

**PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO
EM
GEOGRAFIA**

ANDERSON AKIO SHISHITO

OS CIRCUITOS DE GRAFITE NA CIDADE DE SÃO PAULO
(SP) E OS DFERENTES USOS DO TERRITÓRIO NA
METRÓPOLE CORPORATIVA E FRAGMENTADA

INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS E CIÊNCIAS EXATAS

RIOCLARO
2018

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“Júlio de Mesquita Filho”
Instituto de Geociências e Ciências Exatas
Câmpus de Rio Claro

**OS CIRCUITOS DE GRAFITE NA CIDADE DE SÃO PAULO (SP) E
OS DIFERENTES USOS DO TERRITÓRIO NA METRÓPOLE
CORPORATIVA E FRAGMENTADA.**

ANDERSON AKIO SHISHITO

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas do Câmpus de Rio Claro, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Geografia, área de Organização do Espaço.

Orientador: Prof. Dr. Fabrício Gallo.

**Rio Claro - SP
2018**

S558c Shishito, Anderson Akio
Os circuitos de grafite na cidade de São Paulo (SP) e os diferentes usos do território na metrópole corporativa e fragmentada. / Anderson Akio Shishito. -- Rio Claro, 2018
160 f. : il., tabs., fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro
Orientador: Fabrício Gallo

1. Circuitos de grafite. 2. Grafite. 3. Usos do território. 4. Metrópole. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca do Instituto de Geociências e Ciências Exatas, Rio Claro. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

ANDERSON AKIO SHISHITO

**OS CIRCUITOS DE GRAFITE NA CIDADE DE SÃO PAULO (SP)
E OS DIFERENTES USOS DO TERRITÓRIO NA METRÓPOLE
CORPORATIVA E FRAGMENTADA.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Geociências e Ciências Exatas do *Câmpus* de Rio Claro, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Geografia, área de Organização do Espaço.

Comissão Examinadora

Prof. Dr. Fabricio Gallo (orientador)

Prof. Dra. Adriana Maria Bernardes da Silva

Prof. Dr. Fabio Tozi

Resultado: Aprovado

Rio Claro/SP, 22 de outubro de 2018

Dedico esse trabalho a você que o lê.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho, bem como toda trajetória de estudos dos últimos anos, não teria êxito sem o apoio de pessoas importantes, que de alguma forma influenciaram nas escolhas, indicaram caminhos, aconselharam e incentivaram a prosseguir sempre. Esse cuidado externo, compartilhado cotidianamente com muito carinho, teve peso fundamental para o enfrentamento dos desafios e o amadurecimento dessa pesquisa. Primeiramente gostaria de agradecer ao apoio incondicional da minha família, a minha mãe Marivone e ao meu pai Antonio pelos exemplos, ensinamentos e suporte de uma vida toda, a minha irmã Adriana, meus sobrinhos Leonardo e Lucas pelo carinho em todos os momentos vividos. Ao mestre Fabrício Gallo por aceitar esse desafio reflexivo e por compartilhar o saber, o rigor, as lições e a amizade. A professora Adriana Maria Bernardes, ao professor Fabio Tozzi e ao professor Cristiano Nunes Alves pelas imprescindíveis contribuições durante o exame de qualificação e defesa da presente dissertação. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001, no qual agradeço pela suporte financeira nos anos de pesquisa. Aos amigos (novos e antigos) pelas infinitas conversas sobre os caminhos e descaminhos que trilharam os rumos dessa pesquisa, em especial ao querido amigo Francisco das Chagas do Nascimento Junior (Chicão) pela interessante leitura do projeto de pesquisa. A todos os grafiteiros da cidade de São Paulo: máximo respeito e muito obrigado por poder compartilhar desse universo intrigante e cheio de significações. Especialmente aos coletivos: Imagem e OPNI, por confiarem suas vozes à essa pesquisa. “Sem palavras” pelos ensinamentos e inspiração. A colaboração da ONG São Matheus em Movimento, à Paula, ao Macario e ao Cleber “Barão” DRR. “Tamo junto”, o trabalho de vocês “é a revolução”! A todas professoras e professores, funcionárias e funcionários da Universidade Estadual Paulista, campus de Rio Claro, às Secretarias de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Geociência, Departamento de Geografia.

E por último à Jaqueline Vigo Coguetto, companheira, amiga e conselheira por todo esse trajeto de dura reflexão e muito trabalho, muito obrigado por toda dedicação, disposição e carinho.

Ainda que esse trabalho represente a materialização de um percurso de pesquisa – que certamente exige uma continuidade para o aprofundamento de diversas questões -, ele não é capaz de expressar em palavras a diversidade de aprendizados proporcionados pela trajetória de pesquisa. Vida longa a ciência brasileira.

O Povo Escreve História nas Paredes

*“(...) Há sempre uma mão ativa
pegando um giz ou pincel
E há muros pela cidade
Se nos negarem papel (...)
Anda comigo e espia pras paredes
vê quanta História ali já se escreveu
São páginas e páginas de luta
que escrevemos nos muros com o povo, como povo, tu e eu.
São páginas que o tempo não apaga e nem apaga a reação
São páginas que o povo diariamente
lê quando passam para as oficinas
e guarda para reler no coração.
Essas, não há polícia que apreenda.
Essas não há ministro que a suspenda
por que sempre haverá paredes na cidade
e sempre haverá povo.
E enquanto o povo sofrer.
Enquanto tiver fome e tiver sede
enquanto não tiver direito e liberdade
os muros amanhecerão contando histórias (...)”*

Trecho de poema e também o título do primeiro livro de Mario Lago, escrito em 1948.

Resumo

Essa pesquisa objetiva discutir o grafite na cidade de São Paulo (SP), como uma manifestação territorial - criadora de materialidades que se relacionam de formas distintas nos lugares -, proporcionando, assim, diferentes usos do território. Estas manifestações, mesmo tendo natureza efêmera, congregam uma memória visual aos ambientes aos quais estão inseridos e, por se tratar de expressões genuínas do indivíduo que as produzem, em consonâncias com suas experiências cotidianas, a dialética socioespacial contida em si as tornam importantes instrumentos de representação da cidade. A partir da distinção de circuitos de grafite na cidade - circuitos de “grafite para a metrópole”, de valor artístico/mercadológico, e circuitos de “grafite da metrópole”, de valor artístico/cultural -, propôs-se discutir o grafite por dois vieses distintos. O primeiro, ligado aos circuitos de “grafite para a metrópole” buscou compreender como o capital hegemônico pode atuar a partir dessas manifestações, cooptando o discurso do grafite para se promover e se reproduzir no espaço. O segundo, ligado aos circuitos de “grafite da metrópole”, abordou o grafite pautado em solidariedades criadas pela força do lugar cotidiano, guiado pela racionalidade dos de baixo, atuando como elo entre as pessoas e o lugar na produção de cidadanias insurgentes. Tratou-se de argumentar como o grafite pode metamorfosear seu sentido ao realizar-se em diferentes lugares e esclarecer como o meio ambiente construído, conduzido pelas contradições da metrópole corporativa e fragmentada, ao abrigar algumas situações geográficas, resulta em formas de usar o território alicerçada em solidariedades variáveis e intencionalidades distintas.

Palavras-chave: circuitos de grafite; grafite; uso do território, metrópole.

Abstract

This research aims to discuss graffiti in the city of São Paulo (SP), as a territorial manifestation - creating materialities that are related in different ways in places -, thus providing different uses of territory. These manifestations, although ephemeral in nature, congregate a visual memory to the environments to which they are inserted and, because they are genuine expressions of the individual who produces them, in consonance with their everyday experiences, the socio-spatial dialectics contained in them make them important instruments of representation of the city. From the distinction of graffiti circuits in the city - circuits of "graffiti for the metropolis", of artistic / marketing value, and circuits of "graffiti of the metropolis", of artistic / cultural value -, it was proposed to discuss graffiti for two different biases. The first, linked to the circuits of "graffiti for the metropolis" sought to understand how hegemonic capital can act from these manifestations, coopting the discourse of graffiti to promote and reproduce itself in space. The second, linked to the circuits of "graffiti of the metropolis", approached graffiti based on solidarity created by the strength of the daily place, guided by the rationality of the lower, acting as a link between people and place in the production of insurgent citizenships. It was an argue of how the graffiti can metamorphose its sense when taking place in different places and to clarify how the built environment, driven by the contradictions of the corporate and fragmented metropolis, when sheltering some geographical situations, results in forms of using the territory in varying solidarities and different intentions.

Key words: graffiti circuits; graffiti; use of territory, metropolis.

Lista de imagens

Imagem 1 – Esboço de grafites encontrados em Pompeia	36
Imagem 2 – “As paredes tinham ouvidos. Agora elas têm as palavras; As paredes estão lá para nos escutarem”	39
Imagem 3 – Pichações políticas durante a ditadura civil militar brasileira	42
Imagem 4 – Matéria do <i>The New York Times</i> e grafite do Taki 183	45
Imagem 5 – Imóveis em estado de depreciação no sul do <i>Bronx</i>	49
Imagem 6 - <i>Style Wars</i> - Grafite em trem feito por NOC 167 (Nova York, 1981)	52
Imagem 7 – <i>Tags</i> no interior do metro de Nova York (início dos anos 1980)	53
Imagem 8 - <i>Masterpiece</i> do <i>Superkool 223</i> em trem do metrô de Nova Iorque	54
Imagem 9 – Trem no <i>Bronx</i> com grafites no estilo <i>Wild Style</i>	55
Imagem 10 – Cartaz e exposição de grafite na galeria Fashion Moda (<i>Bronx</i> , 1980)	57
Imagem 11 – <i>Keith Hering</i> no metrô de Nova Iorque	58
Imagem 12 – A reprodução em <i>Stencil</i> de Alex Vallauri	64
Imagem 13 – Grafites do grupo Tupinãodá (década de 1980)	65
Imagem 14 – Tozinho, autor da pichação CÃO FILA K26 e pichação de JUNECA/PESSOINHA no ano de 1986	66
Imagem 15 - Ação de pixadores em São Paulo	74
Imagem 16 – Grafite e Pixação: relação de coexistência e conflito	80
Imagem 17 - Grafite como recurso estético para publicidade	85
Imagem 18 – Grafite em empena de prédio (Largo do Arouche)	89
Imagem 19 - <i>Piece</i> e <i>Throw-up</i> em São Paulo	90
Imagem 20 – Pixação no Largo do Paissandu, centro de São Paulo	91
Imagem 21 – Clipstone St. com a Cleveland St., Fitzrovia, Londres*	96
Imagem 22 – Grafites de artistas brasileiros em <i>Kelburn Castle</i> na Escócia	97
Imagem 23 – Ocupação e Mural do <i>BLU</i> (rua <i>Cuvrystraße</i> , 2014)	100
Imagem 24 – Mural apagado e terreno desocupado	100
Imagem 25 – Obras de artistas brasileiros em <i>Winwood Art District</i>	102
Imagem 26 – Circuito de murais do Festival O.bra	106
Imagem 27 – Mural em frente ao mercado das flores (Largo do Arouche)	108
Imagem 28 – Circuito de murais do Nu Festival	109
Imagem 29 – Murais desenvolvidos no Festival O.bra (Largo do Arouche) e no festival Nu festival (Av. Rebouças)	110
Imagem 30 – Aspecto do “Beco do Batman” e do “Beco do Niggaz” (Vila Madalena, São Paulo - SP)	117
Imagem 31 – Fila para fotos dos grafites no “Beco do Batman”	118
Imagem 32 – Galerias de arte urbana na região do “Beco do Batman”	121
Imagem 33 – Apreensão: mural desenvolvido pelo grafiteiro Alexandre Orion (Cantinho do Céu, Grajaú - SP)	127
Imagem 34 – Paisagem da Vila Flávia, São Matheus, São Paulo	131
Imagem 35 - Grafites sem manutenção (Vila Flávia – São Matheus)	132
Imagem 36 – Becos e vielas do circuito “Favela Galeria”	133
Imagem 37 – Obras de canalização do esgoto – Vila Flávia	135

Imagem 38 – Sede da ONG “São Matheus em Movimento” – Vila Flávia	136
Imagem 39 – Estrutura urbana periférica às margens da Represa Billings	138
Imagem 40 – Grafites do Imargem e o resgate do lugar periférico na cidade	139
Imagem 41 - Sarau na Casa Ecoativa e oficina de xilogravura no Ateliê da Margem	141
Imagem 42 – Aspectos dos grafites do Imargem (Grajáú- São Paulo)	143

Lista de quadros

Quadro 1 - Aspectos característicos* de cada grupo de grafite	87
---	----

Sumário

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1 – O GRAFITE ENTRE O “SÍTIO” E A “SITUAÇÃO” PARA PENSAR A METRÓPOLE PAULISTANA	22
1.1 O “grafite para a metrópole” e o “grafite da metrópole”, uma tentativa de substanciar o método	22
1.2 São Paulo: A metrópole corporativa e fragmentada.....	28
1.3 O grafite no espaço-tempo: em busca de uma tipologia possível.....	32
1.3.1 Da força instintiva humana: uma maneira de começar a conversa.....	34
1.3.2 Maio de 1968: A lata de spray como ferramenta para exercício da cidadania	37
1.3.3 A horizontalidade das cores e a verticalidade dos excluídos urbanos: Nova Iorque décadas de 1960/1970	43
CAPÍTULO 2 – O GRAFITE COMO EVENTO QUE DESEMBARCA NA METRÓPOLE PAULISTANA.....	61
2.1 Um breve histórico do grafite em São Paulo: da galeria de arte para as ruas e o retorno das ruas para as galerias de arte	62
2.2 A influência do <i>hip-hop</i> no grafite paulistano: a linguagem e estética das periferias	67
2.3 A pixação paulistana: a presença anárquica da periferia sobrepondo-se à estética da cidade formal.....	72
2.4 O grafite contemporâneo: A <i>street art</i> e o valor como coisa	82
CAPÍTULO 3: GRAFITE E OS DIFERENTES USOS DO TERRITÓRIO.....	92
3.1 O “grafite para a metrópole”, os circuitos da <i>Street Art</i> e o grafite como mercadoria.....	94
3.1.1 – Os festivais de grafite e a criação dos circuitos de <i>street art</i> no Brasil.....	102
3.1.2 O exemplo da Vila Madalena (São Paulo – SP).....	115
3.2 O “grafite da metrópole” e a valorização do cotidiano	122

3.2.1 A força do lugar e o exemplo dos coletivos de grafite	128
3.2.1 O exemplo do Grupo OPNI: Amenizar as dores através das cores.....	130
3.2.2 O Coletivo Imagem: da ação e resistência à lógica segregadora da cidade	137
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	146
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150

INTRODUÇÃO

A palavra grafite deriva do italiano *graffiare*, que significa algo como riscar com um *graphium*, uma espécie de grande estilete dotado de uma ponta afiada que propiciava a escrita a partir da fricção desta contra as paredes do antigo império romano (GITAHY, 1999). Milênios mais tarde, atualmente, o termo ainda é utilizado para identificar o uso de tintas e outras substâncias coloridas em paredes e outras superfícies, com duas grafias distintas, *graffiti* e *grafite*¹, tanto na mídia em geral, como em grande parte dos trabalhos acadêmicos.

No Brasil, o termo sofreu adaptação a partir dos anos 1970. Houve a substituição da tinta pelo piche - substância viscosa e de difícil remoção - em paredes das cidades. Sobretudo na escrita de frases com conteúdo político, o grafite passou a ser chamado também de pichação (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2009). Do termo pichação, outra variação surgiu a partir da década de 1980: a pixação (com “x”). Esse movimento consiste na apropriação ilegal do espaço público a partir da grafia - tipografia particular e nem sempre inteligível ao público em geral – do nome do praticante e/ou do grupo urbano a qual pertence.

A fim de manter a coesão nesta redação, adotamos a grafia *grafite* para indicar toda manifestação urbana que se aproprie do espaço público com o uso de tinta de maneira legal ou ilegalmente e, portanto, a partir dessa definição que generaliza o termo, não se fará mais necessário grafá-lo em itálico. Quando o sentido designar uma maior especificidade ao tipo da prática, usaremos os termos pichação e pixação como provenientes do grafite.

Compreendemos o grafite como um fenômeno urbano que compõe e propõe uma relação viva, direta e de fácil assimilação com a cidade. De natureza transgressora e ambígua, o papel do grafite na sociedade motiva interpretações polêmicas. Arte para uns, vandalismo e poluição visual para outros, o fato é que o grafite já faz parte do cotidiano dos grandes centros urbanos no Brasil e no mundo.

Por se tratar de uma prática inerente das ruas, mesmo tendo como característica marcante a efemeridade, o grafite garante sua existência material ao usar os muros, entre

¹ Nesse caso as duas grafias denotam o mesmo significado: rabisco, desenho simples ou letras – comumente iniciais do nome do autor -, feitas geralmente com tinta aerossol em paredes, muros, monumentos, etc, de uma cidade.

outras texturas urbanas, como suportes privilegiados para sua existência. A presença do grafite nos lugares, quebra a rotina de ritmos ditados pela cidade contemporânea, concebe possibilidades diversas de comunicação e com base na relação entre o sujeito e o território, se apropria de sentidos, símbolos, cores, relevos, formas, texturas, espessuras, densidades, para revelar subjetividades coletivas e individuais.

Os grafites congregam uma memória visual aos ambientes o qual estão inseridos. Em alguns casos, a partir de sua originalidade e criatividade, propõe democratizar sensações que comumente estariam confinadas em galerias de artes inacessíveis ao público em geral. É uma manifestação semântica que disputa espaço com outras manifestações e, dessa maneira, aguça diferentes olhares sobre a cidade, deixando-as menos monótonas e monocromáticas.

Harvey (1980, p. 267), ao discutir a configuração espacial da cidade, destaca a influência poderosa dos signos e sinais que cotidianamente nos cercam no ambiente urbano. Para o autor, “moldamos nossa sensibilidade, extraímos nosso sentido de desejos e necessidades, e localizamos nossas aspirações a respeito de um ambiente geográfico que é em grande parte criado”. Nessa direção, destacamos a potencialidade de atuação do grafite na composição desses ambientes urbanos ao passo que, como afirma Nogueira (2009, p. 5), os grafites proporcionam àqueles que transitam pela cidade “pequenas percepções, [...] como partículas que se acumulam e constituem um tecido que está no subconsciente (pequenas vivências/experiências) das pessoas”.

Sendo o grafite uma forma de expressão genuína do indivíduo que o produz em consonâncias com suas experiências cotidianas, a dialética socioespacial contida em si o torna importante instrumento de representação da cidade ou das diversas cidades existentes dentro da dinâmica urbana.

Segundo Santos (1979) as formas geográficas são sempre dotadas de conteúdos e finalidades e, desse modo, capazes de criar ou condicionar relacionamentos, ou seja, situações. Para que essa lógica funcione, são necessários instrumentos de análise capacitados a interpretar a realidade além das aparências consolidadas puramente pela forma². Encontramos no uso simultâneo das categorias filosóficas: estrutura, processo, função e forma (SANTOS, 2013) um suporte virtuoso no desvendamento da natureza,

² Nesse caso, concordamos com a crítica feita por Santos (1979, p. 198) quando indaga sobre os prejuízos de uma análise de viés puramente empiricista, atraída pela falsa objetividade do mundo, das coisas simplesmente pelas coisas, do espaço puramente pelo espaço.

“para além da forma”, de nosso objeto de estudo. A partir do uso dessas categorias, não corremos o risco de uma análise puramente empírica ou deixamos de partir dela, pois:

Da forma à estrutura e desta, de novo, à forma, temos o caminho que conduz a uma fenomenologia do espaço e à sua construção teórica. A forma nos apresenta a coisa, o objeto geográfico; a sua função atual nos leva ao processo que lhe deu origem; e este, o processo, nos conduz à totalidade social, a estrutura social que desencadeou e dá ao objeto uma vida social (SANTOS, 1988, p. 13).

Partindo dessa perspectiva, pressupomos/acreditamos que a presença do grafite na metrópole: a) se entrepõe à estrutura da própria cidade, reproduzindo historicamente características políticas, sociais, econômicas e culturais na configuração territorial urbana; b) participa do processo urbano, ao estar presente no conjunto de objetos e ações a qual a estrutura se movimenta historicamente; c) incorpora diferentes funções, uma vez que, permite a existência e reprodução social dentro de sua diversidade material (seja como expressão deliberada dos coletivos urbanos que buscam visibilidade a necessidades urgentes da sociedade e dos lugares onde atuam, ou como elemento que age, seletivamente e diferencialmente, na “sobrevalorização” do espaço urbano); e, por ultimo, d) é indissociável da forma, quando empiricizado a partir da criação humana materializada, ou seja, como forma geográfica.

Como podemos notar, trata-se de um objeto heterogêneo, ligado a uma complexa rede de relações simbólica e passível de múltiplas interpretações. Segundo Knauss (2001), o grafite é uma “inscrição livre e sem tratamento de suporte”, ou seja, manifesta-se em qualquer lugar – ambientes abertos e fechados, públicos e privados. Silva-e-Silva (2001, p. 2967) defende que o grafite tem “liberdade temática”, ou seja, apesar do engajamento político social ser tema recorrente, não deve ser obrigatório para que se valide como tal. Ventura (2012) destaca o potencial do grafite em reforçar as relações identitárias e de autoestima dos grupos envolvidos, tornando-se uma prática de resistência social e cultural nos lugares.

A escolha do grafite como objeto de estudo da presente pesquisa nos proporcionou uma encruzilhada de possibilidades geográficas para interpretá-lo. No entanto, tentando sistematizar tal situação, destacamos ao menos três alternativas de análise que foram relevantes para a construção de nosso olhar sobre o tema: i) a análise do grafite pela perspectiva da arte (valor artístico), isto é, considera-se, nesse particular, a projeção cultural do grafite que englobando a estética, o conteúdo, as subjetividades do sujeito

grafiteiro, a origem, a história, as aptidões técnicas, etc; ii) o grafite como ação militante político-ideológica, ligada, sobretudo, às reivindicações do movimento *hip-hop*; e iii) a análise centralizada nas relações territoriais implícitas à presença do grafite na cidade, partindo do pressuposto de que o grafite “tem transformado a percepção do urbano [...], agenciando tanto novos espaços políticos quanto possibilidades de compreensão do território e das múltiplas e diversas dinâmicas que o configuram” (TORRES, 2015, p. 71; 72).

Apesar de considerarmos as duas primeiras alternativas importantes, sobretudo, utilizando-as como suporte argumentativo para a criação de uma tipologia do grafite interessante aos objetivos desta pesquisa, concentramos nossos questionamentos sobre a temática apresentada pela terceira via de análise supracitada: “nas relações territoriais implícitas à presença do grafite na cidade”.

Em busca de operacionalizar tal trajetória investigativa, fizemos uso da categoria de território usado (SANTOS, 2005; 2012; SANTOS et al., 2000; SILVEIRA, 2009), ou seja, partimos da análise do grafite a partir da perspectiva do território em transformação, do território em processo dinâmico e conflituoso em diferentes escalas de relação entre ações hegemônicas e resistências.

