas e caixas. Essa prática revela uma dimensão da acustemologia catadora, ao transformar resíduos em expressão sonora e conhecimento profissional. Pedro Anderson relata que catadores dos aterros de Fortaleza — como seu avô — identificavam materiais pelo som produzido ao perfurar o lixo com o casqueiro, ferramenta usada na coleta.

Para pegar o material reciclável, você tinha que jogar o casqueiro. E aí eventualmente ele encostava numa lata ou numa garrafa de vidro. E esse som era constante, né? Aquele som, é o tinido, de vidro, de metal, do contato do ferro do casqueiro com os outros materiais, como plástico, que já tinha outro som. [...] meu avô ele pegava num material de uma lata e aqui é alumínio, aqui é inox, aqui é metal, aqui é ferro fundido, aqui é [...]. Ele conhecia todos pelo som (Viajante, 2024).

Cada material encontrado no aterro possui um valor comercial distinto como matéria-prima para a indústria da reciclagem. Pedro destaca o “Melissa”, tipo de plástico usado em chinelos e calçados, como um dos mais valiosos e cobiçados pelos catadores. A identificação

desse material, em meio a outros como borracha e espuma, é feita por meio da escuta atenta do som que produzem ao serem tocados com o casqueiro — ferramenta usada na coleta. Esse conhecimento sonoro é essencial para a prática profissional, pois permite realizar a triagem diretamente no aterro, otimizando o tempo de trabalho e aumentando a eficiência na separação dos materiais mais rentáveis. Para além das reflexões de Don Ihde — “Sons são primeiro experienciados como sons de coisas” (2012, p. 60) — e José Miguel Wisnik — “os sons organizados nos informam sobre a estrutura oculta da matéria no que ela tem de animado” (2004, p. 28) —, os catadores de recicláveis atribuem ao som uma função prática: distinguir materiais segundo seu valor comercial. Essa escuta técnica, essencial à triagem no aterro, é também transposta para o campo estético, onde caixas, latas e galões são selecionados conforme seus timbres para formar os diferentes naipes da charanga. A Charanga do Tatá era uma junção de vários projetos sociais, como explica Pedro Viajante (2024):

E aí, por exemplo, tinha outros projetos, a gente tinha um projeto Crescer com Arte, da FUNCI, a FUNCI era tipo uma guarda-chuva que tinham vários projetos sociais [...] aí a Charanga do Tatá reunia todas as pessoas que eram atendidas por esses projetos em um bloco só. [...] E aí a gente ia [sic], se encontrava todo mundo no Parque das Crianças, [...] porque na época já tinha um problema de território e de conflitos (Viajante, 2024).

A banda se apresentou em eventos e no desfile de Carnaval de Fortaleza, na Avenida Domingos Olímpio. A vivência na Charanga do Tatá abriu a Pedro Viajante um caminho distinto do percurso familiar, aproximando-o de outros jovens em situação semelhante. Juntos, formaram os Caixeiros Viajantes. O nome da banda surgiu inspirado na lógica de progressão da Charanga: os iniciantes tocavam latas, enquanto os mais experientes assumiam as caixas — símbolo de ascensão e reconhecimento dentro do grupo.

Nem sempre artistas iniciantes conseguem viver de sua arte — com Pedro Viajante não foi diferente. A música *“Enclausurado”* expressa esse sentimento de aprisionamento e denúncia social, com versos como *“E o filho do governador / Não estuda onde o meu estuda não / Não sabe como é a dor de ver um filho morrer / em sua própria mão”*. Ainda preso à realidade do lixão, Pedro canta: *“Sem destino no monturo, no escuro não se vê / Com um violão e um vinho barato pra esquecer / Travado enclausurado nesse mundo imaginário / Lá fora tudo em chamas e o que eu*

falo censurado". Para sobreviver, recorreu a trabalhos informais — vendeu picolé, foi cobrador de ônibus, vendedor de bilhetes de loteria e de lanches na Arena Castelão. Se uma nova trilha se abriu com a abordagem do Conselho Tutelar, outra se firmou com sua entrada na universidade e o nascimento da filha.