Ampliamos a análise do grafite para além da plasticidade que ele possa agregar à paisagem urbana, ou seja, para além da simples camada de tinta na parede. Propomos explorá-lo como fruto do trabalho humano e, por isso, alusivo a uma dada conjuntura e indissociável da ideia do uso do território, pois, como nos auxilia Silveira (2009, p. 129) “o território usado não é uma coisa inerte ou palco onde a vida se dá. Ao contrário, é um quadro de vida, híbrido de materialidade e de vida social”. Trata-se de destacar a potencialidade do grafite como agente ativo no território, como pontua Gomes (2013, p. 285):

O *grafitti* é umas das paisagens mais visíveis do uso do território, não há um lugar no território paulistano de que este elemento não tenha sido parte, em algum momento, da paisagem, com sua arte impressa nos muros. A escassez, aqui também de estruturas e ações para o desenvolvimento desse elemento, engendrou sua forma-conteúdo: estar nos muros, estar pelas ruas, pelas técnicas de sua pintura, com sua conotação subversiva confere-lhe um uso específico do território, uma proposição de arte nas paredes das ruas da cidade. Os materiais e conteúdos do *grafitti* são também usos que foram historicamente se dando: a prática de paredes, ao invés de telas, de latas de látex e depois de sprays de tintas ao invés de tradicionais objetos de pintura, remonta o saber fazer pelas condições desiguais e possibilidades situadas e criativas.

O grafite é, portanto, um objeto³ heterogêneo que, justamente por assim ser, permite dialogar com as mais variadas demandas do espaço urbano, uma vez que está presente em diferentes regiões da cidade.

Desse modo, identificamos a presença do grafite na cidade de São Paulo como materialidade abrangente dentro do processo social ao qual a metrópole pertence uma vez que:

[...] a significação geográfica e o valor geográfico dos objetos vem do papel que, pelo fato de estarem em contiguidade, formando uma extensão contínua, e sistematicamente interligados, eles desempenham no processo social (SANTOS, 2012, p. 77).

Conseqüentemente, o grafite propõe densidades comunicacionais na cidade que, guardadas suas particularidades indissociáveis a cada situação, se relacionam de formas distintas nos lugares, objetivando diferentes usos do território (SANTOS, 2005; SANTOS et al., 2000, 2012; SILVEIRA, 2009).

Buscando evidenciar de forma coesa as distintas práticas territoriais que o grafite pode manter com os diferentes espaços da cidade. Tratamos, no primeiro capítulo, de sanar a necessidade primária de criar uma coerência analítica frente à ampla série de grafites presente na cidade. Para isso, propomos a criação de uma tipologia do grafite, coerente com os objetivos de nossa análise, para que, de certo modo, pudéssemos encontrar, através de alguns critérios básicos, maneiras de não nos perder na imensidão de possibilidades representativas que o grafite pode ofertar. Salientamos que tratar o grafite em sua totalidade, com toda sua dinâmica e riqueza de representação, seria tarefa árdua e resultaria em uma “alegoria do tudo”, fato que fugiria do escopo dessa pesquisa.

De acordo com os objetivos propostos por nossa análise, destacamos a presença de diferentes circuitos de grafites na cidade de São Paulo. Tal diferenciação buscou elucidar como o meio ambiente construído (SANTOS, 2013), com todas as nuances da metrópole corporativa e fragmentada (SILVA, 2001, SANTOS, 2012), ao abrigar

³ Entendemos os objetos como agentes compositores do espaço, ou seja, vetores que possibilitam extrair uma lógica coerente entre elementos da realidade territorial. “Os objetos geográficos são, não apenas os instrumentos utilizados pelos indivíduos para o agir, mas são também produzidos ou reproduzidos pela sociedade, a partir de determinadas intenções, tendo, assim, determinadas funções, relacionadas àquelas intenções, ou podem ter suas formas refuncionalizadas, representativas de novas funções, modificadas através de processos relativos a uma determinada estrutura socioeconômica, que, sendo capitalista, será, portanto, sempre contraditória e produtora e reprodutora de crises conjunturais e/ou estruturais” (SANTOS, R., 2010, p. 70).

situações geográficas, que, segundo Silveira (1999, p. 26) são condições “para as novas ações e para a implantação de novos objetos”, resulta em formas de usar o território, obediente a racionalidades variáveis, a intencionalidades distintas.

Não se tratou somente de definir e/ou classificar os grafites, muito menos hierarquiza-los. De fato, buscou-se compreender os processos entre os circuitos de grafite e as relações sociais que os rodeiam, como nos aconselha Baudrillard (1997, p. 11):

Não se trata, pois, dos objetos definidos segundo sua função, ou segundo as classes em que se poderia subdividi-los para comodidade da análise, mas dos processos pelos quais as pessoas entram em relação com eles e da sistemática das condutas e das relações humanas que disso resulta.

Assim, de um lado identificaram-se circuitos de grafite interessados na sobrevalorização da arte urbana como atributo de diferenciação dos lugares, onde triunfa o “tempo da rapidez”, imposto pela racionalidade dominante, acolhendo uma rede complexa de relações de circulação, consumo e serviços culturais, ligados aos “espaços da exatidão”. Concomitantemente, nos “espaços do aproximativo”, áreas marginalizadas, onde predomina o “tempo lento”, outros circuitos insurgem em lugares embasados pela “racionalidade dos de baixo”, pela “força do lugar” cotidiano (SANTOS, 2001; 2012).

Para determinar de maneira mais detalhada os critérios que embasaram a formação dos distintos circuitos de grafite na cidade de São Paulo, ponto que norteará as discussões feitas no terceiro capítulo, buscamos pormenorizar a análise do grafite. A partir do item 1.4 – “O grafite no espaço-tempo: em busca de uma tipologia possível”, concentramos nossos questionamentos sobre o universo gerador do grafite, apoiado na perspectiva de sua trajetória histórica. Pontuamos características do grafite, desde as representações mais primitivas encontradas em Pompeia (cidade do Antigo Império Romano), passando por sua importância nas revoltas de maio de 1968 em Paris, até sua consolidação técnica e artística como um dos elementos fundante da cultura *hip-hop*, em Nova Iorque. Essa reflexão procurou desenvolver a compreensão sobre o processo de consolidação do grafite, desde seu centro gerador até a posterior expansão em escala mundial.

O segundo capítulo se ocupou de tentar entender como o grafite se insere no contexto da metrópole paulistana em formação e, ao se geografizar como evento no lugar, materializa-se de acordo com as singularidades da formação socioespacial (SANTOS, 1977) a qual esteve inserido.

Neste capítulo, buscamos pôr em relevo as especificidades do grafite brasileiro e compreende-lo tanto como materialidade histórica sucessiva - por meio de sua periodicidade e sua causação original - como também como materialidade coexistente ao seu tempo histórico - através do seu funcionamento dinâmico e sua significação presente e futura. Tratou-se de elucidar como o grafite pode mediar e revelar tensões, conflitos e contradições em torno das particularidades da metrópole corporativa e fragmentada. Destacamos como, em alguns casos, o grafite reproduz solidariedades emancipadoras e, em outros, é cristalizado e, desse modo, cooptado pelo discurso mercadológico e tudo que gira em torno das práticas de revalorização ou sobrevalorização de determinados espaços.

Finalmente, no terceiro e último capítulo, analisamos mais detalhadamente a materialização dos circuitos de grafite na metrópole corporativa e fragmentada e de que forma esses circuitos podem servir de vetor para intermediar diferentes usos do território.

Por meio de trabalhos de campos, visitas técnicas, participações em eventos, diálogos e entrevistas semiestruturadas com os envolvidos (grafiteiros e coletivos de grafite), buscou-se a formação de um campo de informação primária, que por sua vez, possibilitou a estruturação dos circuitos de grafite destacados por essa pesquisa.

Para tanto, foram analisados dois festivais de grafite que ocorreram na cidade de São Paulo: Festival O.bra, em 2015, e o Nu Festival, em 2017. A análise desses festivais nos ajudou a destacar como tais iniciativas, uma vez cooptadas pelas estratégias do “culturalismo do mercado” (ARANTES, 2002), da “economia criativa” ou da “cidade criativa” (WANIS, 2014; FILHO, 2016; PINTO et al, 2017), podem servir como estratégias de reprodução do capital na cidade. Em contrapartida, outras duas iniciativas proporcionadas por coletivos de grafite na periferia de São Paulo foram analisadas, são eles: o coletivo Imargem, no distrito do Grajaú e o coletivo OPNI, em São Matheus (zonas sul e leste da cidade de São Paulo respectivamente). Pautados em solidariedades criadas no próprio lugar e guiados pela lógica dos agentes neles envolvidos. Buscamos destacar, nesses casos, a ação do grafite como elo entre as pessoas e o lugar na produção de cidadanias insurgentes (HOLSTON, 2013), pois a prática de ambos coletivos, instauram no território, diferentes formas de enfrentamento às dificuldades impostas às populações isoladas em áreas de baixa infraestrutura urbana e cultural.

A partir da sistematização das informações coletadas pelos exemplos supracitados, apontamos a existência de dois circuitos de grafite atuantes na metrópole paulistana. De um lado os i) circuitos de grafite “para a metrópole”, valorizados por

aspectos artístico/mercadológico, baseados na solidariedade organizacional, guiada por interesses de modo geral mercantis, mutáveis em função de fatores do mercado e materializado a partir da iniciativa de grandes festivais de grafite, galerias de artes, lojas e serviços ligados à moda e ao consumo da *street art* e, do outro lado os ii) circuitos de grafite “da metrópole”, valorizados por aspectos artístico/social, baseados na solidariedade orgânica, “fruto do próprio dinamismo de atividades cuja definição se deve ao próprio lugar enquanto território usado” (SANTOS; SILVEIRA, 2001, p. 306) e materializados a partir de projetos sociais realizados por coletivos periféricos em comunhão com as solidariedades reforçadas pelas ações do cotidiano.

É importante contextualizar que a distinção entre os circuitos de grafite na metrópole, parte da complexidade e da necessidade de uma visão pluralista do assunto, e, por assim ser, trata-se de um esquema dual de análise e não dualista, pois, ambos coexistem na metrópole, entretanto, praticam o território (RIBEIRO, 2005) de maneiras distintas.

CAPÍTULO 1 – O GRAFITE ENTRE O “SÍTIO” E A “SITUAÇÃO” PARA PENSAR A METRÓPOLE PAULISTANA

*Bairros e cidades são livros
de histórias que viram poesia,
e em cada rua, uma página escrita.
Leia no beco das palavras
vielas sem anestesia,
amores perdidos
almas não ditas...
Tá tudo ali,
não sei como tem gente que não lê.
A cidade é uma grande biblioteca.
Sergio Vaz*

1.1 O “grafite para a metrópole” e o “grafite da metrópole”, uma tentativa de substanciar o método

Ao mesmo tempo em que expõe novas temporalidades, velocidades e experiências urbanas, o grafite subverte obsolescências contidas na estruturação da cidade. São manifestações que, dentre outros objetivos, procuram comunicar algo, ou ainda, interferir na comunicação de algo já estabelecido.

Em vista disso, o grafite faz parte de um movimento contínuo de interação entre os cidadãos e a cidade, uma expressão que contrasta a visibilidade alternativa e multicolorida com a monocromia urbana. Constitui-se numa expressão visual e simbólica que não necessariamente segue uma dimensão estética padronizada, entretanto, sempre revela o pensamento da cultura urbana, mesmo que seja contraditório ou desafiador a racionalidade hegemônica. Consideramos assim, um tema emergente para a análise da cidade (BRANDÃO; SCHMIDT, 2008).

Concordamos com Saavedra (2013, p. 397) quando afirma que uma cidade com grafite é uma cidade mais democrática:

[...] uma cidade com grafite, melhor ainda, com um grafite rico e ativo é uma homenagem à democracia, porque supõe a aceitação do grafite não como conflito e sim como recreação, como manifestação da diferença ou, no máximo, uma discrepância, mas sempre uma oportunidade (tradução nossa⁴).

⁴ [...] una ciudad con graffiti, mejor aún, con un activo y rico graffiti es un homenaje a la democracia, por cuanto supone la aceptación del graffiti no como un conflicto sino como un recreo, como la manifestación de la diferencia o, a lo sumo, una discrepancia, pero siempre una oportunidad (SAAVEDRA, 2013, p. 397).

A presença do grafite nas ruas - que por si só é espaço de excelência da troca, da cidadania e, por conseguinte, das contradições - reafirma o desafio e a importância de se tentar entender a cidade em seu movimento. Neste contexto, é importante identificar “categorias analíticas que permitam rever o todo como realidade e como processo, [...] formular um sistema de conceitos - jamais um só conceito! - que dê conta do todo e das partes em sua interação” (SANTOS, 2012, p. 77).

Com o intuito de sistematizar essa análise, propomos contextualizar nosso objeto de estudo partindo da relação diferencial que o mesmo pode imprimir nos diferentes subespaços da cidade. Assim, o grafite estará no lugar, entretanto, nem sempre obedecerá às solidariedades do proximal, do contíguo, pois, como lembra Kahil (2010, p. 477),

O lugar não é uma parte do Mundo. O lugar é o Mundo em movimento – um movimento dinamizado pelos eventos – um movimento permanente de metamorfose do real-abstrato em real-concreto, e vice-versa – dito de outra maneira, a totalidade em perpétuo movimento.

Segundo Silveira (1999, p. 25-26) as dinâmicas diferenciadas dos lugares devem ser analisadas levando-se em conta a operacionalidade do conceito de “situações geográficas”. Para a autora, uma situação geográfica pode ser entendida como “resultado do impacto de um feixe de eventos sobre um lugar e contém existências materiais e organizacionais [...] modificando o dinamismo pré-existente e criando uma nova organização das variáveis”⁵. De acordo com Cataia e Ribeiro (2015, p. 10), a situação geográfica é “síntese teórica que permite estabelecer nexos entre mundo, formação socioespacial e lugar, a situação geográfica substantiva o princípio teórico de que o uso do território tem existência nos lugares”.

Em conformidade com Silveira (1999, p. 22), a “situação geográfica supõe uma localização material e relacional (sitio e situação), mas vai além porque nos conduz a perguntar pela coisa que inclui o momento da sua construção e seu movimento histórico”. A presença material, de uma determinada situação geográfica, implica a exposição de um ou um grupo de eventos que criam “a cada momento histórico, uma extensão dos fenômenos no lugar” (SILVEIRA, 1999, p. 22).

⁵ Podemos reconhecer numa situação geográfica: objetos técnicos, ações, normas, agentes, escalas, ideologias, discursos, imagens, que são diversos no processo histórico e nos lugares. Da combinação desses dados nos lugares decorrem formas de vida concretas e, ao mesmo tempo, poderão ser pensadas formas de vida possíveis (SILVEIRA, 1999, p. 26).

Sobretudo no atual período de mundialização em que a todo tempo os lugares são assediados por ordens exógenas e tem sua autonomia relativizada, o uso do conceito de situação geográfica impõe um caminho de método substancial.

Os eventos constroem situações geográficas que abrigam num esquema lógico e coerente, “um complexo de forças em ação presente, organizada segundo feixes de variáveis que se juntam numa combinação única e inédita num dado momento e num dado subespaço” (CATAIA; RIBEIRO, 2015, p. 18). É importante destacar o evento como criador do tempo e portador da ação presente, ou seja, quando o evento se dá, ele esgota suas possibilidades e pelas circunstâncias que o permeiam, nunca se repete. A precisão de espaço e tempo dado na realização de cada evento é única e nunca será a mesma outra vez (SANTOS, 2012).

Através da noção de evento revemos a “constituição atual de cada lugar e a evolução conjunta dos diversos lugares, um resultado da mudança paralela da sociedade e do espaço” (SANTOS, 2012, p. 155).

O grafite, assim como os eventos, não está isento do território, pois, ao conduzir processos, imprime novas funções ao meio preexistente, reorganizando umas e desorganizando outras tantas. É importante destacar, a presença do grafite como um objeto sistêmico produtor de subjetividades no território e não simplesmente um elemento estético agregado à paisagem urbana, pois, como assegura Santos (2012, p. 156), “o objeto tem autonomia de existência, devida à sua existência corpórea, mas não tem autonomia de significação”, sendo que essa significação vem das diferentes relações que mantém com os diversos eventos. Ou seja, a análise do grafite nesse particular nunca será despedada do território, sempre partirá da conjuntura a qual está inserido, levando em consideração características entre o lugar, a formação socioespacial⁶ (SANTOS, 1977; SILVEIRA, 2014) e o objeto.

A concretização de um evento no lugar constitui-se por feixes de forças sociais contraditórias e em permanente disputa. As permanentes negociações que permeiam a história - como no caso da história do grafite -, tendem a um equilíbrio, porém um equilíbrio sempre provisório, ou seja, para se manter, o evento necessita a todo momento de normas de atualização ou de superposição. Não se trata apenas de superposição no

⁶ Entendemos como formação socioespacial a inseparabilidade entre o espaço e a sociedade, sendo que é no espaço onde ocorre a concretização da formação econômica e social. Essa concretização só se efetiva a partir de normas de um estado-nação, destacando assim, a fundamental importância de cada território configurado na escala do estado-nação.

sentido da adição de forças e sim de uma combinação que se dá de forma específica, considerando os sistemas de objetos e ações que constituíram determinada situação no lugar. Assim, as situações são definidas como “correlações de forças que englobam tendências evolutivas, pois a análise de situação percebe os fatos no momento em que a situação permanece aberta” (CATAIA; RIBEIRO, 2015, p. 17).

Desse modo, analisar a evolução histórica do grafite no mundo e sua subsequentemente inserção como evento no contexto da metrópole paulistana “corporativa e fragmentada” (SANTOS, 1989; 2012; SILVA, 2001), nos ajuda a identificar singularidades inerentes dessa materialidade e assim, estabelecer possíveis tipologias do objeto. Entendemos que esse esforço de análise possibilita verificar diferentes usos do território metropolitano a partir de situações geográficas que envolvam a presença do grafite nos variados subespaços da metrópole. Isso porque é a ordem, sempre diversa, com que os objetos técnicos e as formas de organização chegam a cada lugar e nele criam um arranjo singular, que define as situações, permitindo entender as tendências e as singularidades do espaço geográfico (SILVEIRA, 1999).

É como se cada evento fosse uma combinação complexa e dinâmica capaz de deformar a ação, “como se a flecha do tempo se entortasse ao se encontrar com o espaço” (SANTOS, 2012, p. 95) e assim, todos os vetores que os lugares acolhem constituíssem situações novas que, por sua vez, redirecionam a flecha do tempo a outras possibilidades futuras. Santos (2005, p. 254) alerta e afirma que, “mesmo nos lugares onde os vetores da mundialização são mais operantes e eficazes, o território habitado cria novas sinergias e acaba por impor ao mundo uma revanche”.

Esse caminho pode ser demarcado em períodos e analisado dentro de sua coerência temporal. Criando e recriando contradições daquele determinado contexto a partir de situações inéditas, que ajudam a redefinir a vida de relações futuras nos lugares. Então, em cada lugar a noção de situação geográfica nos dá a coerência espacial e temporal dos eventos. Isto é, “a situação geográfica cristaliza uma dada divisão territorial do trabalho e revela o caminho da instalação de uma nova divisão territorial do trabalho” (SILVEIRA, 1999, p. 22).

Assim sendo, a interpretação do grafite nos diferentes subespaços da metrópole, levará em consideração três perspectivas básicas: i) as estruturas históricas herdadas; ii) a conjuntura e a coerência dos eventos ao chegarem nos lugares em um dado momento; iii) a perspectiva futura dos lugares atualizados pela situação geográfica. Enfim,

ressaltamos essa como uma escala de análise ideal para destacar o sentido do grafite enquanto materialidade produtora de diferentes usos do território⁷.

Em consequente, a cidade também ganha relevo nessa análise e, desse modo, trataremos de interpretá-la não somente como resultado de arranjos de objetos, tampouco a partir do puro desempenho das funções urbanas. Nosso objetivo é evidenciar a materialização das contradições do território sendo usado nos lugares, onde tudo se relaciona entre si. Como afirma Santos (2005, p. 125), “toda análise urbana, para ser válida, deve apoiar-se em categorias que levam em conta, ao mesmo tempo, a generalidade das situações e a especificidade do caso que se deseja abordar”.

As cidades edificam-se apoiadas numa intensa relação dialética entre o homogêneo/heterogêneo, a inclusão/exclusão, o centro/periferia, o formal/informal, para que nesse lugar da diferença, do contato e do conflito, seus habitantes pratiquem a vida coletiva, compartilhe desejos, necessidades e problemas cotidianos.

Na cidade podemos apreender a relação entre o global e o local⁸. Tal relação sintetiza, de forma contraditória, conflitos entre a natureza de distintas racionalidades. Enquanto a ordem global atua a partir da razão universal e organizacional, a ordem local é de natureza orgânica e obedece a objetos contíguos reunidos pelo território e regidos pela interação. Na ordem local os lugares se organizam a partir de todas as solidariedades, de todas as possibilidades, e constitui o espaço de todos, o “espaço banal” (SANTOS, 2012). Na ordem global, o espaço se organiza em rede e as solidariedades são produtos oportunos dessa própria organização. A localidade se opõe à globalidade, mas também se confunde com ela (SANTOS, 2005; 2012; 2013).

[...] as redes constituem uma realidade nova que, de alguma maneira, justifica a expressão verticalidade. Mas além das redes, antes das redes, apesar das redes, com as redes, depois das redes, há o espaço banal, o espaço de todos, todo o espaço, porque as redes constituem apenas uma parte do espaço e o espaço de alguns (SANTOS, 2005, p.16).

⁷ Faz-se importante destacar que entendemos território usado como um território dinâmico, conflituoso e em processo de mudança (SANTOS, 1999) “um quadro de vida” (SILVEIRA, 2011, p. 35), que abriga a todos e guarda marcas do seu tempo.

⁸ Segundo Santos (2013) a cidade não expressa somente a articulação entre o global e o local, mas também se apresenta como condição de diferentes escalas espaço-temporais: “A cidade é, ao mesmo tempo, uma região e um lugar, porque ela é uma totalidade, e suas partes dispõem de um movimento combinado, segundo uma lei própria, que é a lei do organismo urbano, com o qual se confunde. Na verdade, há leis que se sucedem, denotando o tempo que passa e mudando as denominações desse verdadeiro espaço-tempo, que é a cidade. É através desses dois dados que vamos unir a cidade e o urbano” (SANTOS, 2013, p. 71).

Desse modo, a estruturação contraditória da metrópole não obedece somente à lógica racional, mas também contra-racionalidades (SANTOS, 2012), que resultam do movimento da vida social na esfera do cotidiano. Segundo Silva (2001, p. 248), as contra-racionalidades são marcadas por:

[...] densidades comunicacionais emergentes que brotam dos movimentos artísticos periféricos, dos movimentos por direito à moradia, vindo se somar a histórica luta dos trabalhadores metropolitanos. Esta é a instalação mais verdadeira do mundo nos lugares. [...] A grande cidade cria, hoje, novas possibilidades para a Nação se refazer.

Observa-se em si, um processo de valorização seletiva dos lugares, onde, sua materialidade é formada pela justaposição de áreas diferentemente equipadas. “Cada lugar, dentro da cidade, tem uma vocação diferente, do ponto de vista capitalista, e a divisão interna do trabalho interna a cada aglomeração não lhe é indiferente” (SANTOS, 1994, p. 125).

À vista disso, a metrópole é feita tanto por lugares contíguos como por lugares em rede, a diferenciação entre esses lugares provém do alcance diferencial que os eventos atingem - quantitativamente e qualitativamente – esses espaços. O conhecimento dessas dimensões, como nos aconselha Ribeiro (2003, p. 34) “é indispensável ao desvendamento das estratégias dos atores dominantes e também para a emergência do local/lugar como contexto privilegiado da resistência sociocultural”.

Se, por um lado, incidem nos lugares vetores externos (as verticalidades) que buscam impor uma racionalidade dominante de caráter mais organizacional – para a qual o território importa mais como *recurso* – por outro lado, os lugares abrigam uma força emanada de horizontalidades fundadas na vizinhança, no cotidiano compartilhado, nas temporalidades e racionalidades diversas, uma heterogeneidade criadora cujas solidariedades tanto obrigadas quanto desejadas são produtoras de futuros possíveis – no sentido de possibilidades de existência – e para as quais o território é, sobretudo, abrigo (CATAIA; RIBEIRO, 2015, p. 17).

Trata-se de um recorte analítico que busca interpretar a totalidade em movimento, a totalidade em processo de totalização⁹ e não somente a dualidade entre horizontalidades e verticalidades no lugar. Neste particular, o grafite tende a assumir distintas formas-conteúdos em consequência das solidariedades presentes em cada lugar. Cada situação

⁹ Segundo Santos (2012, p. 119) toda totalidade é incompleta, porque está sempre buscando a totalização. “Devemos distinguir a totalidade produzida e a totalidade em produção, mas as duas convivem, no mesmo momento e nos mesmos lugares. Para a análise geográfica, essa convergência e essa distinção são fundamentais ao encontro de um método.”

geográfica vincula universalidade e particularidade e assim, diferentes formas de valorização podem emanar do objeto.

Cabe então, identificar, periodizar e hierarquizar os elementos fundamentais presentes em cada situação e, a partir deles, - incorporando a noção de “sítio” (usado, praticado e herdado) que condiciona a sociedade na medida em que é materialidade animada pela “situação” (CATAIA; RIBEIRO, 2015) - encontrar a abordagem operacional mais adequada para tal finalidade.

Considerando a complexa relação entre grafite e território¹⁰, propomos a adoção de dois termos no qual possamos explicitar a absorção diferencial do grafite nos distintos subespaços da metrópole paulistana: de um lado temos o que chamamos de “grafite para a metrópole”: de racionalidade organizacional, única, e formado por processo e formas sociais distantes, orientados em rede; e do outro lado temos o “grafite da metrópole”: oriundo de todas as solidariedades, de ordenação orgânica, e estruturado nas relações proximais, na contiguidade dos lugares vizinhos que permitem um acontecer solidário no cotidiano compartilhado, nas temporalidades e nas racionalidades diversas do espaço banal.

Em conformidade com o esforço de método desenvolvido e a interpretação da natureza conjuntural e estrutural da diversa gama de grafites que compõe a metrópole paulistana, buscaremos adequar, a partir da presença de circuitos de grafite, as tipologias reveladas aos grupos supracitados – “grafite para a metrópole” e “grafite da metrópole” – para conseqüentemente compreender os diferentes usos territoriais do grafite nos lugares.

1.2 São Paulo: A metrópole corporativa e fragmentada

No capitalismo, principalmente a partir da expansão da produção industrial, a cidade é cada vez mais produzida como mercadoria, em fragmentos, por meio do trabalho nela cristalizado, que contem em si valor (valor de uso e valor de troca) (ALVAREZ, 2015). Segundo Santos (2012, p. 323) “a cidade é um grande sistema, produto de superposição de subsistemas diversos de cooperação, que criam outros tantos sistemas de

¹⁰ Destacamos nesse caso o território como “arena da oposição entre o - mercado - que singulariza - com as técnicas da produção, a organização da produção, a “geografia da produção” e a sociedade civil - que generaliza - e desse modo envolve, sem distinção, todas as pessoas. Com a presente democracia de Mercado, o território é suporte de redes que transportam as verticalidades, isto é, regras e normas egoísticas e utilitárias (do ponto de vista dos atores hegemônicos), enquanto as horizontalidades levam em conta a totalidade dos atores e das ações” (SANTOS, 2012, p. 259).

solidariedade”. No atual período da mundialização, todos esses círculos e sub-círculos, sistemas e subsistemas de solidariedades, tendem a criar especificidades de naturezas distintas.

Partimos da interpretação da metrópole paulistana como uma metrópole “corporativa e fragmentada” (SANTOS, 1989; 2012; SILVA, 2001). Corporativa no sentido de realizar-se pela lógica dos grandes objetos que foram antecipadamente e estrategicamente elaborados para serem as formas concretas a sediar os eventos da racionalidade global. Na mesma medida, fragmentada, por conviver, simultaneamente, com problemáticas periferias, praticamente isoladas, onde “a imobilidade de tão grande número de pessoas leva a cidade a se tornar um conjunto de guetos e transforma sua fragmentação em desintegração” (SANTOS, 1989, p. 111).

Segundo Carlos (1998, p. 193), a fragmentação da metrópole produz um constante movimento de atração-repulsão da população mais pobre entre o centro e a periferia. Desse modo, potencializa-se o surgimento de ocupações precárias em áreas sem a presença mínima das três políticas urbanas estruturais – transporte, habitação e saneamento (MARICATO, 2015) – e expostas a risco de degradação ambiental. Esse movimento criou um sentido diverso no habitar da metrópole, com a criação de múltiplos centros que tendem a dissipar a consciência urbana, “mudando hábitos e comportamentos, bem como formas de apropriação do espaço público”, criou-se espaços integrados à economia global em conjunto a imensas periferias subordinadas e em fase de desintegração.

No caso da cidade corporativa, todos os esforços são empreendidos sob o comando dos interesses das forças econômicas hegemônicas, torna-se cada vez mais difícil manter a distinção entre o público e o privado (HARVEY, 1980). A metrópole se torna um receptáculo das consequências da expansão capitalista devorante dos recursos públicos, uma vez que estes são orientados para os investimentos econômicos, em detrimento dos gastos sociais¹¹.

¹¹ Na urbanização corporativa, segundo Santos (1993, p. 130; 112), ao mesmo tempo em que a demanda por serviços coletivos aumenta, as atividades econômicas necessitam das chamadas economias de aglomeração, isto é, dos meios gerais necessários para a produção e para os negócios. Desse modo, o orçamento urbano não cresce no ritmo suficiente que atenda a ferocidade de tal ideologia e assim induz a setorização dos investimentos públicos, deixando de lado a produção de serviços sociais e do bem estar coletivo. Nesse sentido, o próprio poder público torna-se criador privilegiado da escassez; estimula a especulação e fomenta a produção de espaços vazios dentro das cidades. É um processo de “modernização perversa” que incapaz de resolver o problema da habitação, empurra a maioria da população para as periferias e empobrece ainda mais os mais pobres, forçados a pagar caro pelos precários serviços essenciais a vida cotidiana.

[...] o processo de urbanização corporativa se impõe à vida urbana como um todo, mas como processo contraditório opondo parcelas da cidade, frações da população, formas concretas de produção, modos de vida, comportamentos. Há oposição e complementaridade, mas os aspectos corporativos da vida urbana tendem a prevalecer sobre as formas precedentes das relações externas e internas da cidade, mesmo quando essas formas prévias, chamadas tradicionais, de realização econômica e social, interessam a população mais numerosa e a áreas mais vastas. A lógica dominante, entretanto, é agora, a da urbanização corporativa e a da cidade corporativa (SANTOS, 1993, p. 111).

De orientação neoliberal, com cada vez menor atuação do Estado na criação e implementação de políticas urbanas abrangentes, as metrópoles terceiro-mundistas já surgem incompletas e em estado permanente de crise, sem nunca terem vivenciado um cenário de equilíbrio e de bem-estar social. Para Ribeiro (2006, p. 23), “as metrópoles latino-americanas condensam consequências sociais do esgotamento da versão periférica do modelo fordista de desenvolvimento”.

A metrópole paulistana em particular, constituiu-se pelo entrelaçamento de redes e discontinuidades dos aparatos urbanos básicos, consoante de um processo de “urbanização crítica”¹² (DAMIANI, 2009) e produto de uma “industrialização dependente”¹³ (CARLOS, 2009). Ao mesmo tempo em que está aberta ao mundo e adequando-se às exigências homogeneizantes do movimento de mundialização, produz-se e perpetua-se de maneira fragmentada, ao ser tratada, sobretudo, como negócio¹⁴ (ALVAREZ, 2015).

¹² Para a autora a “urbanização crítica” consiste na impossibilidade do urbano para todos, a não ser que se transformem radicalmente as bases da produção e da reprodução social. A autora destaca que esse processo é gerado principalmente pela negatividade do trabalho, que combina o traço histórico de nossa sociedade (dívida social) com a crise da sociedade salarial atual, produtora de uma pobreza que envolve crises: do emprego temporário; do trabalho precarizado; do desemprego permanente. A diversidade dos movimentos urbanos e sua separação mútua vêm corroborar com o não desvendamento das radicais causas da situação enfrentada onde não há moradia e emprego para uma parcela da população faminta e alvo da violência (DAMIANI, 2009).

¹³ Segundo Carlos (2009, p. 304) as transformações da cidade de São Paulo, bem como seu ritmo de crescimento, são “consequência de um processo de industrialização “dependente” – ou seja, relativa ao lugar que o Brasil ocupa na divisão internacional do trabalho como exportador de produtos agrícolas e importador de produtos manufaturados –, fundada em altas taxas de exploração da força de trabalho (baixos salários), e “poupadora de mão de obra”; isto é, a industrialização, ao se realizar, deixou à margem do setor produtivo uma “quantidade significativa de força de trabalho” para além do contingente de “exército industrial de reserva” que só pôde sobreviver mediante o desenvolvimento de uma economia chamada de informal”. Assim, a forma como o processo de industrialização se realizou gerou uma urbanização profundamente desigual, tendo na fragmentação entre o centro e a periferia como particularidade mais aparente da metrópole em constituição.

¹⁴ Para Alvarez (2015, p. 65) “se [a cidade] ao ser produzida como negócio viabiliza a realização da propriedade privada, da produção e circulação do valor e do valor de troca, ela é, simultaneamente, produzida como luta pela cidade cujo fundamento principal é a apropriação e o uso”.

O endurecimento da cidade é paralelo à ampliação da intencionalidade na produção dos lugares, atribuindo-lhes valores específicos e mais precisos, diante de usos preestabelecidos. Esses lugares, que transmitem valor às atividades que aí se localizam, dão margem a uma nova modalidade de criação de escassez, e a uma nova segregação. Esse é o resultado final do exercício da ciência e da técnica e do capital e do poder, na reprodução da cidade. (SANTOS, 2012, p. 251)

Essa lógica de transformação do espaço metropolitano acaba por tornar-se a essência da segregação tanto do espaço quanto do indivíduo (CARLOS, 1998, p. 194). Davis (2006, p. 105) sintetiza esse sistema de exclusão criado entre as racionalidades triunfantes e o meio ambiente construído, segundo o autor, essa situação é um retrato da diversidade das classes sociais, das diferenças de renda e dos modelos culturais:

A segregação urbana não é um status quo inalterado, mas sim uma guerra social incessante na qual o Estado intervém regularmente em nome do “progresso”, do “embelezamento” e até da “justiça social para os pobres”, para redesenhar as fronteiras espaciais em prol de proprietários de terrenos, investidores estrangeiros, a elite com suas casas próprias e trabalhadores de classe média.

Outro ponto que nos chama a atenção é a abordagem feita por Silva (1997, p. 39) ao discutir a produção do cotidiano na sociedade moderna. A autora destaca o papel do racional e do simbólico na organização do espaço:

Podemos então, [...], pensarmos na possibilidade de uma tecnoesfera conferindo produtividade ao espaço, associada a produção de uma psicoesfera, operando na produção de grandes sínteses sobre, no caso, a metrópole; ambas reproduziriam a forma urbana enquanto dimensão simbólica, em nome da racionalidade presente nas sociedades contemporâneas. O racional e o simbólico ganham essa nova dimensão no mundo globalizado.

Levando em consideração a dimensão simbólica das formas urbanas a partir da racionalidade presente nas sociedades, concordamos com Cataia e Ribeiro (2015, p. 28) quando destacam que o conceito de situação geográfica promove uma perspectiva analítica com base na articulação entre elementos “estruturais” e “conjunturais” de uma dada situação. Nesta perspectiva, a produção do grafite nos lugares expressa, mesmo que simbolicamente, a conjuntura a qual o objeto fora previamente idealizado. Isso perpassa por dimensões políticas, ideológicas, mercadológicas, entre outras possíveis. Em contrapartida, sua existência material não está descolada de uma realidade estrutural, que, por sua vez, pode valorizá-lo ou deprimi-lo. De certa forma, esse jogo dialético ajuda a compreender a “supravalorização” ou a “infravalorização” dos grafites em determinadas

situações e lugares. A análise do espaço pelo viés da estrutura e conjuntura é compreendida como um momento do processo da totalidade em movimento, ou seja, da totalização, da dialética entre “sítio” e a “situação”.

Tais perspectivas nos darão suporte na adequação dessa análise frente ao contraditório jogo de forças existente em torno da presença dos circuitos de grafite nos diferentes espaços da metrópole corporativa e fragmentada.

1.3 O grafite no espaço-tempo: em busca de uma tipologia possível

No atual momento da globalização, as paisagens urbanas, sobretudo dos grandes centros globais, podem ser interpretadas como o espaço fragmentado dos símbolos (BAUDRILLARD, 1979). Uma mescla de informações variadas e em disputa, onde nesse particular, o grafite por possuir narrativa heterogênea, representa profícua potencialidade analítica da metrópole contemporânea.

Para Gomes (2013, p. 285), o grafite enuncia a velocidade do tempo histórico atual - uma arte efêmera que instiga um debate territorial -, pois “o grafite está muito mais na ação, no conteúdo exposto e nos possíveis usos do território, do que na própria duração e na formalidade de exposição”.

Saavedra (2013, p. 374) entende a complexa relação entre o grafite e a cidade a partir de quatro suposições: i) “mais cidade, mais grafite” - refere-se ao aspecto quantitativo, quanto maior for o espaço físico, maior a possibilidade de materialização do objeto; ii) “se a cidade muda, o grafite também muda” - o grafite tenderá a refletir as mudanças da sociedade de forma informal, além disso, acompanhará as alterações físicas da cidade, otimizando usos do espaço urbano de acordo com sua evolução (viadutos, prédios, muros, galerias de esgoto, etc); iii) “em uma sociedade complexa o grafite também é complexo” - o grafite contemporâneo tende a se engendrar na complexa teia de relações sociais e econômicas da sociedade, extrapola a função pura da comunicação e agrega novos elementos e valores a sua prática (uma nota particular é o status de profissionalização do grafite, tornando-o um negócio rentável); iv) “onde estiver a civilização o grafite estará” - demonstra o grafite como fenômeno intrínseco e indissociável da linguagem social, tal como é a escrita normatizada.

Apesar de ser considerada uma prática relativamente recente, com aproximadamente 40 anos, o grafite, tal como conhecemos atualmente, alcançou

expressividade em escala mundial e se tornou um fenômeno bastante diverso no que diz respeito a especificidades técnicas, formais, estéticas e propositivas.

Oportunamente, uma vasta produção bibliográfica foi realizada sobre o tema e a partir de sua análise, tanto aquela focada no viés comercial/midiático quanto em âmbito acadêmico investigativo, nota-se que duas questões se sobressaem: i) a tentativa de considerar o valor cultural do grafite e ii) a tentativa de controle ou normatização da ação de grafitar. Ou seja, ambas questões subsidiam a longa problematização sobre o grafite se situar no campo da arte ou do vandalismo. O ponto comum entre esses tipos de abordagens é que, em muitos casos, o grafite é tratado de forma generalista, domesticada, uma visão do grafite como “coisa” simplesmente.

Nessa pesquisa, desviamos o foco de análise desses eixos já tantas vezes discutidos. Não objetivamos definir uma tipologia do grafite a partir de seus atributos plásticos, cênicos ou artísticos, muito menos pretendemos seccioná-lo a ponto de julgar o que pode ser considerado grafite ou não. Nosso intuito é buscar o entendimento da multiplicidade do espaço a partir das tensões impostas pelo grafite no urbano, respeitando sua diversidade, sua dinâmica e pluralidade histórica, sua ligação com a evolução da cidade como um ente social. Assim, propomos uma tipologia desse objeto de acordo ao nosso interesse analítico, ou seja, como uma materialidade capaz de intermediar diferentes usos do território.

Embora o grafite contemporâneo, como quase todas as relações materiais e imateriais em nosso tempo, tenda a atender um processo de homogeneização/padronização técnica intensiva, o que genericamente chamamos de grafite pode responder a diferentes objetivos e linguagens. Sendo assim, é tarefa bastante difícil encaixá-lo em uma única categoria ou definição.

Em vias de evitar generalizações grosseiras e, conseqüentemente, respeitar seu amplo horizonte de singularidades, apresentaremos uma análise sobre o grafite a partir do reconhecimento de particularidades notáveis - segundo nosso critério - em torno de sua trajetória histórica.

É importante esclarecer que, por fins práticos/sistêmicos, assumimos uma proposta de periodização histórica linear do grafite. Como afirma Barros (2016, p. 161), os grafites “são marcas de uma época, de uma história, de grupos que intervêm na estrutura física da sociedade através da imagem criando uma comunicação informal, alternativa e pública no meio urbano”.

Entretanto, acreditamos que sua historiografia não é cartesiana, pelo contrário, imbrica-se considerar subjetividades e circularidades entre os fatos, pois o grafite tem natureza socioespacial heterogênea e carrega consigo atributos espontâneos de cada situação a qual interage.

Nesse particular, é esclarecedor a colocação de Silveira (1999, p. 24) ao afirmar que “a profusão de eventos que caracteriza uma situação como construção histórica corresponde, no plano da construção metodológica, um esforço de seleção e hierarquização”. Assim, não é possível e muito menos será nosso objetivo, abarcar todas variáveis ligadas ao grafite nessa análise. Trataremos de identificar elementos significativos incutidos em cada evento para que, entre atributos que inferem semelhanças e diferenças, possamos, a partir de um prévio sistema de ideias, identificar gêneros do vasto universo do grafite.

1.3.1 Da força instintiva humana: uma maneira de começar a conversa

Iniciamos nossa imersão no universo histórico do grafite muito antes de sua existência como forma e ação reconhecida e valorizada mundialmente.

É comum na bibliografia especializada a aproximação entre as inscrições pré-históricas e o grafite contemporâneo.

Segundo Gitahy (1999, p. 11) as pinturas rupestres “são os primeiros exemplos de grafite que encontramos na história da arte” e que assim como hoje, representa simbolicamente uma vontade humana. A necessidade humana de deixar para posteridade marcas de sua existência, possui lugar de interesse no saber científico. A utilização de evidências deixada por sociedades ancestrais por meio do artífice da comunicação visual em paredes, conhecidas como pinturas rupestres, é recorrente nesses estudos.

De fato, reconhecemos traços de similaridade entre as pinturas pré-históricas e o grafite, entretanto, admitimos não delegar ao grafite contemporâneo, como evolução dessa prática ancestral. Nesse sentido, compartilhamos da argumentação de Verano (2013) de que, tal comparação normalmente é feita com o intuito de impor ao grafite uma legitimidade ancestral e conseqüentemente torná-lo mais respeitável. Para Saavedra (2014) o grafite contemporâneo não pode ter uma pré-história uma vez que é um fenômeno derivado da escrita normalizada.

Sendo assim, entendemos que o grafite é uma prática relativamente recente na história da humanidade. Entretanto, não ignoramos a relação intuitiva que existe entre o grafite atual e os desenhos das civilizações ancestrais¹⁵. Sobretudo pelo viés da motivação humana¹⁶ de deixar marcas que se comunique com a realidade que o cerca, que manifeste sua existência e sinalize uma passagem pelo mundo.

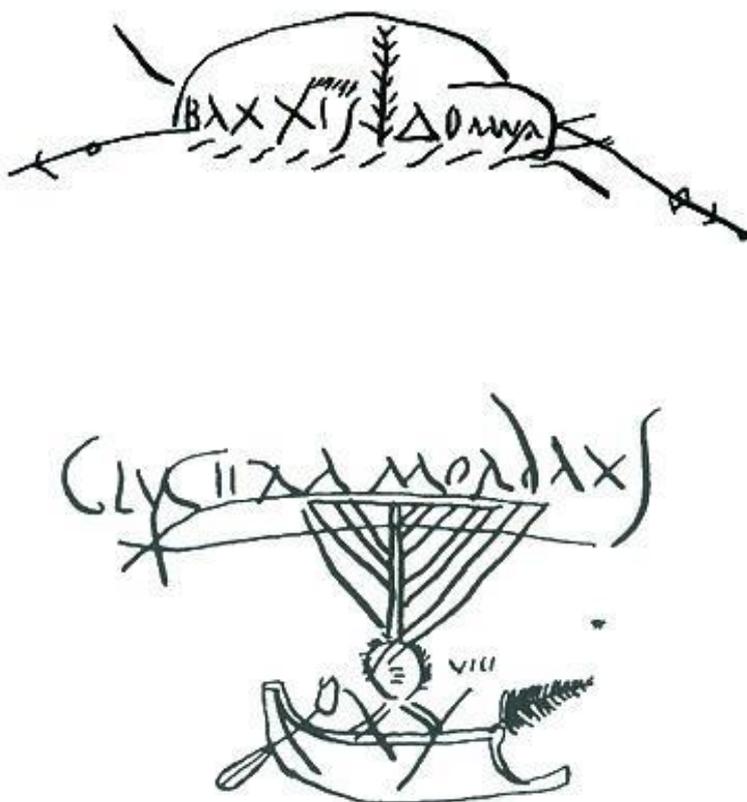
Considerando os quesitos supracitados, ponderamos que algumas intervenções humanas nas paredes de Pompeia - antiga cidade do Império Romano – é o exemplo mais antigo de algo que se assemelhe ao grafite produzido hoje.

Pompeia esteve desaparecida após a erupção do vulcão Vesúvio em 79 d.C.. Por sepultar a cidade em cinzas, esta erupção manteve Pompeia oculta por 1600 anos, deixando assim, intactas as escritas nos muros da cidade, que serviram como um vasto acervo para o entendimento das relações político-sociais da época (MITTMANN, 2012).

¹⁵ Nesse contexto, podemos citar outros exemplos como as pinturas murais egípcias ou as imagens em relevos do Palácio de Assurbanipal na Mesopotâmia. Destacamos esses dois exemplos, devido a influência que essas inscrições tiveram na composição estética de capas de disco (principalmente de bandas de metal) na década de 1980, que por sua vez, inspiraram a composição estética da pixação paulista. Discutiremos mais sobre esse tema e a pixação ainda no capítulo dois.

¹⁶ Compartilhamos da reflexão feita por Mauricio Villaça (GITAHY, 1999) quando discorre que os grafites são como a continuação das *garatujas* – traços aparentemente sem nexo – que fazemos desde as mais tenra idade e, desse modo, diz respeito a uma necessidade humana de comunicação, como dançar, falar, dormir, comer etc. Essa produção é indissociável da liberdade de expressão, todos os segmentos sociais podem vir a ser lidos pela prática do grafite.

Imagem 1 – Esboço de grafites encontrados em Pompeia¹⁷



Fonte: <http://www.unicamp.br/unicamp/noticias/2012/07/04/livro-de-pedro-funari-fala-obre-cultura-popular-em-pompeia>

A natureza dos escritos encontrados nos muros públicos e privados de Pompeia era diversa. Em sua maioria tratava de temas políticos, entretanto, também eram frequentes assuntos poéticos, comerciais e amorosos. Outra característica que chama atenção é que, além da presença das figuras, a escrita empregada nos grafites de Pompeia, não era a mesma que se usava na literatura ou na oratória, era mais simples e com muitas variações que fugiam à norma culta (FUNARI, 1989).