E aí quando eu entrei na universidade [...] também tem uma coisa importante aí, é que a minha filha nasceu, né? E aí eu já [...] minha filha tem [...] Eita, ela tem 5 anos, né? E quando ela nasceu eu decidi que eu não ia mais poder quebrar minha cabeça com esses trabalhos. E aí foi quando eu percebi que era melhor tentar entrar na faculdade, aí eu entrei nas Letras lá na UFC, porque me disseram que se eu entrasse nas Letras logo quando nos primeiros semestres já poderia estar trabalhando, arrumar uma escola aqui ou ali, [...] e aí arrumei umas escolas para dar aula, arrumei umas bolsas também e acabou dando certo (Viajante, 2024).

Pedro Viajante ingressou na universidade pública graças à política de cotas implementada pelos governos do Partido dos Trabalhadores (PT), tornando-se o primeiro de sua família a alcançar o ensino superior. Mesmo com uma bolsa vinculada ao Curso de Letras, os recursos não cobriam todas as despesas, o que o levou a buscar alternativas para complementar a renda. A música voltou a ser caminho: nos intervalos entre as aulas, Pedro tocava em ônibus — não suas composições, mas músicas populares que agradavam ao público.

Tocar nos ônibus, uma alternativa que a galera me deu que eu conhecia a galera e tinha vergonha, [...] tocar nos ônibus, passar o chapéu é a mesma coisa que [*sic*] tá pedindo esmola, só que a galera que eu conhecia, os irmãos pernambucano, já fazia essa parada aí eles [...] "não pô, a gente tava trabalhando, a gente vai oferecer um produto e compra quem quer, as pessoas não oferecem bala lá no ônibus? [...]" E aí eu descobri que eu podia sustentar minha família tocando nos ônibus, trabalhando bem menos, tocando duas horas ali do bilhete único que eu conseguia uma diária melhor do que se eu tivesse trabalhando de carteira assinada (Viajante, 2024).

As mudanças na trajetória de Pedro, impulsionadas por políticas públicas, revelam como suas vivências foram atravessadas por caminhos que o afastaram do destino familiar. A música tornou-se ferramenta de transformação, rompendo com o trabalho nos aterros e abrindo novas possibilidades. O percurso pelos blocos do Zé Euclides funcionou como catalisador sensorial e método expressivo, permitindo ao artista comunicar poeticamente o modo de habitar o Jangurussu.

Considerações finais

Ao utilizar mapas e o caminhar como ferramentas de exploração, conectam-se dimensões informativas, sensoriais e simbólicas do território. Guiados pelo mapa afetivo de Pedro Viajante, acessamos camadas estéticas e subjetivas que revelam formas de habitar o aterro sanitário do Jangurussu, mesmo diante das sucessivas realocações do equipamento urbano. Essa cartografia sensível compõe um retrato mais íntimo e expressivo da vida local, onde registros oficiais — como rotas de GPS — se entrelaçam a elementos geográficos (a “*rampa do Jangurussu*”), políticos (presença policial e fronteiras faccionais) e estéticos (grafites, protestos, músicas e escutas dos catadores). Esses traços narram ciclos de medo, resistência e precariedade, evidenciando os desafios da convivência e da subsistência em um espaço marcado por desigualdades.