As intervenções nas paredes ou parietais, além de numerosíssimas, provinham de todos os grupos populares da cidade, de camponeses a artesãos, de gladiadores a lavadores. [...] A maior parte dos grafites,

¹⁷ Esboço elaborado para o livro intitulado: “*Aspectos de la cultura popular romana a partir de Pompeya: Arte, erotismo y sensibilidad en el mundo romano*” do professor, historiador e arqueólogo Pedro Paulo Funari.

contudo, é anônima. Seu caráter público, por outro lado, confere as intervenções murais traços únicos no contexto da criação cultural popular (FUNARI, 1989, p. 28-29).

Apesar de não podermos afirmar o caráter de legalidade dessas manifestações, chama atenção que, em Pompeia, o grafite parece ter sido um problema enfrentado pelos governantes. Prova disso é a ação dos *dealbatores*: funcionários do governo com finalidade de limpar as paredes que configurassem como indesejáveis (FUNARI, 1989; MITTIMANN, 2012).

Analisar os grafites deixados em Pompeia nos permite traçar alguns paralelos com as manifestações atuais. Assim como no exemplo romano, as pichações políticas e poéticas atuais marcam o descontentamento de uma sociedade e de certa forma são combatidas pelo poder público. Outro paralelo que podemos traçar é o uso da linguagem não formal utilizada pelos grafites de Pompeia e a tipografia muitas vezes até inteligível da pixação paulistana.

Apesar de toda riqueza histórica deixada pelos grafites de Pompeia, tratamos esse evento como uma excepcionalidade, um ponto fora da curva, já que sua constatação só foi possível a partir de uma externalidade natural, indo de encontro à natureza efêmera do grafite em modo geral.

Dessa forma, consideramos que foi principalmente a partir da segunda metade do século XX, que o grafite tomou rumos similares ao que observamos hoje, sobretudo, como uma forma de linguagem possível de comunicar-se à multidões.

1.3.2 Maio de 1968: A lata de spray como ferramenta para exercício da cidadania

Particularmente, a década de 1960 foi promissora no que se refere à inquietação social e política no mundo. A “luta pelos direitos civis” nos Estados Unidos da América, a “primavera de Praga” no bloco comunista, são alguns exemplos que marcaram um período de movimentos organizados contra o autoritarismo e o desconforto social no seio das sociedades.

Partindo da premissa do grafite como produto e derivação da inquietação humana, a descrição histórica do grafite contemporâneo caminha lado a lado a importantes períodos de frenesi político mundial.

O historiador Knauss (2001), analisou a ação de alguns movimentos sociais que, em 1967, se apropriavam do espaço público para manifestar-se por intermédio da pintura de murais. São exemplos desse estudo os murais com exaltação hedonista e utópicas de *Brighthon* no Reino Unido e as pinturas coletivas do movimento antirracista e de afirmação da identidade afro-americana em *Chicago* nos Estados Unidos da América (KNAUSS, 2001, p. 334).

Porém será em maio de 1968¹⁸, período conhecido como “revolução cultural de 1968¹⁹”, que a potencialidade de expressão das ruas, vai ganhar, de forma enfática, um lugar de fala mais concreto. Jovens “isentos de qualquer obrigação artística, moral ou social” (RAMOS, 2007, p. 1261), encontraram no grafite um dispositivo simbólico apropriado que atendia a necessidade de propagação das demandas daquele momento histórico. A escrita pública e em local proibido, simboliza a rebeldia em relação à organização político-social imposta a juventude francesa naquele momento.

Gradativamente, os muros da capital francesa foram tomados pela escrita política. A partir do grafite, a população se informava sobre diversas situações: campanhas eleitorais formais (divulgação do nome de políticos), eleições sindicais, exposição de ideias revolucionárias e convocações para atos e manifestações públicas, entre outras reivindicações. Frases que se tornaram célebres posteriormente como “*Il est interdit d’interdire*” (é proibido proibir), “*demandez l’impossible*” (exija o impossível) e “*faites l’amour, pas la guerre*” (faça amor, não faça guerra) são oriundas desse momento.

Para Gitahy (1999, p. 21), a dinâmica da tinta spray vai ser a responsável por essa revolução comunicacional, pois permitiram que “as mesmas reivindicações que eram gritadas nas ruas fossem rapidamente registradas nos muros da cidade”.

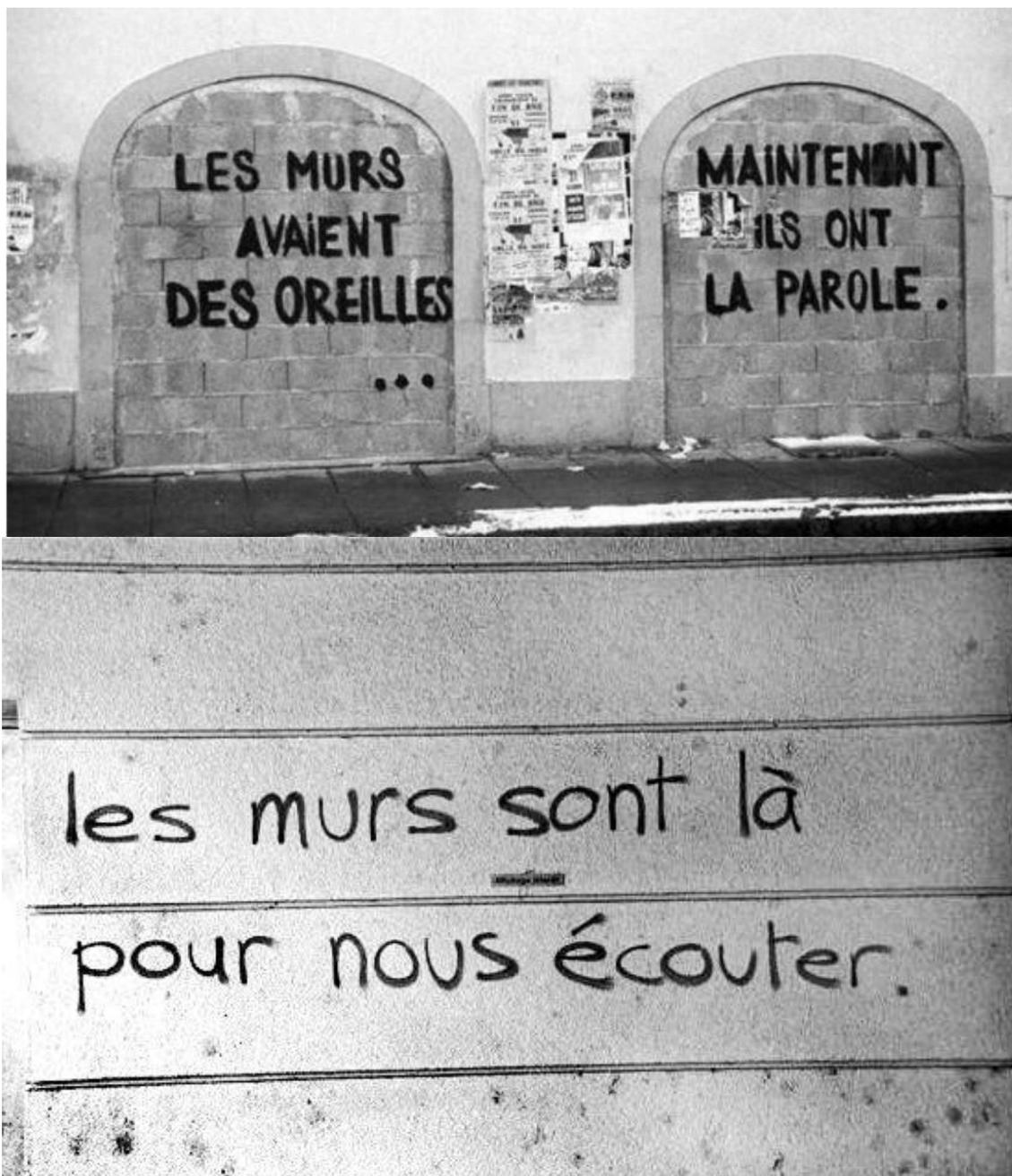
Assim, gradativamente, aqueles espaços planejados e protegidos por projetos urbanísticos, subverteram seu sentido original e trouxeram de forma direta a reflexão de

¹⁸ Optamos em adotar as manifestações de maio de 1968 como uma das influências primárias do grafite contemporâneo. Principalmente por encontrar congruência ao desenvolvimento póstumo do grafite, sobretudo, no que tange a questões atitudinais, relativa ao senso de liberdade e enfrentamento a um sistema vigente. Porém é sabido, que manifestar-se politicamente e artisticamente com tinta e utilizando o suporte urbano, é prática já utilizada anterior a esse evento. O pesquisador de história da arte Paixão (2011), discute alguns exemplos de pichações públicas na França e na Alemanha nazista, já no início do século XX. Para saber mais ver Paixão (2011).

¹⁹ A revolução cultural francesa de 1968 acontece no âmbito de uma greve geral instalada na França, iniciada por estudantes universitários. Os movimentos estudantis e trabalhistas eram a favor de uma transformação social que visava, entre outros fatores, a modernização dos costumes presentes na “velha” sociedade francesa, contando, inclusive, com a participação do filósofo Jean-Paul Sartre (MITTMANN, 2012).

um período urgente de mudanças. Nas palavras de Souza (1988, p. 64), é quando as “velhas formas mudam de função, dando lugar a uma nova geografia construída com velhos objetos”.

Imagem 2 – “*As paredes tinham ouvidos. Agora elas têm as palavras; As paredes estão lá para nos escutarem*”.



Fonte: Imagens da internet. <http://clinicand.com/2018/05/31/maio-de-68-50-anos-50-frases/>

As frases curtas e de natureza contestatória trouxeram para a população parisiense, sobretudo para a juventude, a transgressão lúdica de viver a cidade como espaço de comunicação. Mesmo que involuntariamente, despertava nas pessoas sensações variadas, um autoquestionamento sobre as mudanças em curso daquele período.

No Brasil, os ventos revolucionários que sopraram da Europa, encontram um país em duro recrudescimento do golpe civil militar iniciado em 1964. Assim como na França de maio de 1968, as intervenções de cunho político, que se convencionou chamar de grafite/pichação²⁰, tornaram-se importantes instrumentos de enfrentamento aos “anos de chumbo” da Ditadura Civil Militar Brasileira (1964 – 1985).

As intervenções eram pouco elaboradas, pois demandavam agilidade para escapar da violenta repressão policial vigente. Traziam apenas a ideia de contrariedade ao terrorismo de estado imposto pelos ditadores. Nenhuma pichação era assinada por pseudônimos individuais, algumas vezes por grupos, mas nunca por indivíduos.

Interessante ressaltar que a resistência imposta pelas pichações políticas, passa também a reverberar como possibilidade de reeducação do olhar da população sobre o urbano. As ruas tornaram-se plataforma do descontentamento, uma afronta ao olhar conservador sobre a cidade.

Além de incorporar novas possibilidades de engajamento político contra o regime militar, a pichação política, sobretudo como linguagem atitudinal, também influenciou a vanguarda artística da época. Ligado ao momento de contravenção, novas linguagens surgiram no campo da arte²¹. Após o AI-5 (13 de dezembro de 1968), com o endurecimento da censura, um radicalismo passa atuar no que se convencionou chamar de “arte conceitual²²”. Notou-se maior liberdade no tocante das expressões, uma fuga das regras convencionadas pelo modernismo e os limites e normas da galeria de arte.

²⁰ É importante entender a pichação nesse momento, como toda e qualquer grafia aplicada, de maneira não autorizada, nos mais variados espaços públicos. Dentro deste amplo espectro de pichações (letras, palavras, frases, desenhos, signos diversos), desenvolveu-se posteriormente uma maneira de escrita particular, a qual, para diferenciar-se das demais, os “pixadores” adotaram o termo *pixação* com “x”. Discutiremos essa manifestação com mais detalhes no próximo capítulo.

²¹ O “neoconcretismo”, a “nova figuração”, a “nova objetividade”, a “marginalia” e a “tropicália” são alguns exemplos de movimentos artísticos que extrapolaram a expressão visual, influenciando áreas mais abrangentes como o cinema, a música, a moda, etc. Para saber mais ver: <<http://memoriasdaditadura.org.br>>.

²² “A arte conceitual estabelece a relação da arte com a ideia da arte, sem preocupação com a matéria, a arte é configurada como a concepção da obra, a teoria se sobrepõe a prática artesanal, a estética do objeto perde seu valor diante da ideia, tornando-se unicamente o sustentáculo das indagações do artista, podendo ser elaborada pelo artista ou por qualquer outra pessoa que tenha acesso ao projeto” (SANTOS, 2014, p.

De uma forma ou de outra, as pichações políticas permearam esse movimento e, para aqueles que pretendiam entender as pichações como expressão artística, o que importava era a leitura que os pichadores faziam do mundo e não elas como forma especificamente.

152) mais importante para a arte conceitual são as ideias, a execução da obra fica em segundo plano e tem pouca relevância.

Imagem 3 – Pichações políticas durante a ditadura civil militar brasileira



Fonte: <http://memoriasdeditadura.org.br/obras/pichacao-abaixoditadura1968/index.html>
; <http://rabiskando13.blogspot.com.br/2015/09/o-pixo-como-forma-de-arte.html>

Assim, a presença das pichações políticas a partir da segunda metade da década de 1960, proporcionou a sua medida, o empoderamento das massas juvenis. O grafite

incorporou um novo horizonte de expressão, possível de relacionar arte, política e questões sociais ao limite tênue da transgressão.

1.3.3 A horizontalidade das cores e a verticalidade dos excluídos urbanos: Nova Iorque décadas de 1960/1970

Hegel sustenta que o “espírito só é essa potência enquanto encara diretamente o negativo e se coloca junto a ele. Esse colocar-se é o poder mágico que converte o negativo em ser.” Bem, esta é a mensagem. Na Nova Iorque dos anos 1970, isso significava que a desintegração social e o desespero existencial poderiam servir de fontes de vida e de renovação criativa. Uma geração inteira de garotos e garotas dos piores bairros dos Estados Unidos escapou da pobreza, da violência e do isolamento dos guetos tornando-se sofisticados nova-iorquinos com largos horizontes. Como a banda Clash, que em seu álbum London Calling, de 1979, afirmava que “London is drowning, I live by the river” (Londres está afundando e eu moro perto do rio), esses garotos e garotas do Bronx diriam ao mundo mais do que isso: “we come from ruins, but we are not ruined” (nós viemos das ruínas, mas não estamos arruinados), e “we shall overcome.” (nós vamos conseguir). Suas vozes se converteram na voz do New York Calling. Sua capacidade de buscar pela espiritualidade em meio ao horror deu à cidade uma nova aura. (BERMAN, 2009, p. 132)

No mesmo final dos anos 1960, os ventos libertários do maio francês também sopraram nos ares estado-unidenses. Apesar de algumas referências indicarem que o grafite já era praticado na década de 1930 pelos *Cholos*²³ em Los Angeles. As primeiras aparições sistemáticas foram feitas na Filadélfia pelos traços dos grafiteiros *Cornbread* e *Cool Earl*, em ações que ficaram conhecidas como “bombardeio” (*bombing*) (LEY; CYBRIWSKY, 1974; FERREIRA, 2011; LEAL, 2007; SILVA-e-SILVA, 2014). Entretanto, é na cidade de Nova Iorque que essa nova forma de expressão e ocupação territorial se consolidou e fez de seus guetos o berço do que viria ser o traço mais marcante do grafite urbano contemporâneo.

Entre o grafite parisiense de maio de 1968 e o que emergiu nas ruas de Nova Iorque, Silva-e-Silva (2014, p. 221) destaca:

De todo modo, o grafite acompanhou a afirmação do poder jovem. O poder jovem da França foi, nesse momento, o poder dos estudantes universitários engajados ideologicamente. Enquanto no outro lado do Atlântico, em Nova York, há outro perfil, o jovem que não era integrado plenamente na ordem social e não participava de organizações

²³ Gangues de rua formada por imigrantes latinos na costa oeste estado-unidense. O nome vem especificamente de imigrantes pobres do Peru.

orientadas ideologicamente ou partidariamente. Sobretudo, havia o jovem que não era do movimento estudantil, não era de qualquer partido comunista, em muitos casos não pertencia a uma família e nem ia à escola [...] ele se aproveita de todos os subterrâneos para se reproduzir: usa o subterrâneo das gangues, das *crews*, de diferentes “tribos urbanas” estabelecidas nos bairros.

Se os grafites franceses serviriam para reivindicar tempos melhores para a coletividade, os praticados no início dos anos de 1970 nos Estados Unidos da América agiriam principalmente no plano individual. Verano (2013, p. 129) discorre sobre essa diferença e afirma que a motivação do grafite estadunidense era a finalidade em si:

O ato de grafitar e pichar os conectava com seus pares na cidade, que, em vez de lhe colocar muros (o que a cidade não casava de lhes fazer), dava-lhes o suporte para que os garotos finalmente pudessem se expressar livremente e deixassem de ser anônimos.

Além da motivação de liberdade individual, os grafites também demarcavam territórios de grupos urbanos rivais, os guetos eram assim divididos e territorializados como discorre Oliveira e Tartaglia (2009, p. 64):

Nos anos 70, o *graffiti* era utilizado principalmente como uma assinatura que demarcava os territórios disputados por grupos de jovens, negros e “latino-americanos” em sua maioria, pelos bairros da cidade de Nova York. Até então não havia uma unidade entre esses grupos que, apesar de sofrerem preconceitos e discriminações perante a elite branca da sociedade estadunidense, estabeleciam entre si uma grande rivalidade.

Sobre a relação entre o grafite e o território, que nesse momento era disputado por gangues rivais, Baudrillard (1979, p. 319) faz uma interessante reflexão. Segundo o autor, a partir da decodificação dos espaços urbanos pelos grafites, cria-se uma territorialização - daquele muro, daquela rua, daquele bairro -, ou seja, os espaços assumem vida através deles, e assim, a partir da propagação desses símbolos “exportam o gueto para todas as artérias da cidade, invadem a cidade branca e revelam que ela é o verdadeiro gueto”.

O desenvolvimento do grafite em Nova Iorque no início dos anos 1970 crescia de forma exponencial, a ponto de, no ano de 1971, o jornal *The New York Times* dedicar uma

matéria específica sobre o tema²⁴. Na ocasião, o jornal destacou a ação de um personagem conhecido com *Taki 183*²⁵, considerado por alguns como o precursor do grafite na cidade.

Imagem 4 – Matéria do *The New York Times* e grafite do Taki 183



Fonte: www.taki183.net

A metrópole de Nova Iorque, que se reestruturava do contexto pós-industrial a partir da confluência multicultural, era a mesma cidade da gritante marginalização social e do planejamento urbano cartesiano e excludente. Influenciados pela lógica da sociedade de consumo em confluência com o cenário insurgente da *pop art*²⁶, a juventude moradora dos espaços menos favorecidos da cidade encontram nas latas de spray uma possibilidade de redenção (VERANO, 2013).

Trata-se de uma ofensiva tão "selvagem" quanto as revoltas, mas de um outro tipo, uma ofensiva que mudou de conteúdo e de terreno. Estamos face a um novo tipo de intervenção na cidade, não mais como lugar do

²⁴ Em 21 de julho de 1971, foi publicada a matéria intitulada: "'TAKI 183' Spawns Pen Pals"

²⁵ Taki foi a assinatura escolhida por Demétrio, jovem de origem grega, morador do norte do *Harlem*. Segundo seu site oficial (www.taki183.net), Taki revela que se inspirou em outro jovem - JULIO 204 - e que escrevera seu nome e o número da rua onde vivia pelas ruas do bairro. A partir desse dia, Taki passou a reproduzir sua marca nos mais variados lugares. O fato de trabalhar como office-boy lhe proporcionou transitar por diferentes espaços e foi pelo número de bombardeios feitos que acabou chamando a atenção da grande mídia. Para Canavecci (2016, p. 176), "suas *tags* transformaram o anonimato urbano em heteronomias metropolitanas: o conflito vira comunicacional e estético, diaspórico e intersticial, técnico e corporal".

²⁶ A *pop art* que se desenvolvia desde a década de 1950, buscava mesclar aquilo que se via empiricizado nas ruas a traços trazidos das academias de artes. Apresentou desde seu início a reprodutibilidade, como mecanismo de difusão em massa. Os grafites influenciados por esse movimento passaram a ser feitos mediante a utilização deste mesmo recurso (OLIVEIRA; TARTAGLIA, 2009).

poder econômico e político, mas sim como espaço/tempo do poder terrorista das mídias, dos signos e da cultura dominante (BAUDRILLARD, 1979, p. 315)

Sobretudo na década de 1970, as cidades estadunidenses sofreram cortes drásticos no orçamento destinado a serviços sociais e especificamente a cidade de Nova Iorque foi umas das mais afetadas (ROSE, 1997; GOMES, 2012).

Esse dramático corte dos serviços sociais foi sentido de forma mais grave nas áreas pobres de Nova York, onde a má distribuição de renda era maior e, ainda por cima, a população vivia uma grave crise de habitação que se estendeu até os anos 80. [...] Nesse mesmo período, 30% das famílias hispânicas (a maior parte de Porto Rico) e 25% das famílias negras viviam em áreas mais pobres ou em suas proximidades (ROSE, 1997, p. 197).

O processo de expulsão das populações de baixa renda dos centros da racionalidade²⁷ do capital hegemônico se intensificou. Frações da cidade renderam-se aos desenvolvimentistas a serviço do capital imobiliário, às hipotecas, a violência urbana, ao tráfico de drogas entre outras variedades de prejuízos urbanos. A cidade ganhou uma clara divisão entre as áreas que despertavam ou não interesse do grande capital²⁸ - representada principalmente pelo capital imobiliário. Os bairros do *Brooklyn*, *Bronx* (mais precisamente em sua região sul) e a as alas jamaicanas do *Harlem* e do *Queens* - reduto da grande massa da classe trabalhadora, desempregada ou subempregada - passaram a conviver com problemas decorrentes da crise habitacional.

A ambiência da escassez social, étnica e espacial criada nessas zonas da cidade foi o estopim necessário para o surgimento do movimento *hip-hop*. Uma nova e marcante expressão cultural dos excluídos, representada principalmente por imigrantes caribenhos e afro-americanos, unindo as necessidades da rua a manifestações associadas a dança, a música e as artes plásticas.

²⁷ Para Santos (2012) os espaços da racionalidade emergem das condições do mundo contemporâneo e tendem a partir de diversos aspectos da vida econômica, social, política e cultural, instalar-se na constituição do território e desse modo se tornar hegemônico. Tais espaços coincidem com as frações do território marcadas pelo uso da ciência, da tecnologia e da informação.

²⁸ No contexto da década de 1970 a ala centro-sul da Ilha de *Manhattan* era considerada a parte da cidade de maior interesse dos investimentos do capital hegemônico e consequentemente coincidia com a área de maior concentração dos serviços ligados a grandes grupos empresariais, administrativos, comerciais e das atividades do setor quaternário. Já a parte menos representativa economicamente era composta pela ala norte-leste da Ilha, mais precisamente o bairro do *Harlem* e seus entornos.

Para Berman (2009, p. 130) esse momento aconteceu de forma quase que espontânea:

[...] os jovens daquelas vizinhanças criaram porque tinham que criar; eles não tinham como evitar, eles não tinham como parar. O Bronx, acima de tudo, converteu-se num espaço mais culturalmente criativo do que nunca. Em meio à sua própria morte, ele renasceu.

Oliveira e Tartaglia (2009, p. 60) explicam a gênese do movimento *hip-hop* da seguinte forma:

A cultura hip-hop tem como seu epicentro a cidade de Nova York nos anos 60/70, especialmente no Bronx, como uma prática reconstruída pelos imigrantes jamaicanos que criavam uma nova forma de convivência social nos guetos através das suas antigas festas de rua, as chamadas *sound-systems*. Essas festas criavam espaços de celebração da multiplicidade que atraía jovens para a diversão e o encontro com os imigrantes porto-riquenhos, mexicanos, haitianos e afro-americanos, entre outros, que assim transferiam os conflitos violentos entre as gangues, ou seja, uma geopolítica urbana de disputas territoriais para as disputas musicais (os desafios de rap), disputas de dança (as batalhas de *street dance* e *break*) e as disputas estéticas visuais (competições de quem fazia os melhores desenhos e os mais difundidos pela cidade, os *graffitis*). Neste sentido, criavam práticas espaciais conciliatórias através de elementos culturais.

Entre as diversas *crews* que fizeram parte da história do movimento *hip-hop*, destaca-se a *Universal Zulu Nation*. Criada em 1973 por Kevin Donovan (estadunidense filho de jamaicanos), que, posteriormente, ficou conhecido como Dj Afrika Bambaata. A *Universal Zulu Nation*, é uma organização não governamental que ficou popular devido ao sucesso de suas festas de quarteirão²⁹. Aquele ambiente festivo e de união despertou em Bambaata a possibilidade criar algo além do entretenimento (GOMES, 2012). Assim, baseado na memória de luta de grandes líderes afro-americanos como *Louis Farrakham*, *Malcon X*, *Martin Luther King*, inicia um movimento junto a comunidade local, com o intuito de explorar a força da auto-organização e a linguagem revolucionária de união das periferias. Foi como uma força-manifesto, um novo estilo de vidas para os jovens, representada pelas palavras de ordem: Paz, União, Amor e Diversão (*Peace, Unity, Love and Having Fun*).

²⁹ As festas de quarteirão ou “*Block Parties*” eram festas que ocorriam ao ar livre. Djs influenciados pelo *Sound System* jamaicano, acoplavam seus equipamentos na carroceria de caminhões e saíam em velocidade moderada – muito semelhante aos trios elétricos baianos - chamando todos para a festa em uma local específico do bairro, normalmente alguma praça pública, onde ficaria o resto do tempo parado. O migrante jamaicano Dj *Koll Herc* ficou conhecido por ser um dos pioneiros nesse estilo (LEAL, 2007).

Apesar dos elementos que compõem o *hip-hop* já existirem isoladamente nessa época, *Bambaata* vai ser o responsável em solidarizar e sistematizar todos os elementos em um movimento único: o movimento *hip-hop* (GOMES, 2012).

Para Gomes (2012, p. 10) a origem do *hip-hop* tem total relação com os desafios urbanos que a cidade de Nova Iorque atravessava na época:

A riqueza cultural proporcionada pelas diferentes origens que compunham os habitantes do *Bronx*, e por aqueles jovens que viriam mais tarde formar o *hip-hop*, foi uma resposta a um processo de urbanização excludente e segregacionista a que foram submetidos todas essas pessoas, que, apesar de inúmeras diferenças, compartilhavam das mesmas condições socioeconômicas.

A segregação socioespacial descrita acima, também remete a ações de reestruturação urbana promovidas por parte do Estado na cidade de Nova Iorque. Durante as décadas de 1950 e 1960, sobretudo no bairro do *Bronx*, diversas áreas que preteritamente eram dedicadas à habitação foram desapropriadas para dar lugar a um plano de abertura de grandes avenidas conhecido como “*Cross-Bronx-Expressway*”. Além das desapropriações deliberadas pelo Estado, foi recorrente a prática de incêndios criminosos em conjuntos habitacionais como tática expulsão forçada da população. Este recurso tinha como objetivo final o pagamento dos danos pelas empresas seguradoras aos proprietários.

Berman (2009, p. 127), ao discorrer sobre as motivações dos recorrentes incêndios ocorridos nessa época, destaca que a dificuldade de acesso à linha de concessão de crédito bancário para reforma dos imóveis foi outra situação que contribuiu para o avanço da degradação local. Segundo o autor, tais políticas bancárias, conhecidas como *redline*, impuseram inconvenientes contratuais para aqueles proprietários que não estavam do mesmo lado dos grandes projetos urbanísticos da cidade. Desse modo, a ação do tempo sem os devidos reparos resultou na gradativa degradação dos imóveis, a ponto de muitos optarem que seus imóveis tinham maior valor no chão do que de pé.

Imagem 5 – Imóveis em estado de depreciação no sul do *Bronx*



Fonte: <http://www.boweryboyshistory.com/2016/09/bronx-trilogy-bronx-burning-1955-today.html>.

Outra característica importante é lembrada por Moysés (2018, p. 43), quando relaciona a gênese do movimento *hip-hop* nova iorquina à disputa tecnológica

característica do contexto da Guerra Fria. Para o autor, o movimento *hip-hop* surge como produto de tensões produzidas por um momento de avanços da indústria dos meios de comunicação e da estrutura de produção e consumo de bens e serviços que, juntamente a uma crescente crise social e política, afetaram profundamente a produção cultural do período.

A metrópole deixou de desenvolver o papel de polígono político-industrial que fora no séc. XIX para ser o polígono dos signos, das mídias, dos códigos. Sua verdade não mais estava vinculada ao lugar geográfico, como é o caso da fábrica ou mesmo do gueto tradicional, mas sim às formas/signos que estavam, naquele momento, em toda parte (BAUDRILLARD, 1979).

Em concordância com os argumentos apresentados até aqui, Rodrigues (2009) afirma que o *hip-hop* é um movimento político-cultural que já nasce global. Segundo a argumentação do autor, os instrumentos que constituíram o *hip-hop* estavam espalhados pelo mundo e foram articulados e agenciados em território norte americano:

Da África vieram as influências na dança e nos ritmos musicais; dos latinos também vieram influências rítmicas para a música e principalmente para dança, além de vir da Jamaica o costume de se fazerem festas simplesmente levando os aparelhos de som nas ruas e improvisando falas em cima da música (possivelmente dando origem aos primeiros djs e mcs); dos negros norte-americanos temos toda a produção cultural (spiritual, gospel, soul, blues e principalmente o funk). Os elementos que o constituíram são indissociáveis do movimento de desterritorialização e reterritorialização da população negra e latina ao longo do processo de formação e desenvolvimento do mundo colonial (RODRIGUES, 2009, p. 99).

Em meio a este turbilhão criativo, o *hip-hop* foi primordial para a estruturação da personalidade do grafite nova-iorquino. Uma alternativa capaz de transferir as rivalidades e tensões das ruas para o campo da expressão artística, do lazer e da cultura. Como em um exercício de autopreservação, estas comunidades tiveram que se imbuir de uma profunda noção de coletividade (MAOSSAB, 2011), em busca de condições minimamente dignas de vida. Constituiu-se uma linguagem sólida que ultrapassou o viés puro da transgressão individual para fundamentar-se na reivindicação e na denúncia de uma juventude que não tinha infraestrutura básica para se desenvolver e que buscava, a partir da rebeldia, um lugar de destaque, nem que fosse “na marra”.

Baudrillard (1979, p. 318) ao analisar o indivíduo periférico que grafitava em Nova Iorque, nos elucida sobre o potencial de ativismo social, de denúncia, de esperança, de subversão e livre expressão que os grafites irrompem na cidade:

Irredutíveis por sua própria pobreza, eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, e eles não mais denotam coisa alguma: nem denotação, nem conotação; é através disso que eles escapam do princípio de significação e, enquanto significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, os quais eles dissolvem com a sua simples presença.

Na busca cada vez maior da apropriação do espaço público, o metrô³⁰, um ícone da cidade, se transformou em importante receptáculo do grafite nova-iorquino. A apropriação do grafite no metrô de Nova York começou, primeiramente, no interior dos carros, passando para as estações e o exterior dos trens (SILVA-e-SILVA, 2014). Segundo Leal (2007, p. 40), foi “através dele que os grafiteiros dos cinco municípios nova-iorquinos tomaram conhecimento uns dos outros, passando a gerar uma concorrência acirrada das ruas ao metrô”. De *Manhattan* ao *Brooklyn*, do *Harlem* a *Wall Street* os trens cruzavam a cidade levando os guetos para todas as artérias da cidade. Como se o grito dos excluídos ecoassem por lugares nunca antes habitados.

Não demorou muito até que a disputa por esse espaço se tornasse uma verdadeira guerra entre o poder público - na personificação da polícia municipal de Nova Iorque e dos seguranças da companhia metropolitana de transporte, a MTA (*Metropolitan Transit Authority*) - e os grafiteiros da época³¹ (FERREIRA, 2011; VERANO, 2013; ZIMBORDI, 2017). Além de render grande número de prisões e encaminhamentos a programas de ressocialização, o endurecimento no combate do grafite, como em um efeito reverso, acabou estimulando a ação dos grafiteiros. A experiência do grafite ganhou novos níveis de dificuldade e um novo conflito, dessa vez interno, se anunciou: o conflito das cores e estilos de letras travado entre os *writers*³².

³⁰ Segundo Bermam (2009, p. 130) o metrô de Nova Iorque nessa época era mais deprimente e mais assustador do que em qualquer outro período de sua história. As estações viviam cheias de bancos quebrados, soquetes vazios e locais sombrios. Os vagões eram velhos, pintados de cinza e descascando.

³¹ Entre as décadas de 1970 e 1980, o grafite desenvolvido pelos *writers* foi combatida com prioridade pelas lideranças nova-iorquinas que tinha na figura do prefeito Ed Koch sua maior força de expressão. As medidas adotadas pela administração nova-iorquina guardam semelhanças com a ofensiva que a gestão do prefeito de São Paulo (2017), João Dória Junior (PSDB), vem praticando em relação a presença do grafite nas ruas da cidade.

³² Denominação para “grafiteiro”, ou seja, o praticante da escrita urbana.

Imagem 6 - *Style Wars* - Grafite em trem feito por NOC 167³³ (Nova York, 1981)



Fonte: <http://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2cHzF54sgsv0VPtQhvj255n/trains-potting-shooting-the-graffiti-art-of-new-yorks-subway-cars>

Outra característica marcante do grafite dessa época foi a presença dos *tags*³⁴. Além da assinatura do grafiteiro ou do grupo a qual pertencia, era comum aparecer junto aos *tags* o acompanhamento de números, que, nesse caso, representava a zona da cidade que o *writer* ou a *crew* vivia. Fica claro, nesse contexto, a utilização do grafite como instrumento de conflitos de territórios.

³³ *NOC 167* foi um *writer* do *Bronx* e membro de uma das mais famosas *crew* da cidade, a *TDS - The Death Squad*. A *TDS* foi uma das precursoras do *Wildstyle*, estilo de escrita caligráfica que influenciou grafiteiros da época e que o mundo imitaria posteriormente como modelo de grafite autêntico.

³⁴ Assinatura do nome ou apelido do grafiteiro escolhido muitas vezes por ordem subjetiva. O *tag* é a forma mais elementar dos diferentes estilos de grafites que surgem a partir desse período, representam a marca do grafiteiro, seu cartão de visita e tem como lógica a difusão máxima pela cidade. Quanto mais elaborado for seu estilo, seu *flow* (fluxo na escrita que normalmente tem como característica o traço único e contínuo) melhor sua aceitabilidade entre os seus.

Imagem 7 – *Tags* no interior do metro de Nova York (início dos anos 1980)



Fonte: <https://www.trendhunter.com/trends/richard-sadler>

Segundo Leal (2007), a popularização dos *tags* chegou ao ponto de tornar-lhe previsível, e assim, despertou entre os grafiteiros a necessidade de diversificar sua escrita.

Outro símbolo do grafite nova-iorquino surgiu a partir desse episódio: a *masterpiece*³⁵. A figura abaixo mostra o grafite de um dos primeiros grandes *writers* do *Bronx*.

Imagem 8 - *Masterpiece* do *Superkool 223* em trem do metrô de Nova Iorque



Fonte: <http://www.complex.com/style/2013/02/the-50-greatest-nyc-graffiti-artists/superkool-223>

A ele se creditam as primeiras representações de *masterpiece* pela cidade. A *masterpiece* tem relevância na evolução do grafite por possibilitar que o observador parado consiga notar o grafite em movimento. Nota-se também, na imagem 6, que além da presença da *masterpiece* do SuperKoll 223³⁶ existe uma disputa de espaço com *tags* de outros grafiteiros.

As competições continuaram e a originalidade tornou-se cada vez mais o ponto diferencial entre os grafiteiros, que, por sua vez, passaram a se destacar pela capacidade de estilizar suas letras. Esses acontecimentos foram frutos da agitação que rondava a evolução estética dos estilos tipográficos do grafite nova-iorquino onde, em 1974, destacou-se o surgimento do *Wild Style* (SILVA-e-SILVA, 2014). Tratou-se um tipo de

³⁵ Pode-se dizer que a *masterpiece* é uma evolução do *tag*, uma forma de escrita que adequa a linguagem dos *tags* em grande escala. A prática da *masterpiece* possibilitou a inserção de um apelo gráfico muito mais elaborado ao grafite. Algumas vezes as letras eram acompanhadas por figuras, desse modo, delegasse a *masterpiece* e suas variações (letras *bubble*: letras cheias, de escrita volumosa e *neobubble*: sensação de uma circularidade nas letras pela adição de linhas curtas no interior do grafite) a transição do grafite transgressivo para o grafite como expressão artística e cultural. No caso de Nova Iorque a revista *New York Magazine* faz sua primeira matéria sobre o assunto no ano de 1973 (SILVA-e-SILVA, 2014, p. 226).

³⁶ *Super Koll 223* também ficou conhecido por ser o primeiro grafiteiro a colocar sua *masterpiece* por toda a extensão de um vagão (LEAL, 2007, p. 41)

escrita complexa de ler, com formas altamente quebradas, como um quebra-cabeça tipográfico com o uso da perspectiva 3D em ângulos oblíquos que dão a impressão que as letras saltam fora da superfície grafitada. O *Wild Style* foi a configuração de escrita que sedimentou o estilo do grafite nova-iorquino e serviu como estilo tipográfico que posteriormente influenciou o mundo.

Imagem 9 – Trem no *Bronx* com grafites no estilo *Wild Style*



Fonte: <https://br.pinterest.com/pin/470133648571831933/>

Leal (2007, p. 43) destaca que os bombardeios no metrô nova-iorquino aumentaram exponencialmente no ano de 1975, quando a crise financeira afetou drasticamente os setores de segurança do sistema ferroviário³⁷, abrindo caminho para a ação mais substancial dos grafiteiros, naquilo que ficou conhecido como *subway art*.

A apropriação dos trens nova-iorquinos confiou ao grafite *status* de visibilidade em escala nunca antes alcançada – talvez nem almejada. As mensagens em movimento tornaram-se uma maneira eficaz de apropriação do espaço público e uma afronta às mídias diárias oficiais.

³⁷ Somente no ano de 1980 que uma nova política mais rigorosa passa a ser implementada pelo sistema de metrô nova-iorquino. Tais ações reduziram significativamente a *subway art*.

Nos primeiros anos da década de 1980, a crescente propalação do grafite nova-iorquino, despertou interesses de agentes externos ao movimento. De um lado, uma frente intensiva e organizada de contensão ao grafite foi instalada pelo poder público. Esse movimento foi representado, principalmente, pela “*Metropolitan Transportation Authority*” (MTA), que passou a investir maciçamente no controle do sistema metroviário. O resultado dessa ação foi o aumento da dificuldade em praticar o grafite nesses lugares e, conseqüentemente, a escassez de lugares para essa prática³⁸. Se de modo geral todos os grafiteiros tinham que se atentar à ofensiva do poder público, as *crews* também passaram a se enfrentar mais intensivamente na disputa por esses poucos espaços³⁹.

Por outro lado, o mercado da arte também passou a se interessar pelo universo do grafite, a fim de atribuir-lhe um valor artístico. No final do ano de 1979, o convite feito pelo negociante de arte Claudio Bruni⁴⁰ a dois expoentes do grafite na época (*Lee Quiñones* e *Fab 5 Freddie*) para que fossem a Roma expor seus grafites é um marco para “galerização” do grafite. Esse evento ficou marcado como o ingresso do grafite no mundo da arte e inspirou outros empresários europeus a repetir o feito de Bruni (LEAL, 2007). Gradativamente, novos espaços dedicados especificamente ao tema começaram a ser abertos em Nova Iorque. Tratava-se de pequenas galerias de arte, museus, centros culturais, entre outros espaços que dedicavam um período de seus calendários anuais a emergente cena do grafite.

³⁸ O final da década de 1980, mais precisamente o ano de 1989 foi marcado pelo movimento do trem limpo (*the clean train movement*). Todos os vagões grafitados foram recolhidos e se decretou tolerância zero para todo tipo de intervenção deste período em diante. Vale ressaltar que mesmo assim, alguns grafiteiros continuaram se arriscando. Entretanto o número de intervenções diminuiu drasticamente, concentrando-se principalmente aos trens de carga, onde a fiscalização era menor (LEAL, 2007, p. 47).

³⁹ Importante ressaltar que a disputa por território sempre existiu no grafite nova-iorquino. O que destaca esse momento é o acirramento dessa disputa. Era comum a apreensão de matérias de pintura da *crew* rival, além dos conflitos violentos aos moldes das gangues de rua.

⁴⁰ Além de empresário do setor de obras de arte, Claudio Bruni era administrador de uma prestigiada galeria em Roma, a *Galleria La Medusa*.

Imagem 10 – Cartaz e exposição de grafite na galeria Fashion Moda (Bronx, 1980)



Fonte: <http://gallery.98bowery.com/crash-matos-graffiti-art-success-fashion-moda/>

Um exemplo emblemático dessa cena foi a *Fun Gallery*⁴¹, que, além do pioneirismo em trazer a linguagem das ruas para as galerias de arte, impulsionou a carreira de alguns ícones marcantes desse movimento⁴².

O grafiteiro mais representativo desse novo momento foi *Keith Haring*⁴³. Sua projeção para o mundo das artes ganhou força a partir da intervenção performática chamada “*Times Square Show*”, em 1980 (KNAUSS, 2001). A partir desse momento, *Haring* passou a apresentar suas obras em importantes eventos internacionais, como a Bienal de Paris (1985) e no museu de Berlim (1986) (GITAHY, 1999).

Aquilo que até então era tratado principalmente como vandalismo, ganhou uma identidade visual e passou a desafiar algo que, na sociedade mercantil, é tratado como sagrado: o direito das corporações de usar o espaço público para vender seus bens.

⁴¹ A *Fun Gallery* inicia suas atividades em 1981 por *Bill Stelling* e *Patti Astor*, essa última, uma atriz de cinema reconhecida na cena *underground* de Nova Iorque. A *Fun Gallery* ganhou fama por ser a primeira galeria de arte no *East Village* e a primeira galeria de arte a levar um artista ligado ao grafite aparecer na revista *People* em 1983. (tradução nossa do web site oficial da *Fun Gallery* - <http://www.thefungallery.com/>).

⁴² São exemplos os artistas: *Jean Michel Basquiat*, *Keith Haring*, *Dondi*, *Futura 2000*, *FAB 5 FREDDY*, *Lee Quinones*, *Kenny Sharif* e *Lady Pink*.

⁴³ No início dos anos 1980, *Keith Haring* passa a ser reconhecido por suas imagens feitas com giz nas superfícies negras destinada a cartazes publicitários nas paredes do metrô de Nova Iorque. Muitas de suas obras possuem um forte apelo político e se tornaram clássicos da arte urbana do final do século XX.

Imagem 11 – *Keith Hering* no metrô de Nova Iorque



Fonte: <http://www.haring.com/about-haring/to-new-york>; http://www.fotografia_christopher_morris_metro_ny_14.jpg

Outro artista com bastante relevância nesse período foi *Jean Michel Basquiat*. No caminho contrário de *Haring*, o filho de imigrantes nascido no bairro do *Brooklyn*,

abandonou seu *tag* oficial - “SAMO” (abreviação de “*same old shit*”) - e mergulhou na produção artística contemporânea. Sobretudo a partir de seu relacionamento com *Andy Warhol* - outro ícone da *pop art* estadunidense -, passou a ter reconhecimento artístico⁴⁴ entre as grandes galerias e museus de arte nacionais e internacionais (KNAUSS, 2001).

A trajetória desses e de outros artistas de rua no início da década de 1980 ilustra a estreita ligação das artes plásticas com a cultura urbana. Esse vínculo se sustenta até hoje e, historicamente, colocou o grafite em ambientes inimagináveis nesse período⁴⁵. Para Tavares (2008, p. 1133), a transformação a qual o grafite participou veio de uma tendência geral do mundo das artes⁴⁶, onde:

[...] já não é possível falar de estilos e sim de influências, o preciosismo representativo cedeu lugar à representação simbólica, o espaço da tela foi expandido até se romper e o interior do museu foi virado do avesso.

Para Knauss (2001, p. 339), o grafite urbano expressou um dos “modos de superação da arte de vanguarda, contudo sem que a criação artística perdesse seu caráter inovador e libertário”.

Resultado da simbiose entre a movimentação dos circuitos de artes e a essência dos movimentos de rua, o grafite nova-iorquino foi gradativamente ganhando o mundo. A criação de diferentes veículos de comunicação, além da mídia oficial, foi fundamental para esse acontecimento. De acordo com Leal (2007), no ano de 1988 o grafiteiro *Phase 2* criou o primeiro zine especializado sobre grafite (o *Internacional Graffiti Times*) com o intuito de encurtar a troca de experiência entre os praticantes. Alguns anos depois, no ano de 1989, foi lançado o primeiro vídeo documentário que retratou o grafite pela ótica de seus praticantes (o *Underground Videograf*). A partir de 1994, a internet tornou-se o principal meio difusor do grafite para o mundo. Foi nessa data que criou-se o primeiro *web site* especializado no grafite, o <www.graffiti.org>.

⁴⁴ Em 2002, uma de suas telas a “*Profit I*” foi vendida por cinco milhões de dólares (SILVA-e-SILVA, 2008).

⁴⁵ Discutiremos a mercantilização ou valorização como valor de troca e a relação do grafite com arte no terceiro capítulo.

⁴⁶ Segundo Tavares (2008) desde o início do conturbado século XX, período de grandes conflitos e transformações em escala mundial, cada vez mais a representação artística passou sentir a necessidade de reagir às exigências do seu tempo, alguns exemplos dessa tendência são as inovações cubistas de Picasso em alusão à cultura africana; a busca desesperada por uma identidade brasileira na Semana de 22; a *pop art* antropofágica estado-unidense no pós-guerra. Seguindo esse fluxo, o grafite também passa a ser inspiração empregada como técnica artística.

Em conclusão, o grafite nova-iorquino aliou uma estética própria de caráter contestador e transgressor a elementos da cultura de massa e da indústria cultural e, conseqüentemente, universalizou-se como algo inovador. A prática do grafite nova-iorquino asseverou uma forma e conteúdo interessada na força do lugar e na construção social, o que prova que o grafite mantém uma relação estreita e essencial com a realidade de onde se manifesta.