Referências

- AULA, Inkeri; SILVA, Regina Helena Alves da. Metodologia sensobiográfica: novos conhecimentos sobre o sensorio urbano. In.: MAIA, Andréia Casa Nova. *História oral e direito à cidade: paisagens urbanas, narrativas e memória social*. São Paulo: Letra e Voz, 2019, p. 87-108.
- BALDISSERA, Marielen. Barraqueiras e heroínas: escritos feministas nas ruas de Porto Alegre. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 25, n. 55, p. 179-208, set./dez., 2019.
- BARREIRA, César (Coord.). *Ligado na galera*. Brasília: Edições Unesco, 1999.
- BARREIRA, César. Representaciones sobre la violencia entre jóvenes: estigma, miedo y exclusión. *Espacio Abierto*, Maracaibo, v. 18, n. 2, p. 219-234, abr./jun., 2009. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=12211826002>. Acesso em: 14 jul. 2024.
- BRASIL. *Lei nº 12.305, de 2 de agosto de 2010*. Institui a Política Nacional de Resíduos Sólidos; altera a Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998; e dá outras providências. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2010/lei/l12305.htm. Acesso em: 22 jun. 2024.
- BELMINO, Sílvia Helena; SILVA, Emylianny Brasil da; MANDACHE, Luminita-Anda. Identidade, história e imagem no processo de criação da marca do Conjunto Palmeiras durante a Copa do Mundo Fifa 2014. *Mídia e Cotidiano*, Niterói, v. 11, n. 1, p. 46-65, abr. 2017.
- CAIXEIROs Viajantes. *Mundo Cão*. In: *EP Caixeiros Viajantes*. Fortaleza: Independente, 2024. Faixa digital. Disponível em: https://open.spotify.com/album/1Sl7VsS0wsmxVHeFLfVY2A?si=2XBMf_XIT5CSeSSaHurU5A. Acesso em: 14 jul. 2024.

CAIXEIROS Viajantes. *Luzes da Cidade*. In: *EP Caixeiros Viajantes*. Fortaleza: Independente, 2024. Faixa digital. Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/14H5kcJD9PXKrBULIJPCXD?si=795d54aae0f44693>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CAIXEIROS Viajantes. *Lobisomem do Jangurussu*. In: *EP Caixeiros Viajantes*. Fortaleza: Independente, 2024. Faixa digital. Disponível em: Disponível em: <https://open.spotify.com/intl-pt/track/3xnZlh6v9sKspnrXW5XHk?si=fb2b7662050e4c9c>. Acesso em: 14 jul. 2024.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*: 1. Artes do fazer. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. *Invenção do cotidiano*: 2. morar, cozinhar. Tradução de E. F. Alves; L. E. Orth. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

COSTA, Raimundo Moacir da. *Jangurussu*. Fortaleza: Terra da Luz Editorial, 2023.

FELD, Steven. Uma Acustemologia da Floresta Tropical. *Ilha Revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 20, n. 1, p. 229–254, jun. 2018. DOI: 10.5007/2175-8034.2018v20n1p229. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2018v20n1p229>. Acesso em: 22 jul. 2024.

FERREIRA, Thaisa da Silva. Juventude e pixação: a grafia como resistência na cidade. In: Reunião Brasileira de Antropologia, 2018, Brasília. [Anais] 31ª Reunião Brasileira De Antropologia, Brasília, 2018.

FREITAS, Isaurora Cláudia Martins de Freitas. Escola e Organização Não Governamental: educação formal e não-formal de jovens da periferia de Fortaleza. *Caderno CRH*, Salvador, v. 20, n. 49, p. 77-94, jan./abr., 2007. DOI: 10.9771/ccrh.v20i49.18858. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/crh/article/view/18858>. Acesso em: 15 jul. 2024.

FUCK JÚNIOR, Sérgio César de França. Aspectos históricos da expansão urbana no sudeste do município de Fortaleza, Ceará, Brasil. *Caminhos de Geografia*, Uberlândia, v. 5, n. 13, p. 141-157, 2004.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Tradução de D. Miranda; W. Oliveira. Rio de Janeiro: Editora Apicuri; Editora PUC-Rio, 2016.

IHDE, Don. *Listening and voice: phenomenologies of sound*. Nova Iorque: State University of New York Press, 2012.

INGOLD, Tim. *Linhas: uma breve história*. Tradução de L. Bernardes. Petrópolis: Editora Vozes, 2022.

JQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva: escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

KASPER, Kátia Maria; TÓFFOLI, Gabriela de Sousa; SEJANES, Thalita Alves. Cartografias afetivas: trajetos incertos, inventando cidades. *Rua*, Campinas, v. 28, n. 2, p. 475-489, nov. 2022. DOI: 10.20396/rua.v28i2.8671548. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/rua/article/view/8671548>. Acesso em: 10 jun. 2024.