CAPÍTULO 2 – O GRAFITE COMO EVENTO QUE DESEMBARCA NA METRÓPOLE PAULISTANA

*“Vamos fazer pixos, tags, throw ups, rabiscos
Esse mundo é um grande muro infinito
Um “rolle car” seria lindo, na rua o topo do edifício
Essa é pra você do rabisco que corre”*

*“Tem arte no vandalismo, vandalismo na arte
Algo real e comum, vejo em toda parte
Drama e aventura, original da rua, ninguém entende
De cabeça pra baixo ligeiro e consciente
Inconsequente, visão da sociedade
Rap e o rabiscos unidos, não é viagem
Não tem massagem para ambos os lados
Pro pichador pixando, pro muro sendo pixado
Veículo marcado, patrimônio zoadado
Role nos trilhos, vagões pintados, fugas e tiros
É o vírus que contamina, tinta
Que escreve, risca, pinta
Fosca, escala, colore
Um salve aos escritores e a grafia nunca morre”*

Jamés Ventura – Irmãos de Tinta

Fazendo um paralelo com a clássica teoria da difusão de inovações de Hägerstrand (2013)⁴⁷, Gomes (2012, p. 27) aponta que a informação que emana de um centro gerador (em nosso caso o grafite estadunidense e francês) não atinge homoganeamente todos os lugares. Silveira (1999, p. 25) assevera que:

É a ordem, sempre diversa, com que os objetos técnicos e as formas de organização chegam a cada lugar e nele criam um arranjo singular, que define as situações, permitindo entender as tendências e as singularidades do espaço geográfico.

Sobretudo nos países periféricos, os objetos e informações se espalham pelo espaço de forma desigual e encontra nas distintas formações socioespaciais (SANTOS, 1977) os obstáculos para sua concretização. Nas palavras de Canevacci (2016, p. 176), os grafites “determinam a co-criação performática da metrópole contemporânea, flutuando entre estilos globais e reinvenções locais”.

⁴⁷ Sinteticamente, a teoria da difusão da inovação diz respeito a importância de uma visão sistêmica da inovação, onde a geração, uso e difusão das inovações depende de estruturas subjacentes, tais como: sociais, institucionais, políticos e financeiros. Tal visão confere uma atenção maior as especificidades do território, independentemente de sua escala. Na ciência geográfica destacamos as obras de Hägerstrand, que pesquisou o tema desde a década de 1950, além da interpretação crítica de Milton Santos já na virada do século XX.

Partimos dessa reflexão para compreender os desdobramentos que resultaram na dinâmica que conduziu o surgimento do grafite brasileiro. Destacamos, nesse caso, a necessidade de não subjugar a influência do centro gerador de informação, bem como, não subtrair a força do lugar na transformação do objeto. Ou seja, as influências do grafite do centro gerador ao se geografizarem no lugar como evento⁴⁸, validam-se a partir da simbiose entre a localização material e relacional (sítio e situação), incluindo o momento da sua construção e seu movimento histórico (SILVEIRA, 1999).

2.1 Um breve histórico do grafite em São Paulo: da galeria de arte para as ruas e o retorno das ruas para as galerias de arte

O desenvolvimento histórico do grafite na metrópole paulistana, apesar de não ser tão longo, é bastante complexo e difuso no território. De natureza inovadora e em constante transformação, salientamos algumas variáveis referentes à sua trajetória histórica, para finalmente analisar sua empiricização atual nos lugares.

A presença de imagens públicas em escala ampliada no Brasil, sobretudo na cidade de São Paulo, remete a década de 1950. Com as obras dos muralistas⁴⁹ modernistas que ocupavam as fachadas de prédios narrando temas da história e da arte brasileira (GITAHY, 1999). Artistas como Di Cavalcante e Cândido Portinari são expoentes desse momento. Era uma espécie de incentivo a arte pública em tempos que a maioria da população não tinha acesso a esse tipo de cultura.

A importância dessas manifestações para o futuro desenvolvimento do grafite em São Paulo, se reflete no fato de abrirem o caminho para o imaginário/possibilidade de uma intervenção pictórica em espaços públicos, fato até então inexistentes nessas proporções (MONASTERIOS, 2011).

Durante os anos de chumbo da ditadura civil militar brasileira (1964-1985), as pichações políticas inspiradas pelos ideais revolucionários de maio de 1968, se tornaram

⁴⁸ Reforçamos a interpretação dos eventos como um “veículo de uma ou algumas das possibilidades existentes no mundo, na formação socioespacial, na região, que se depositam, isto é, se geografizam no lugar” (SILVEIRA, 1999, p. 22).

⁴⁹ A influência muralista em São Paulo vem de obras de artistas mexicanos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros e José Clemente Orozco. Desde a década de 1930 o governo mexicano apoiou a pintura de murais públicos, com o intuito de criar uma identidade nacional entre os cidadãos, em maioria sem acesso a educação e cultura (MONASTERIOS, 2011). Vale ressaltar também, a influência muralista mexicana nos primórdios do grafite estadunidense, mais especificamente a partir de murais desenvolvidos por imigrantes latinos, na sua maioria mexicanos, na cidade de *Chicago* nos anos 1960 (SILVA, 2014).

ferramentas de combate e mídia democrática ao alcance de todos. Apesar de ter tido momentos de silêncio, sobretudo nos primeiros anos do regime (MONASTERIOS, 2011), na segunda metade da década de 1970, a campanha de reabertura política passa a usar de forma indiscriminada a lata de tinta spray. Segundo Knauss (2001, p. 341):

A campanha de reabertura política a partir do movimento a favor da anistia e o desenvolvimento de eleições gradativamente mais livres e mobilizadoras da sociedade desencadearam um processo intenso de propaganda política sem medidas restritivas e sem acompanhamento adequado de uma justiça eleitoral.

Na virada da década para os anos 1980, as já habituais pichações políticas começam a dividir espaço com outras manifestações urbanas. Tratava-se de grafites esteticamente mais elaborados e com conteúdo muitas vezes enigmático a maior parte da população.

Eram intervenções de natureza poética e lúdica, desenvolvidas em grande parte com a técnica da máscara *stencil*⁵⁰, que além de assegurar rapidez na reprodução – fator importante em época de grande repressão - permitia execução estética uniforme. Em outras palavras, a partir da repetição seriada, o grafiteiro buscava conquistar espaço no imaginário urbano, o que conferia a essas novas manifestações forte influência da lógica da *pop art* estadunidense.

Os grafites poéticos, como foram conhecidos, ganhavam vida pelas mãos de jovens da classe média envolvidos com expressões artísticas compreendidas no campo da vanguarda (MITTMANN, 2012). Esses jovens experimentavam novas e baratas formas de publicizar seus trabalhos e perceberam na técnica do *stencil* uma oportunidade econômica de criar um repertório iconográfico.

Além das referências da *pop art* da época - destacando as obras de *Keith Haring* e *Jean-Michel Basquiat* -, outros símbolos da cultura popular e das histórias em quadrinho compuseram o repertório desses novos artistas urbanos.

Aos poucos as ruas de bairros de classe média paulistana, como Pinheiros, Bixiga e Vila Madalena, além do emblemático “Buraco da Paulista” (túnel Rebouças, entrada da Av. Paulista, junto à Consolação), começaram a servir de tela para estes artistas⁵¹.

⁵⁰ Técnica de aplicar tinta (aerossol ou não) a partir de desenhos feitos com moldes vazados e fixados na parede. O resultado surge a partir da aplicação de tinta sobre a superfície, ocupando os espaços vazios da máscara. Normalmente as imagens são complementadas a mão livre posteriormente.

⁵¹ Dentre os artistas que se destacaram na época estão: Alex Vallauri, Waldemar Zaidler, Carlos Matuck, o grupo Tupinão Dá, Carlos Delfino, Jaime Prades, Milton Sogabe, José Carratu, entre outros.

Um dos representantes emblemáticos dessa geração foi Alex Vallauri⁵², a ponto dos grafites de sua época serem considerados como parte da escola *vallauriana* de grafite (GITAHY, 1999). Suas intervenções tinham características peculiares e ao longo do tempo ganharam dimensão popular. As emblemáticas botas femininas⁵³ reproduzidas repetitivamente pela cidade, ou o desenho de uma boca fechada com um alfinete que fazia uma referência a censura da época, bem como a metafórica personagem conhecida na época como a “rainha do frango assado” e seus móveis e eletrodomésticos que trazia uma crítica conotativa ao consumismo cada vez mais crescente na classe média brasileira, foram alguns dos exemplos do acervo de Vallauri.

Imagem 12 – A reprodução em *Stencil* de Alex Vallauri



Fonte: <<http://bit.ly/2sKkmBm>> e <http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,dia-do-grafite-uma-homenagem-a-alex-vallauri,12736,0.htm>

De certo modo, a produção lúdica, cheia de personagens e referências às histórias em quadrinhos de Vallauri, delegou de vez a plasticidade ao grafite produzido em São Paulo. Fator que acentuou o processo de diferenciação, feito pela população de modo geral, entre o grafite e a pichação. Tratava-se de uma comunicação em espaços específicos da cidade e com linguagem bem definida a um tipo específico de público.

⁵² Artista etíope de nacionalidade italiana, viveu até os quatorze anos na Argentina para posteriormente se fixar definitivamente no Brasil. Suas obras tinham como destaque o caráter vanguardista, fortemente influenciado pelas constantes viagens a efervescente cena de Nova Iorque (VERANO, 2013). Vallauri influenciou uma geração de grafiteiros e a data de sua morte - 27 de março de 1987 - é lembrada como o Dia do Grafite no Brasil.

⁵³ Imagem extraída da fábrica de carimbos Dulcemira Ltda, se tratava de uma bota pintada com a técnica da máscara *stencil* nos mais diferentes espaços da cidade: muros, porta de lojas, padarias, supermercados (RAMOS, 2007). A popularidade da bota foi tão grande que chegou a virar cartão postal na cidade de Nova Iorque.

A cena cultural que emergia na São Paulo do início dos anos de 1980, refletia uma inquietude típica de períodos políticos conturbados⁵⁴ que conseqüentemente influenciou a atitude do grafite produzido na época.

Se por um lado, jovens universitários e artistas plásticos - que não trilharam o caminho da formalidade das galerias nem dos sistemas de arte - se organizaram em grupos para atuarem em lugares específicos da cidade, como é o exemplo dos trabalhos realizado pelo grupo Tupinãodá⁵⁵.

Imagem 13 – Grafites do grupo Tupinãodá (década de 1980)



Fonte: <http://besidecolors.com/tupinaoda/>

Por outro, novas intervenções com propostas bem-humoradas e enigmáticas, começaram a se espalhar nos mais variados espaços da cidade. Alguns exemplos desse contexto foram as pichações: CELACANTO PROVOCA MAREMOTO⁵⁶, JUNECA/PESSOINHA, CÃO FILA K26. Enquanto JUNECA/PESSOINHA reproduziam seus nomes no maior número possível de lugares da cidade com o objetivo

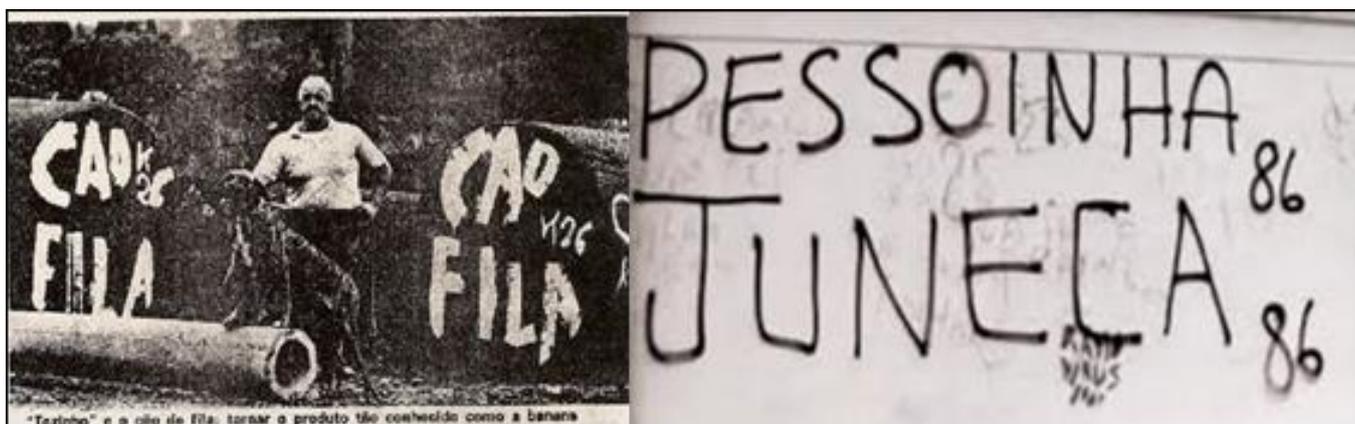
⁵⁴ Enquanto na música popular se afirmavam Itamar Assunção e Arrigo Barnabé (expoentes da cena *underground* paulistana), no rock os Titãs misturam a rebeldia juvenil a sons típicos da Jovem Guarda, do *New Wave*, do *Punk Rock* e da poesia concreta. Nos subúrbios industriais a cena punk se concretizava e “gritava” as demandas dos movimentos operários, nos quadrinhos - também conhecido como *cartoons* - artistas como Angeli, Laerte, Glauco e Luiz Gê marcaram uma geração. Somavam às manifestações políticas um tom de ironia aliado a uma estética suja e libertária.

⁵⁵ Inspirados no poema de Antônio Roberto de Moraes, que diz: *Você é tupi daqui, ou tupi de lá, Você é Tupiniquim ou Tupinãodá?*. O grupo Tupinãodá (1983 - 1991), considerado o primeiro coletivo de arte urbana do país, começou a fazer intervenções em lugares específicos da cidade. Do Campus da FAU/USP, passaram a atuar na Vila Madalena (Beco do Batman), na marginal do rio Tietê, até chegarem a ocupar o Túnel Rebouças, causando grande polêmica por se tratar de um dos cruzamentos mais importante da cidade (RAMOS, 2007). Apoiados na tradição modernista, na anarquia antropofágica, na poética neoconcretista, o intuito principal do grupo era realizar performances urbanas como instrumento de afirmar a liberdade de expressão no contexto da redemocratização política do país (KNAUSS, 2001).

⁵⁶ Referência ao monstro pré-histórico do seriado japonês *National Kid* (GITAHY, 1999).

individual de serem reconhecidos. Os enigmáticos CELACANTO PROVOCA MAREMOTO e CÃO FILA K26⁵⁷, não propunha nada de subversivo ou transgressor ao sistema político vigente. Apesar do autor da pichação CÃO FILA K26 ter sido convidado a explicar suas intenções as autoridades militares durante o governo ditatorial, que assim como a maioria da população, não entendia o intuito de autopromoção e publicidade da localização onde suas crias de raça Fila brasileira podiam ser adquiridas.

Imagem 14 – Tozinho, autor da pichação CÃO FILA K26 e pichação de JUNECA/PESSOINHA no ano de 1986



Fonte: <<http://bit.ly/2tXBXVI>> e <<http://www.webdocgraffiti.com.br>>

Com a consolidação do regime democrático e o fim das ações de inteligência da polícia política, as repressões às manifestações urbanas deixaram de estar associadas ao crime político e passaram a ser punidas como ato de vandalismo. Segundo Knauss (2001, p. 343) essa transição aumentou desproporcionalmente a distinção punitiva entre os tipos de grafite que existiam na cidade:

De toda forma, a repressão policial se legitimou, inclusive pela associação do grafite urbano com o tráfico de drogas, tentando atribuir aos *tags* a um código de marginais. No mesmo sentido, vieram as decisões no campo da legislação que visavam a limitar a venda de latas de spray e enquadrar no código penal ou nas posturas municipais os autores do grafite urbano. (KNAUSS, 2001, p. 343)

Mesmo que de forma não tão explícita e determinante, já era patente a maior aceitação às intervenções poéticas dos jovens formados no campo das artes plásticas em

⁵⁷ A pichação Cão Fila K 26 era feita por um senhor conhecido como “Tozinho”, e é conhecida como a “pré-história” da pichação, de São Paulo. Alastrou-se de tal modo pelo território, que hoje aparece até na região portuária de Manaus. A pichação era motivada pela publicidade de seu estabelecimento que criava e vendia cachorros da raça Fila Brasileiro.

comparação as pichações de frases curtas e de difícil entendimento (VERANO, 2013, p. 119).

Ao se referir ao caráter artístico do grafite frente à pichação, caracterizando-a esta última como algo a ser combatido. Mittimann (2012, p. 69) problematiza o tema, pela lógica do conflito por espaço na cidade altamente capitalizada.

É possível afirmar que a ilegalidade da pichação vai de encontro com a lógica do capital, que opera no espaço urbano contemporâneo a partir da venda, ou aluguel, de todo e qualquer espaço da cidade global. Basta andar pelas ruas dos grandes centros urbanos para notar como se dá o loteamento da comunicação, seja a partir de fotos, de imagens das mais variadas, de frases, enfim, de toda e qualquer comunicação de venda e ou de oferta, de promoção de produtos e serviços para o sujeito consumidor. A pichação, ao ocupar esse espaço (público) sem a devida autorização, uma vez reservada como espaço para intermediar a compra, configura-se com ilegal. A prática da pichação pode ser entendida, nessa lógica, como uma ação de roubo de espaço publicitário.

Podemos dizer que a princípio, as intervenções urbanas ligadas ao grafite, saem do campo das artes plásticas e seus espaços fechados, para depois ganhar as ruas. No caminho reverso, a partir da redemocratização do país em 1985 e muito também pelo aumento da influência do grafite ligado ao movimento *hip-hop* estadunidense, um novo horizonte se abre ao grafite em São Paulo. A prática se reconecta com a demanda das ruas, incorpora e multiplica vozes antes silenciadas. Um manifesto surge das periferias para refletir o descontentamento causado por um caótico processo de urbanização em processo.

2.2 A influência do *hip-hop* no grafite paulistano: a linguagem e estética das periferias

“O grafite paulistano é um efeito colateral totalmente espontâneo da falta de espaços públicos voltados ao lazer, da concentração de renda, do planejamento urbano desassociado da realidade da maioria da população, do abandono do poder público. A negligência do Estado foi exatamente a fenda no muro que permitiu com que jovens da periferia criassem uma identidade visual única, reconhecida inclusive internacionalmente, que mistura técnicas da pintura de rua norte-americana com a cultura regional brasileira.” (Manifesto contra a política do cinza)

Inspirado pelo movimento estadunidense, o *hip-hop* brasileiro surge na década de 1980 e retrata as mazelas de um período de instabilidade política e econômica que ultrapassava o país, a chamada “década perdida”.

Articulando-se como um movimento de resistência organizado (XAVIER, 2005; RODRIGUES, 2009; MOASSAB, 2011; GOMES, 2012) o *hip-hop* brasileiro se adequa às demandas periféricas dos grandes centros urbanos “com objetivo de servir como veículo de politização e mobilização da juventude pobre rumo à transformação social, fortalecendo e criando alternativas contra o racismo, a fome e a desigualdade social” (SILVA-e-SILVA, 2008, p. 215).

Assim como outros exemplos de luta social⁵⁸, o movimento *hip-hop* teve na década de 1980 e 1990 um período de grande amadurecimento na resistência frente à hegemonia neoliberal vigente desde então.

Para Moassab (2011, p. 25) o nascimento do movimento *hip-hop* brasileiro reflete as demandas de um período e desse modo, manifesta-se como mais uma ferramenta subversiva na incessante busca pelo direito à cidade e à cidadania plena:

Nesse sentido, o hip-hop traça linhas de fuga em relação ao modelo capitalista, aprofundado pelo ideário neoliberal a partir dos anos 80, pondo em funcionamento uma produção coletiva interessada menos na aferição de lucros e mais no bem comum por meio da construção de outro imaginário para a periferia e para a população pobre e negra deste país. Sua ação simultânea em diversas escalas (local, nacional, global) mostra uma possibilidade de ação transterritorial alternativa capaz de lidar com a nova topologia global.

Segundo Rodrigues (2009, p. 103) o *hip-hop* é um movimento de ativismo político-cultural urbano, com um grande potencial crítico, pedagógico e mobilizador. Dentro da complexidade do *hip-hop*, o autor aponta que a vertente mais crítica do movimento, deve ser considerada como verdadeiro movimento social, desde que, “aprofunde suas críticas ao *status quo* e mobilize de forma mais radical e contundente seus militantes”.

O movimento *hip-hop* organiza-se basicamente pela junção solidária de quatro elementos: o ritmo musical na figura do Dj (*disc jockey*), a poesia na figura do Mc (mestre

⁵⁸ Além do movimento *hip-hop*, outros movimentos sociais como o movimento dos trabalhadores sem-terra, movimento dos trabalhadores sem teto, das rádios comunitárias, dos catadores de material reciclável, passe livre, atingidos por barragens, são analisados no contexto político da redemocratização brasileira a partir da década de 1980. Para saber mais ver tese de doutorado que posteriormente virou livro de Moassab (2011).

de cerimônia), a dança na figura dos *b.boys* e *b.girls* e a pintura ou artes plásticas na figura do grafiteiro. Sendo este último, tido como o mais democrático entre os elementos (GOMES, 2012), pois, se diferencia dos demais - e de outras manifestações culturais - por interagir com o público sem que este necessariamente o procure.

Apesar do estilo musical denominado *rap*⁵⁹ ser considerado a vertente do *hip-hop* mais popular e difundida em todo o mundo, inclusive possibilitando que a cultura transitasse nas mais variadas classes sociais e midiáticas, a fundamentação do *hip-hop* em São Paulo tem base em outros dois elementos do movimento: o *break-dance* (dança dos *b. boys* e *b. girls*) e o grafite.

As influências que construíram a base do *break-dance* e do grafite paulistano no início dos anos 1980, chegavam principalmente a partir de filmes⁶⁰ e publicações internacionais que alguns poucos praticantes e entusiastas da cena, traziam de viagens internacionais.

No documentário: “Nos tempos da São Bento (2010)⁶¹”, a origem do *hip-hop* na cidade de São Paulo é contada. Em depoimento de alguns praticantes da época, ressalta-se a importância que tiveram tais publicações na construção da identidade do *break-dance* e do grafite paulistano⁶². A dificuldade em obter informações foi uma barreira para o desenvolvimento do *hip-hop* no Brasil, em contrapartida, mesmo que involuntariamente, garantiu uma identidade genuína a cena nacional. Os praticantes mesclavam a influência estrangeira à realidade improvisada do lugar, criando algo completamente inovador.

Em outras palavras, a influência estrangeira no grafite paulistano, ao se inscrever na totalidade característica de um determinado momento, o faz como uma parte do todo, nas palavras de Santos (2012, p. 160), “seu destino é realizar a totalidade na

⁵⁹ Junção do ritmo musical do Dj e a poesia do Mc. Defende-se que a palavra tenha origem do acrônimo para *rhyme and poetry* (rima e poesia).

⁶⁰ Considerando a velocidade que as informações transitavam entre os territórios - não existia a simultaneidade da internet e as publicações especializadas eram somente em língua estrangeira. As produções cinematográficas, que foram copiadas e reproduzidas indiscriminadamente entre os praticantes, impulsionaram os primeiros passos de *break dance* e os primeiros estilos tipográficos do grafite em São Paulo. Dentre as produções mais conhecidas dessa época estão o documentário *Style Wars* (1983) do diretor Tony Silver e o filme *Beat Street* (1984) do diretor Stan Lathan. Um pouco mais tarde os clips de rap, sobretudo veiculados pelo canal de televisão Mtv, irão cumprir função importante de disseminador de informação da cultura hip-hop no Brasil.

⁶¹ Nos tempos da São Bento (2010). Direção: Guilherme Botelho. (90 min), NTSC, Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs&t=1365s> em 26 out. 2017.

⁶² A primeira publicação brasileira dedicada exclusivamente ao tema só foi ocorrer no ano de 1992 com a revista *Pode crê!* (MOASSAB, 2011) e o primeiro disco gravado pela indústria fonográfica em 1988 com a coletânea “*Hip Hop Cultura de Rua*” (GOMES, 2013).

particularidade, viver plenamente e ativamente essa particularidade e assim contribuir à permanência do todo, deixando-o renascer com novas características”.

Compreender o lugar, nesse contexto, supõe reconhecer que este se tornou ao mesmo tempo, e estranhamente, singular pelas influências do contexto, e mundializado na medida em que é receptáculo das possibilidades trazidas pela globalização. Nesse sentido a noção de lugar-mundo e mundo-lugar, deve perpassar a todo tempo o entendimento do espaço contemporâneo (SILVA; SOUSA, 2010, p. 28).

Se, de um lado, um conjunto de comandos e informações de ritmo único chega ao lugar, de outro, elas não se homogeneízam no espaço graças aos seus arranjos anteriores, ou seja, reúne um encontro contraditório de valorizações dadas pelos diversos “segmentos” da sociedade aos sistemas técnicos e, em decorrência, aos lugares (SILVEIRA, 1999). Nesse contexto é evidente a “resistência” do lugar, visto que, apesar da força do evento global, a soma de suas variáveis aos arranjos territoriais pré-existentes se dá de forma específica e assim, resulta em uma situação nova. Um dos exemplos desse processo é a maneira como a roda de *break* brasileira se assemelha a capoeira: incorporando saltos e movimentos acrobáticos, inclusive nas regras e gestos para participar do centro da roda (MOASSAB, 2011). Outro exemplo, é a distinção subjetiva que grafiteiros brasileiros recebem no exterior. Segundo estudiosos da cena internacional, tal singularidade explica-se pelo fato da possibilidade que esses artistas tiveram de libertar-se do padrão técnico mundial, resgatando uma essência singular em suas práticas.

Destacamos também, algumas características que tangem o surgimento do *hip-hop* no mesmo contexto da formação da São Paulo informacional da década de 1980 (SILVA, 2001). É justamente o uso diferenciado dos equipamentos mais modernos do centro da cidade, como a estação de metrô São Bento, a Praça Roosevelt⁶³ e a Galeria 24 de Maio⁶⁴ (GOMES, 2013) a configuração territorial assente para a organização do movimento.

⁶³ A Praça Roosevelt, localizada no bairro da Bela Vista, região central da cidade de São Paulo, foi inaugurada no ano de 1970 como um moderno projeto arquitetônico de praça suspensa sobre a passagem subterrânea entre o Elevado Costa e Silva e a Ligação Leste-Oeste. Durante toda a década de 1980 foi um importante ponto de organização do movimento *hip-hop*. Após anos de degradação, a praça passou por uma reforma e foi reinaugurada no ano de 2012 e ainda hoje continua com ponto de encontro de jovens ligados a cultura de rua (skate, sarau urbanos, teatro, etc).

⁶⁴ A Galeria 24 de Maio afirmou-se como centro comercial da cultura *black* em São Paulo. Além do comércio de discos e serviços ligados ao movimento *hip-hop*, a galeria também funciona como ponto de encontro e local de troca de informação sobre os circuitos internos do movimento.

Símbolo da modernização dos fluxos e importante ponto da rede de transporte metroviário da cidade, a estação São Bento do Metrô⁶⁵ desempenhou papel importantíssimo na história do *hip-hop* brasileiro. Era o lugar de confluência dos jovens provenientes dos quatro cantos da cidade, que traziam consigo diversidades de ideias e demandas socioculturais.

Futuros ícones do *rap* brasileiro como Thaide e Dj Hum, Racionais Mc's, Doctors Mc's, Rappin Hood, entre outros, surgiram desses encontros. Na estação São Bento, combinavam suas rimas sobre a métrica obtida através de batidas improvisadas nas latas de lixo da estação. No *break-dance*, se destacaram grupos como a Funk Cia, liderados pelo caricato Nelson Triunfo (Nelsão), a Back Spin, o Jabaquara Break, a Sampa Crew entre outros.

Importante destacar que a lógica de lugar privilegiado para o encontro e desenvolvimento da cultura *hip-hop* na metrópole paulistana, ainda hoje está relacionada ao uso diferenciado desses espaços da cidade, como é o exemplo da “Batalha⁶⁶ do Santa Cruz” que acontece desde 2006, todos os sábados na saída da estação de metrô Santa Cruz (Vila Mariana).

Também vai ser a partir da ambiência criada na São Bento que a estética do grafite estadunidense – refiro-me aos *tags*, *throw-ups* e *masterpieces* com letras distorcidas que formam o nome da *Crew* ou expressam temas comuns a determinado grupo ou gang, - passa a se massificar pelas ruas paulistanas. Artistas que ficariam famosos mundialmente, como os irmãos Padolfo (os Gêmeos), Speto, Binho, Tinho, entre outros, tiveram nessa cena uma base sólida para desenvolverem seus trabalhos (GITAHY, 1999).

Já nos anos de 1990, o grafite ampliou sua presença às periferias seguindo o rastro do movimento *hip-hop*, comunicando-se com multidões por meio da atuação agressiva e pelas mãos de muitos adeptos pela cidade.

Quando falamos do grafite nesse contexto, estamos nos referindo a um universo cultural sustentado por um senso coletivo comum que dispõem de um vocabulário e uma

⁶⁵ Além dos pontos já citados, também destacamos a rua 24 de Maio (onde encontravam-se duas grandes pedras de mármore no chão, ideais para os passos dos *b.boys* e *b.girls*) como lugar de encontro e desenvolvimento do movimento *hip-hop* paulista. Mais tarde esses encontros se transformaram nas “Posses”, reuniões descentralizadas de diversos grupos de uma mesma região da cidade com o intuito de discutir o universo do *hip-hop* em conjunto com ações comunitárias locais (MOASSAB, 2011, p. 65).

⁶⁶ A batalha de rima funciona basicamente pelo duelo entre dois Mcs, em que cada um tem 30 segundos para soltar as *punch lines* (rimas) e o público elege o vencedor após no máximo três rodadas. Os temas podem ser livres ou pré-determinados, depende do formato de cada batalha. A batalha do Santa Cruz é considerada uma das mais antigas do país e revelou importantes nomes da nova escola do rap nacional como Emicida, Rashid, Marcello Gugu, Projota, entre outros.

forma de expressão própria, conservam valores e práticas, que de modo geral servem de elemento para se distinguir de outras comunidades.

2.3 A pixação paulistana: a presença anárquica da periferia sobrepondo-se à estética da cidade formal

“O que pra uns é vandalismo, pra nós é (re)apropriação, o pixador é o artista urbano que vê a cidade como suporte. Estamos nos (re)apropriando de uma cidade que foi negada a nós. O pixo é a retomada da cidade por parte dos excluídos. Cada parede pixada é sinônimo de insatisfação social, se agrada ou desagrada já é outra questão, o importante mesmo é que incomode. A pixação pede mais do que passagem, pede permanência, como pedra lascada e não polida. Como um conceito, e não inconstância pede solidez e clama por respeito, e se assim não for o pixo vai pegar”.

“Somos a tribo dos escribas underground, predominantes e crescentes na bolsa amniótica das periferias”. (CRIPTA DJAN - Manifesto - O pixo nosso de cada dia).

Das margens da cidade, local carente dos mais básicos aparatos urbanos e equipamentos culturais desinteressados ao lucro, onde os meios de comunicação de massa acabam ocupando a lacuna de formação artístico-cultural dos jovens de modo geral (VERANO, 2013). Na década de 1980, uma resposta anárquica deriva do grafite e de forma completamente autônoma, toma as ruas da cidade de São Paulo: trata-se da pixação e no caso específico dessa pesquisa a pixação paulista⁶⁷, também conhecida como pixo ou tag reto⁶⁸.

Apesar da pichação política e poética, se confundir com o desenvolvimento histórico do grafite. O que difere a pixação paulista dos exemplos antecessores, é que enquanto a primeira se preocupa com conteúdo e potencial de comunicar-se a maioria, a

⁶⁷ Não desconsideramos a presença e a história da pixação em outras cidades, porém delimitamos nosso olhar sempre a cidade de São Paulo, *locus* da presente pesquisa.

⁶⁸ Nesse caso a palavra “tag” vem acompanhada do adjetivo “reto”, devido a singularidade tipográfica desenvolvida em São Paulo. Em outros lugares o estilo mais comum de pixação tem similaridade maior com o “tag” arredondado. O exemplo mais famoso é da pixação no Rio de Janeiro, também conhecida como “xarpi” ou “carioquinha”.

segunda está mais atrelada à vaidade individual e a criptografia invasiva de experimentação gráfica⁶⁹ bastante peculiar.

Em parte, essa controvérsia reflete um contexto exclusivamente brasileiro em que duas subculturas de pintura urbana - grafite e pixação - coexistem lado a lado, cada uma marcando a paisagem urbana de maneiras distintas. Enquanto grafite se apoia em uma apresentação mais lúdica das palavras e das imagens, com imagens produzidas predominantemente ao nível do solo; a pixação, tipicamente de cor preta, privilegia a escrita nas superfícies verticais dos arranha-céus da metrópole paulistana, em alturas espantosas e em quantidades ainda mais espantosas.

É praticamente impossível transitar pela cidade de São Paulo e não notar a presença da pixação. Territorializada por toda a cidade, os mais variados equipamentos urbanos (muros, prédios – quanto mais altos e visíveis melhor -, monumentos, placas, viadutos, entre outros), servem de suporte para que a pixação ocorra.

A maneira peculiar de apropriação da cidade, o emprego de técnicas pouco sofisticadas, como a prática de subir no ombro de outros pixadores para atingir seu objetivo ou até mesmo escalar de forma instintiva prédios e monumentos (sem nenhum aparato de segurança), conferiu ao pixador meios quase que sempre improvisados para dinamizar sua ação. Dentre outras improvisações, o uso do rolo de tinta esmalte ou látex⁷⁰ – rolinho – no lugar da tinta spray, vai ser um ponto emblemático que caracterizará a pixação paulista, por lhe conferir uma tipografia mais retilínea e pontiaguda e assim criar um senso estético próprio.

⁶⁹ Apesar da pixação atual estar muito atrelada à cultura *hip-hop*, sobretudo pelo forte apelo de manifestação periférica. As origens criptográficas que influenciaram os primórdios da pixação, remonta ao senso estético inspirado nas letras escolhidas para “logotipar” o nome de bandas nas capas dos álbuns de metal e punk da década de 1980 (MITTMANN, 2012).

⁷⁰ A adoção da tinta esmalte e látex também se torna uma saída econômica para os praticantes, uma vez que é muito mais barato que a tinta spray.

Imagem 15 - Ação de pixadores em São Paulo



Fonte: fotografia de Fabio Vieira/Foto Rua.

Devido ao caráter transgressor, a pixação é pouco compreendida e atrai discussões e opiniões nem sempre positivas a seu respeito⁷¹. Distinta de outras expressões urbanas, é um movimento de escrita direcionado aos próprios pixadores, na sua maioria homens, jovens e moradores de periferia (PEREIRA, 2005). É um código-território fechado: o pixador marca, apropria-se de um espaço físico. Entretanto, essa comunicação circula apenas entre os demais pixadores (MONASTERIOS, 2011), uma prática egóica e territorial (MITTMANN, 2012).

No caso dos pichadores, os nomes mais difíceis de se entender passam a ser compreendidos em suas conversas nos seus pontos de encontro e, principalmente, através do ato, comum entre eles, de se trocar folhas de papel com as pichações assinadas. Com isso, fica claro que a intensão principal é transmitir algo para eles próprios. Por mais que indiretamente acabem se comunicando com a cidade, o que querem realmente é comunicar-se entre si. Quando um pixador deixa sua marca em determinado local, não pensa muito no que os outros cidadãos vão pensar, mas sim na visibilidade que terão ante seus colegas de spray (PEREIRA, 2005, p. 13).

Mesmo com estilo pouco palatável ao senso comum, a existência do pixo na cidade, permite e provoca algumas indagações que ultrapassa a discussão centrada em temas como o vandalismo e o rompimento aos valores estéticos da cidade formal. Trata-se de uma apropriação questionadora do espaço público e de acometimento a violência dos muros que demarcam a exclusão. Uma agressão que chama a atenção para outra agressão, uma reação anárquica à segregação socioespacial e econômica e porque não dizer cultural, que inviabiliza cidadãos não pertencentes à cidade corporativa e tecnificada.

Nessa perspectiva, para os socioeconomicamente “excluídos”, ou nos termos de Martins (1997) os “precariedade incluídos”, a cidade assume a função apenas da troca - do “espaço como mercadoria cambiável” -, e como consequência, a vida cotidiana é reduzida a umas poucas funções específicas que esvaziam as possibilidades de apropriação do espaço, “o ato de habitar se reduz àquele do morar (*stricto sensu*) e seu status se mede pela condição de proprietário de uma casa” (CARLOS, 2007, p. 111).

⁷¹ “Essa diferença de percepção surge claramente em recente pesquisa divulgada pelo jornal Folha São Paulo, que revelou que, enquanto 85% dos moradores de São Paulo são a favor da arte grafite da cidade e 97% não gostam de pixação” (MORISSON, 2017, p. 2).

Ao discutir as grandes metrópoles periféricas, Ribeiro (2006, p. 26) reflete sobre o papel que essas cidades continuam exercendo como último abrigo das populações mais pobres, mesmo que de forma precária. Nesse sentido, permitimo-nos fazer um paralelo entre reflexão feita pela autora e a significação da pixação e consequentemente dos pixadores, que nesse particular veem negado seu “direito à cidade⁷²” (LEFEBVRE, 2011; CARLOS, 2007). Segundo a autora:

O capitalismo encontra, nas grandes cidades dos países periféricos, o seu mais evidente “espelho de feiticeira”, isto é, aquela bela representação (ou imagem) que, por ser fruto de acordos ocultos e indizíveis intenções, transforma-se, dependendo do olhar a ela lançado, numa face cruel, sem encanto e assustadora. Caem máscaras, quando crescem as distâncias sociais, a desesperança da juventude, a morte violenta, a falta de serviços públicos, o abandono da infância e da velhice. As rachaduras que hoje multiplicam-se neste espelho, confeccionado com elementos da última expressão do moderno nos países centrais, esclarecem os limites que pautaram a experiência da modernidade na América Latina.

Metaforicamente as pixações seriam como “rachaduras” que se multiplicam no tecido urbano. Ou seja, ao transgredir os “elementos da última expressão do moderno”, o pixador no papel de “homem urbano”, proclama pelo direito à vida urbana “para o qual e pelo o qual a cidade e sua própria vida cotidiana na cidade se tornam obra, apropriação, valor de uso (e não valor de troca)” (LEFEBVRE, 2011, p. 140).

Um dos expoentes da gigante cena do pixo paulista, Djan Ivson - conhecido pelo pixo “Cripta Djan” - traduz a essência da pixação a partir de um manifesto publicado em sua página virtual⁷³:

Quem pixa defende com unhas, dentes e tinta preta a prática e filosofia da pichação. O feitiço da pixação arrebatava o sujeito pixador, pede dedicação desmesurada e risco de morte. Na pixação o que realmente importa é a dinâmica de criação dos riscos, não basta só pixar, temos que produzir excitação e adrenalina, transgredir para progredir, radicalizar, chocar. Exercer nossa liberdade de expressão, já que vivemos numa falsa democracia. O novo meio urbano reforça e valoriza desigualdade e separações e é portanto um espaço público não-democrático e não moderno. Processos de discriminação combinam-se ao medo, criando novas formas de segregação, dentre as quais a construção de muros é a mais emblemática.

⁷² Em Lefebvre (2011, p. 134) “o direito à cidade se manifesta como forma superior dos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e o habitar. Direito à obra (à atividade participante) e o direito à apropriação (bem distinto do direito à propriedade) estão implicado no direito à cidade”.

⁷³ IVSON, D. **Manifesto - O pixo nosso de cada dia**. Disponível em: <<http://www.criptadjan.com/new-page-49/>> Acesso em: 07 de nov. de 2017.

Seguindo a lógica descrita por Cripta, concordamos com Canevacci (2016, p. 175) quando eleva o status de pixar, a uma forma de ritual “só que, à diferença do ritual clássico, é um ritual metropolitano, isto é, individual ou de pequenos grupos interconectados glocalmente na experiência transurbana”.

Fundamentalmente a pixação estrutura-se através de três elementos que não necessariamente precisam agir em conjunto para legitimar-se: i) a grife – uma espécie de etiqueta ou marca que funde diferentes grupos de pixadores; ii) o pixo – nome do grupo de pixadores e iii) a assinatura – marca individual do pixador ou pixadores que participaram da pixação que normalmente é manifestada de forma abreviada, algumas vezes, além dos elementos apresentados acima, pode aparecer também a localidade que pertence o(s) pixador(es) (PEREIRA, 2005; MITTMANN, 2012).

Apesar do nexos da proximidade estar presente na construção do componente territorial da pixação, nem sempre esse é a relação primordial. Segundo Pereira (2004, p. 3) a territorialidade desses jovens é constituída de forma simbólica e fluída, percebe-se que ela extrapola as fronteiras do local de pertencimento e revela-se na cidade como um todo, através de uma rede complexa de relações:

Para os pichadores, pichar longe do bairro onde se mora é mais interessante do que pichar ao lado de casa. As brigas entre os grupos de pichadores decorrem muito mais do desrespeito ao nome pichado no muro (como quando alguém picha por cima de uma outra pichação), do que do desrespeito aos limites de um território [...] Eles criam, através da filiação às grifes e de seus deslocamentos pela cidade, todo um circuito da pichação que toma a cidade inteira como referência e não apenas determinados bairros ou ruas.

Apoiado pelo suporte teórico da dupla de filósofos Deleuze e Guattari (1995; 1996), Mittmann (2012, p. 45) descreve a atuação “não aleatória” e ao mesmo tempo “não linear” de marcar a cidade pelos pixadores, como uma ação “micropolítica” de uma escrita “rizomática”⁷⁴, onde as pixações são como um “trabalho de formiguinha” que opera no nível do cotidiano e “podem aparecer em diferentes direções, tal um rizoma, [...] e que ao contrário de uma raiz, pode ramificar-se em qualquer direção”.

Vale ressaltar que apesar da fluidez territorial a qual o pixo se corporifica pela cidade, a região central ainda é o lugar privilegiado, ou seja, onde percorrem pixadores

⁷⁴ Para ver mais sobre esses dois conceitos ver Mittman (2012).

de todas regiões e logo, território de maior visibilidade e importância dentro desse universo.

Temos claro que o fenômeno da pixação em *stricto sensu*, não faz parte do escopo dessa pesquisa. Entretanto, uma dificuldade latente foi estabelecer um tratamento adequado ao tema da pixação dentro da temática do grafite, sem aborda-lo de forma superficial ou até mesmo desonesta. Sumariamente, o universo exterior ao movimento apresenta uma forte tendência a valorizar o grafite em detrimento a pixação, mesmo que o art. 65 da Lei nº 9.605 (BRASIL, 1988) estipule o mesmo tratamento para ambas manifestações quando feita de forma desautorizada⁷⁵. Entretanto, nota-se a adoção de critérios que partem de concepções socioeconômicas, estéticas e/ou normativas (legalidade e ilegalidade), para outorgar a pixação como sujeira e vandalismo, enquanto o grafite muitas vezes é visto como arte.

O mais interessante é notar que os próprios pixadores procuram manter esta reputação (MITTMANN, 2012), em outras palavras, por essência o pixador não quer o reconhecimento da sociedade, pelo contrário, o pixo é uma ferramenta de contestação, de transgressão dos valores estéticos e paisagísticos da cidade, bem como uma forma encontrada de existir em um sistema que nega a presença do pixador (sujeito periférico) como cidadão. É importante ressaltar, também, que muitos pixadores e grafiteiros não consideram que uma prática é evolução da outra (OLIVEIRA; TATAGLIA, 2009). Ao mesmo tempo, outros tantos, assumam que uma não é antagônica a outra, ou seja, ocorre uma relação de convivência maior do que de distinção entre os estilos, sobretudo na capital paulista (ZIBORDI, 2017).

No exemplo demonstrado na Imagem 16 é possível notar a relação ambígua que existe entre o grafite e a pixação. Na primeira imagem nota-se que o autor do mural (Tinho), opta pela permanência da pixação e a contorna, uma vez que ela já existia na ocasião em que o mural foi produzido. Já no segundo exemplo, nota-se o “atropelo” de pixadores a um mural de grafite em um ato de repúdio a produção de grafites financiados pelo poder público ou privado. Na realidade, a ação torna-se uma cobrança por parte dos pixadores à conduta de alguns grafiteiros, que segundo eles, se renderam ao sistema e assassinaram o espírito marginal e contestador do grafite. Esse ato de protesto também se

⁷⁵ O artigo determina a detenção, de três meses a um ano, além de multa. Quando feito em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, conforme determina a Lei nº 12.408/11 a pena mínima é aumentada para seis meses.

legítima pelo fato de algumas administrações públicas⁷⁶ usarem o grafite como antídoto contra a pixação.

⁷⁶ Desde a década de 1980 até os dias atuais, praticamente todas as administrações da cidade de São Paulo tiveram políticas públicas voltadas ao tema do grafite e pixação. Algumas buscaram se aproximar do tema e guardada as proporções, abriram um diálogo com o poder público (sobretudo com grafiteiros, lembrando que a pixação sempre foi duramente combatida), destaque para as gestões de Luiza Erundina – PT (1989-1992) e Fernando Haddad – PT (2001-2003), outras foram mais agressivas e pouco tolerantes com qualquer tipo de manifestação, como nos exemplos das gestões: Jânio Quadros – PTB (1986-1988) – destaque para força tarefa contra pixadores, Gilberto Kassab – DEM/PSB (2007) – destaque para o programa “Cidade Limpa” e João Dória Junior - PSDB (iniciou em 2017) – destaque para o programa “Cidade Linda”.

Imagem 16 – Grafite e Pixação: relação de coexistência e conflito



Fonte: Anderson Akio Shishito (outubro de 2015); <http://arrestedmotion.com/2010/03/streets-pixadores-attack-mural-by-os-gemeos-nunca-nina-finok-and-zefix/>.

Muitos pesquisadores são críticos à postura de valorizar uma manifestação em detrimento à outra. Moassab (2011) entende a pixação como uma forma específica de

grafite, uma derivação com caligrafia típica e regras de conduta própria. Gitahy (1999, p. 19) aponta que há mais similaridades que distinção entre as práticas, pois, ambas coexistem no mesmo suporte, usam materiais similares, subvertem valores, são espontâneas, gratuitas e efêmeras. Para o autor a principal diferença entre o grafite e a pixação “é que a primeira advém das artes plásticas e a segunda da escrita, ou seja, o grafite privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra”.