KOPPER, Moisés; RICHMOND, Matthew. Apresentação: situando o sujeito das periferias urbanas. Dossiê Subjetividades Periféricas. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v. 39, n. 1, p. 9-17, jan./abr., 2020. DOI: 10.25091/S01013300202000010011. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.25091/S01013300202000010011>. Acesso em: 20 jul. 2024.

LEITE, Ronaldo Moraes. *A Lenda do Lobisomem e sua atualização na tradição oral do Cariri Cearense*. 2023. 47 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras/Língua Portuguesa) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras.

MATTOS, Geísa. *A favor da comunidade: modos de viver a política no bairro*. 1. ed. Campinas: Pontes, 2012.

MELO, Joaquim. *Viva Favela!: quando os pobres assumem seus próprios destinos*. São Paulo: Ideias & Letras, 2014.

PINK, Sarah. An urban tour: The sensory sociality of ethnographic place-making. *Ethnography*, v. 9, n. 2, p. 175-196, jun. 2008. DOI: 10.1177/1466138108089467. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1466138108089467>. Acesso em: 15 maio 2024.

PINK, Sarah. Caminar con la cámara. El video como método de investigación etnográfica. *Maguaré*, v. 37, n. 1, p. 155-184, 2023. DOI: 10.15446/mag.v37n1.107568. Disponível em: <https://revistas.unal.edu.co/index.php/maguare/article/view/107568>. Acesso em: 7 jan. 2025.

RIOS, Marina Pereira; BELMINO, Silvia Helena. Comunicação de moda em tempos de pandemia: conteúdos de empresas fast fashion e slow fashion em mídias digitais. *ModaPalavra e-periódico*, Florianópolis, v. 15, n. 36, p. 61-85, jan./dez., 2022. DOI: 10.5965/1982615x15362022061. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/20120/14203>. Acesso em: 20 jun. 2024.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2006.

SILVA, Armando. *Imaginários: estranhamentos urbanos*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2014.

SILVA, Armando. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: Perspectiva; Bogotá, Coleção: Convênio Andres Bello, 2001.

TRANQUILIN-SILVA, Josefina de Fátima; GONZAGA, Milene Migliano. Narrativas juvenis: as apropriações da rua e da internet no consumo e produção de graffiti em Belo Horizonte. *Contemporânea*, Salvador, v. 13, n. 1, p. 123-139, jan./abr., 2015. DOI: 10.9771/contemporanea.v13i1.13435. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/13435>. Acesso em: 17 jul. 2024.

VIAJANTE, Pedro. Entrevista. 8 de março de 2024.

ZONA viva. Secretaria da Proteção Social (SPS). Disponível em: <https://www.sps.ce.gov.br/institucional/secretarias-executivas/infancia-familia-e-combate-a-fome/zona-viva/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

WISNIK, José Miguel Soares. *Som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Silvia Helena Belmino – Universidade Federal do Ceará – UFC

Doutora em Comunicação, Universidade de Brasília (UnB). Mestra em Administração de Empresas, Universidade de Fortaleza. Graduada em Comunicação Social, Universidade Federal do Ceará. Professora na Universidade Federal do Ceará (UFC). Líder do Grupo de Pesquisa em Imagem, Consumo e Experiência Urbana (GICEU).

E-mail: sbelmino@ufc.br

Pedro Silva Marra - Universidade Federal do Espírito Santo – UFES

Doutor em Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Graduado em Jornalismo, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor na Universidade Federal do Espírito Santo

E-mail: pedromarra@gmail.com

Antônio Laurindo de Holanda Paiva Filho - Universidade Federal do Ceará – UFC

Doutorando em Comunicação, Universidade Federal do Ceará (UFC). Mestre em Comunicação, UFC. Graduado em Publicidade e Propaganda, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN). Membro do Grupo de Pesquisa em Imagem, Consumo e Experiências Urbanas (GICEU).

E-mail: antoniolaurindofilho@gmail.com