Para Paixão (2011), essa distinção acentua o processo de discriminação entre os envolvidos, pois restringe os meios possíveis de aprofundar a compreensão sobre cada manifestação, enquanto sustenta superficialmente os argumentos de seus opositores e criminologistas. Na mesma linha, Zibordi (2017, p. 128) acrescenta que “a obsessiva diferenciação entre grafites e pichações é fruto do paradigma da simplificação que opera destruindo os conjuntos e as totalidades e isolando todos os objetos daquilo que os envolve”, cria-se em muitos casos, sobretudo na esfera dos termos midiáticos, uma relação maniqueísta sobre o tema. Esse ar de enfrentamento é ainda mais latente quando atinge valores já sedimentados na sociedade. Revela-se uma relação binária sobre o assunto: feio ou bonito, autorizado ou ilegal, colorido ou monocromático, controlável ou incontrolável etc. Ressalta-se uma avaliação que valoriza simbolicamente o objeto (BAUDRILLARD, 1979).

Com efeito, essa distinção bem demarcada é uma prática típica brasileira. A bibliografia internacional no máximo considera a pixação como subdivisão/estilo de um todo denominado grafite (PEREIRA, 2005).

Ademais, contrariando a maneira como é reconhecida no Brasil, cada vez mais a pixação tem ganhado visibilidade internacional. Além de filmes⁷⁷ sobre o tema, importantes mostras de arte internacionais têm convidado pixadores para expor seus trabalhos⁷⁸.

⁷⁷ Como o exemplo do filme produzido pela produtora finlandesa *Helsinki-Films*: Pixadores. Para saber mais ver www.pixadoresfilm.com

⁷⁸ No ano de 2012, um grupo de pixadores de São Paulo composto por: Djan Ivson (Cripta DJAN), Biscoito (UNIÃO12), William (OPERAÇÃO) e Ricardo (CRIPTA), foram convidados para expor na Bienal de Berlin e na ocasião o grupo acabou se envolvendo em uma situação bastante polêmica. Como parte do evento a curadoria reservou uma área limitada (que rodeava o interior de uma antiga igreja vazia da cidade) para a ação dos pixadores, que resolveram transgredir os limites institucionais e passaram a escalar a paredes interna do recinto para deixar também ali suas marcas. O resultado foi uma discussão com os organizadores do evento que acabaram chamando a polícia local para conter os brasileiros (WAINER, 2012). Alguns anos antes, em 2009, Cripta Djan já tinha participado de uma exposição na Fundação Cartier - braço sociocultural da valiosíssima marca de joias e relógios – em Paris, dedicada a história do grafite mundial (EZABELA, 2009). No ano de 2018, Cripta Djan assinou sua primeira exposição individual na

Em visita de campo realizado no centro de São Paulo em outubro de 2015, o grafiteiro e guia turístico, Thiago Ritual (*Streets of São Paulo*) mencionou um fato inusitado. Na ocasião relatava (informação oral) o interesse de alguns estrangeiros pela compra de portas pixadas de alguns comércios da região para serem expostas em galerias na Europa.

Temos total consciência da dificuldade de se fazer tal distinção, pois, tanto na bibliografia especializada, como nas comunidades do pixo e do grafite, não existe um consenso sobre o assunto. Entretanto, acreditamos ser importante um posicionamento sobre o tema, uma vez que a pixação tem lugar cativo na urbe paulistana e não abordá-la seria perder uma frente de análise considerável da cidade. Assim sendo, sustentamos a base de que toda manifestação que utilize a tinta e a cidade como suporte, seja produzindo desenhos pictóricos ou uma assinatura, estará localizado no diversificado universo originário do grafite.

É bem verdade que a pixação alega particularidades que são inerentes a sua prática, contudo, consideramos que exista uma comunhão subterrânea entre elas, tanto no que se refere a termos técnicos ou práticos, mas também, em termos processuais e simbólicos, sobretudo quando pensamos na transgressão do espaço público e de certa forma na possibilidade de instigar um novo pensamento sobre a paisagem urbana.

Apesar de existir um relativo entendimento consensual sobre essa diferenciação, concluímos que a maneira como os envolvidos se implicam nestas distintas esferas é que vai definir a real diferença e semelhança entre grafite e pixação, ou seja, existem níveis de entendimento sobre essa problemática. Um interno, que diz respeito aos próprios agentes envolvidos – grafiteiros, pichadores, que muitas vezes transitam entre as duas manifestações - e outro externo, criado pelo cidadão que observa ambas as práticas de fora, como espectador.

2.4 O grafite contemporâneo: A *street art* e o valor como coisa

Resultado da complexa e heterogênea construção histórica, o grafite contemporâneo tem passado por um processo de mudança e renovação, e desse modo, protagonizado novas relações com o meio urbano.

Europa. No dia 13 de julho, “In the name of Pixo” estreou na cidade de Birmingham (UK) com trinta obras do pixador.

Atualmente na cidade de São Paulo, é possível identificar a coexistência dos mais diversos estilos de grafite, que por sua vez, atendem as mais variadas finalidades. Como já sabemos, o grafite nasce da reunião legítima entre a rebeldia do protesto e a negação dos espaços de expressão entre os jovens. Um grito criativo que, ao passo que foi ganhando visibilidade se preencheu de novos contornos e conteúdos.

De acordo com a fruição do grafite no território, uma contradição se instala sobre o objeto e é possível apontar duas versões bem marcadas sobre o tema: uma a partir do senso de transgressão, do desconforto, do protesto e da reivindicação por espaço e a outra que parte da legitimidade, do rigor técnico e artístico, que propõe ao grafite intencionalidades bem definidas.

A incorporação de técnicas relativamente sofisticadas⁷⁹ aliada a uma linguagem mais ampla e diversa, cada vez mais tem desvinculado o grafite do vandalismo⁸⁰ e ampliado seu reconhecimento como arte, no caso particular, como *street art* (arte urbana).

Tendo como discussão central o papel da *street art* ou do pós-grafite nas grandes cidades, Herrera e Olaya (2011, p. 100) entendem o grafite contemporâneo como “uma reinterpretação do surrealismo ou da *pop art*, mas com uma narrativa que emerge dos mundos visuais criados em cidades onde a política é menos discutida e mais gritada (tradução nossa⁸¹)”.

O grafite metamorfoseado em *street art*, mais preocupado com a composição estética e menos com a subversão. Surge no âmbito de processos sociais e econômicos distintivos, que nesse sentido, desenvolveram o ambiente favorável a um grafite socialmente aceitável. Neste contexto, destaca-se a ação dos meios de comunicação (propaganda) e de determinados agentes artísticos (galerias de arte), que elevam o grafite à possibilidade de incorporar-se ao universo do consumo e da comunicação de massa.

Como qualquer outro produto da atividade humana na atualidade, impregnado das exigências do período histórico, o grafite se mostra como mais um objeto coerente a interesses da globalização.

⁷⁹ Novos materiais são agregados na produção dos grafites que permitem ao grafiteiro não depender mais apenas do spray. São alguns exemplos: a tinta acrílica, giz pastel oleoso, marcadores com a ponta de feltro, aerógrafos, pinturas sobre projeção, etc. Esse processo de evolução também permitiu a incorporação de outros recursos além da pintura ao discurso gráfico do grafite, como pôsteres, adesivos, azulejos, etc. Esse movimento de assimilação de outras técnicas tem sido chamado de pós-grafite ou neo-grafite.

⁸⁰ Com a elevação do grafite a status de arte, a segmentação entre grafite ilegal e grafite legal se torna bastante clara, onde o primeiro estará associado a essência original da prática e o segundo sobretudo ao caráter de embelezamento estético.

⁸¹ “una reinterpretación del retrato, el surrealismo o el pop art, pero con una narrativa que surge de los mundos visuales creados em las ciudades donde la política es menos discutida y más gritada”.

Ao analisar a mudança de significação dos objetos, Santos (2012, p. 97) nos diz que mesmo que se mantenha a proposição interna dos objetos a teia de relações externas está em constante mudança e conseqüentemente propondo novas geografias:

A cada novo momento, impõe-se captar o que é mais característico do novo sistema de objetos e do novo sistema de ações. Os conjuntos formados por objetos novos e ações novas tendem a ser mais produtivos e constituem, num dado lugar, situações hegemônicas. Os novos sistemas de objetos põem-se à disposição das forças sociais mais poderosas, quando não são deliberadamente produzidos para o seu exercício.

Esse processo vem acompanhado da adaptação do grafite à linguagem de novos espaços, como por exemplo: museus, galerias de arte, residências, restaurantes, bares, casas noturnas, circuitos pré-definidos de arte urbana (públicos e/ou privados), entre outros que apostem no discurso do grafite como possibilidade de agregar outro sentido a seus produtos.

Santos (2000), atenta sobre a transfiguração de sentido dos objetos a partir da quase irresistível cooptação da indústria cultural no mundo globalizado:

Hoje, a indústria cultural aciona estímulos e holofotes deliberadamente vesgos e é preciso uma pesquisa acurada para descobrir que o mundo cultural não é apenas formado por produtores e atores que vendem bem no mercado. Ora, este se auto-sustenta cada vez mais artificialmente mantido, engendrando gênios onde há medíocres (embora também haja gênios) e direcionando o trabalho criativo para direções que não são sempre as mais desejáveis. Por estar umbilicalmente ligada ao mercado, a indústria cultural tende, em nossos dias, a ser cada vez menos local, regional, nacional. Nessas condições, é frequente que as manifestações genuínas da cultura, aquelas que têm obrigatoriamente relação com as coisas profundas da terra, sejam deixadas de lado como rebotalho ou devam se adaptar a um gosto duvidoso, dito cosmopolita, de forma a atender aos propósitos de lucro dos empresários culturais. Mas cosmopolitismo não é forçosamente universalismo e pode ser apenas servilidade a modelos e modas importados e rentáveis.

Na figura abaixo nota-se a incorporação da linguagem estética do grafite como proposta de venda de grandes empresas. De um lado o exemplo da Coca-Cola que convidou o grafiteiro Speto para compor a estratégia de marketing de seus produtos e do outro o exemplo da empresa Gol Linhas Aéreas que convidou os grafiteiros os Gêmeos para pintar a fuselagem de seu Boeing 737.

Imagem 17 - Grafite como recurso estético para publicidade



Fonte: Anderson Akio Shishito (2014); <https://designculture.com.br/os-gemeos-gol>.

Intrigado com esse novo momento, Costa (2007) é categórico ao discutir a emergência do grafite frente as novas perspectivas ligadas à *street art*. Para o autor ocorre uma gradual diluição e domesticação do grafite pelos sistemas de arte, transformando-o em um modismo mumificado:

Logo se vê que o grafite entrou na moda. Tá na roupa, no carro, no tênis, na mídia-mundo. O grafite, enfim, foi se transformando em arte de galeria, perdendo a potência política e intervencionista que privilegiava a cidade como seu espaço de intervenção e discurso, colocando-o como resistência a um modelo de arte completamente sujeito aos mecanismos de controle de museus, galerias, bienais, publicidade. Ordem na cidade. Harmonia e beleza no desejo asséptico contemporâneo. Com isso vê-se que o grafite, nascido dos conflitos raciais, da miséria econômica e cultural como um disparo na direção da ordem burguesa de homogeneização dos sujeitos nas metrópoles modernas, reinstala-se como o decorativismo morno em nome do novo nas mãos de atravessadores da arte, ávidos pela descoberta de talentos que venham azeitar as engrenagens do velho sistema de arte (COSTA, 2007, p. 181).

Segundo Silva-e-Silva (2011, p. 2967) a rua é condição à priori à existência do grafite, pois, “ao sair da rua perde as características, funções e todas as qualidades proporcionadas pelo urbano e passa a ser outra coisa”.

Para Ventura (2012, p. 263) a interpretação do grafite como linguagem estética valorizada, de certo modo, inseriu grupos sociais antes desvalorizados ao mercado e ao ambiente das instituições artísticas. Entretanto, ressalta que a individualização da experiência acaba por contradizer a coletividade intrínseca a prática grafite, a ponto dessa inserção chancelada, ser uma espécie de “aceitação e denuncia performática do princípio fundamental do capitalismo: a ideologia do desempenho individual diferenciado sancionado pela indústria cultural e também pelo Estado”.

Nesse cenário em construção - que as tensões orgânicas da metrópole desvendam as múltiplas facetas do grafite -, que o grafite brasileiro adquiriu singularidades que são reconhecidas/valorizadas mundialmente⁸² e a metrópole paulistana, em seu papel de condição e condicionante⁸³, tem grande relevância nesse processo.

Uma vez que conhecemos as variações que incorporam nosso objeto, para facilitar o andamento da pesquisa, buscamos sintetizar no quadro abaixo a presença de três grupos de grafites que interagem na metrópole paulistana na atualidade, são eles: i) Grafite pictórico ou figurativo; ii) Grafite com influência da cultura hip-hop e iii) Grafite ligado à transgressão e subversão paisagística e social.

⁸² O grafite brasileiro é cada vez mais reconhecido mundialmente e frequentemente artistas são convidados a importantes mostras e exposições de arte internacionais. A singularidade do grafite brasileiro vem de incorporar elementos da cultura regional com o uso de técnicas peculiares que derivaram da “evolução técnica do improviso”, oriundas de barreiras que os artistas tiveram que enfrentar devido a escassez de materiais desenvolvidos especificamente para esse fim no Brasil do final do século XX (momento em que o grafite se iniciava no país). A essa potencialidade de resiliência, essa capacidade de desempenhar atividades diversas, em resposta às mudanças de conjuntura, proposta pelos grafiteiros brasileiros ao mundo, é denominada por Santos (2012; 2013) como “flexibilidade tropical”. Defendida pelo autor como a superação das metamorfoses do trabalho dada por grande capacidade de adaptação e sustentada no seu próprio meio geográfico.

⁸³ Na leitura de Milton Santos “o espaço não é um pano de fundo impassível e neutro. Assim, este não é apenas um reflexo da sociedade nem um lato social apenas, mas um condicionante condicionado, tal como as demais estruturas sociais. O espaço é uma estrutura social dotada de um dinamismo próprio e revestida de uma certa autonomia, na medida em que sua evolução se faz segundo leis que lhe são próprias. Existe uma dialética entre forma e conteúdo, que é responsável pela própria evolução do espaço”. (SANTOS, 1988, p. 10)

Quadro 1 - Aspectos característicos* de cada grupo de grafite

Crítérios de análise	Grafite pictórico ou figurativo	Grafite com influência da cultura hip-hop	Grafite ligado à transgressão e subversão paisagística e social
Sentido do grafite	Ligado à construção cultural de uma ideia; Apresentação	Ligado à estética e ao pragmatismo do movimento <i>hip-hop</i> ; Transgressão	Ligado ao sujeito; Transgressão
Técnica de Pintura	Sofisticada; Uso de técnicas modernas das artes plásticas; Uso de variados materiais; Colorido	Intermediária; Uso de técnicas e materiais improvisados; Uso de tintas; Bicolor ou monocromático	Simple; Uso de técnicas e materiais improvisados; Uso de tintas; Monocromática
Tipo de comunicação	Publicitária/Organizacional; Promoção organizacional; Assimilação instantânea	Orgânica; Autopromoção; Código assimilável	Orgânica; Autopromoção; Código fechado
Forma do grafite	Figuras, personagens, formas abstratas	Letras assimiláveis, símbolos, formas abstratas, figuras	Letras em código fechado, símbolos
Legalidade	Autorizada	Ilegal	Ilegal
Reconhecimento pela maioria da sociedade	Arte	Transitório entre arte ou vandalismo	Vandalismo
Velocidade de execução	Relativamente lenta	Relativamente rápida	Relativamente muito rápida
Trânsito em ambientes fora das ruas	Galerias de arte; Museus; Ambientes privados	Ambientes privados	Não transita
Valor econômico e turístico	Capitalizável; Interesse de uso turístico geral	Pouco capitalizável; Turismo especializado	Não capitalizável; Turismo especializado
Sinônimos	Muralismo; <i>Street art</i> ; Neografite	<i>Pieces; Throw-ups; Bombs; Tags</i>	Pixo

* Aspectos observados como predominantes para cada critério.
Elaborado por: Anderson Akio Shishito.

A partir dos aspectos predominantes para cada critério adotado, como exposto no quadro 1, aprofundamos nossa discussão frente uma possível tipologia dos grafites que disputam espaços na metrópole corporativa e fragmentada. Tal exercício, nos ajuda a compor o corpo empírico e o “estado da arte” pretendido a ser flagrante na análise dos usos do território prescritos pelos circuitos de grafites discutidos com maior profundidade no próximo capítulo.

Destacamos como principais características de cada grupo de grafite o seguinte:

- a) **Grafites pictóricos ou figurativos** – São os grafites ligados à representação de figuras, personagens e de formas abstratas. Coloridos em sua grande parte e com preocupação estética bastante elaborada, tem sido incorporado pelo discurso do mercado e da *street art*. Faz uso de técnicas das artes plásticas e áreas afins, suas imagens são retratadas de forma clara e de fácil compreensão. Independente da escala, manifesta-se em muros e fachadas ou como arte muralista em imensas empenas de prédios e outros monumentos. Apesar de não ser uma regra, na maioria das vezes sua execução é de forma autorizada.

Imagem 18 – Grafite em empena de prédio (Largo do Arouche)



Fonte: Anderson Akio Shishito (outubro de 2015).

- b) **Grafitos com influência da cultura hip-hop** – Destaca-se por suas letras estilizadas e com certo nível de complexidade. Também conhecido como *pieces* e *throw-ups*, são grafites que representa o nome (*tag*) do grafiteiro ou da *crew* à qual pertence e segue a influência trazida das ruas e dos trens de Nova Iorque com elementos da cultura regional brasileira. Enquanto as *pieces* são mais elaborada e alinha letras com outras formas complementares, como setas, sombras e outros adereços, as *throw-ups* tem uma execução mais simples e rápida, normalmente utiliza somente duas cores para sua execução (preenchimento e contorno). Podem aparecer ao lado de outros grafites pictóricos, porém está mais atrelada à ilegalidade.

Imagem 19 - Piece e Throw-up em São Paulo



Fonte: <http://besidecolors.com/>

- c) **Grafites ligados à transgressão e subversão paisagística e social** - De natureza totalmente ilegal e tipografia específica é desinteressada a socialização pacífica com o território. Um efeito colateral totalmente

espontâneo da falta de espaços públicos voltados ao lazer, da concentração de renda, do planejamento urbano desassociado da realidade da maioria da população. Temos a pixação como principal exemplo.

Imagem 20 – Pixação no Largo do Paissandu, centro de São Paulo⁸⁴



Fonte: Anderson Akio Shishito (setembro de 2015 e agosto de 2018)

⁸⁴ Além das agendas de pixo (momento em que os pixos tomam conta de toda fachada do prédio), destacamos o desabamento, depois de um incêndio, do edifício Wilton Paes de Almeida, construído em 1961 (foto da esquerda). O prédio era considerado um dos marcos da pixação no centro da cidade, principalmente pelo tamanho das intervenções que possuía. No momento do desastre o prédio estava ocupado pelo Movimento de Luta Social por Moradia (MLSM).

CAPÍTULO 3: GRAFITE E OS DIFERENTES USOS DO TERRITÓRIO

Este capítulo visa investigar a diversidade socioespacial imposta pelos circuitos de grafite nos lugares sob a perspectiva da categoria de análise social entendida como território usado (SANTOS, 1994; 2012; SANTOS et al., 2000; SILVEIRA, 2009). Acreditamos que é o uso do território que possibilita articular a “interdependência e a inseparabilidade entre a materialidade, que inclui a natureza, e o seu uso, que inclui a ação humana, isto é, o trabalho e a política” (SANTOS; SILVEIRA, 2001, p. 247).

Orientamo-nos, portanto, sobre a perspectiva da investigação de um território em uso, ou seja, da sociedade se realizando sobre uma base material: trata-se da perspectiva do espaço e seu uso, do tempo e seu uso, da materialidade e suas diversas formas, das ações e suas diversas feições (KAHIL, 2005). Pois, somente considerado como forma, o território é desprovido de sentido social. É essa complexidade do uso que faz do território usado “uma trama de relações complementares e conflitantes” (SANTOS et al., 2000, p. 3).

Essa noção de território usado, neste particular, torna-se uma ferramenta significativa na tarefa de refletir o espaço a partir da associação de sistema de objetos e sistema de ações (SANTOS, 2012) à medida que incorpora todos os atores: de um lado, as materialidades (ou configuração territorial), e, por outro lado, as imaterialidades, constituídas pelas ações.

Desse modo, de acordo com Santos (2005), as ações dinamizam as formas – objetos técnicos e naturais – e estas em revanche condicionam as ações sociais. O espaço é tido como um condicionante social, desde que se considere sua animação pelas forças sociais. Ou seja, deve-se considerar a interdependência e a inseparabilidade entre a materialidade existente e o seu uso, que inclui o dinamismo da ação humana. Daí o vigor do conceito, “convidando a pensar processualmente as relações estabelecidas entre o lugar, a formações socioespacial e o mundo” (SANTOS et al, 2000, p. 3).

De acordo com Isnard (1978), o espaço é uma “ordem projetiva”, é produto dos projetos de uma sociedade, a fusão entre a materialidade e a vida social. Retrata como as ações (sociedade) e os objetos (materialidade) são realidades indissociáveis, isto é, estão em permanente busca de ajustes que alcancem um arranjo “perfeito” segundo as diferentes ordens sociais. Evidencia-se, desse modo, que o “espaço não é apenas um

receptáculo da história, mas condição de sua realização qualificada. Essa dialética concreta também inclui, em nossos dias, a ideologia e os símbolos” (SANTOS, 2012, p. 126)

Tal qual supracitado, observamos, na metrópole corporativa e fragmentada, o corolário da corporificação do espaço urbano impregnado de ideologias e símbolos. Nesse sentido, destacamos que a cidade é, antes de tudo, um discurso e o processo de urbanização revela padrões e outorga a frações específicas do território, sentidos e possibilidades de usos particulares.

Para Ribeiro (2006, p. 24), a efervescência que altera o ritmo das metrópoles, decorre da financeirização da economia urbana e da monetarização de todas as relações sociais, ao passo que sustenta modelos urbanos que objetivam o embelezamento de áreas privilegiadas e a circulação confortável para somente algumas parcelas da população.

Complementando tal ideia, Carlos (1998, p. 192) ressaltou que, o processo de mundialização “produz modelos éticos, estéticos, gostos, valores, moda, constituindo-se como elemento fundamental da reprodução das relações sociais”. Nota-se que a manutenção desse modelo, acaba por evidenciar contradições entre percepções de mundo marcadas por experiências sociais diversas e assimétricas e, por conta disso, aprofunda-se o processo de “fragmentação contida no espaço, na ciência, na cultura e na vida do homem” (CARLOS, 1998, p. 192).

No atual período da mundialização, a organização das coisas é aspecto fundamental para compreensão do espaço (SANTOS, 2012). Em conseqüente, torna-se relevante qualificar como os objetos suscetíveis a participar dessa ordem, situam-se frente a regras de ações e comportamentos interessantes a tal organização.

Neste sentido, em concordância com a tipologia concebida nos capítulos anteriores e por se tratar de um fenômeno urbano heterogêneo, nos dedicamos em distinguir circuitos de grafite que usam o território apoiados em valores de distintas solidariedades nos lugares. Em outras palavras, trata-se de considerar o grafite como parte de um conjunto de forças que, ao se instalar no espaço geográfico, “mudam a situação dos lugares e sua relação com o mundo, condicionam nos lugares novas possibilidades, mudando, assim, o campo de ação” (SILVEIRA, 1999, p. 22).

Assim, irrompem circuitos que abarcam o grafite tocante à lógica da sobrevalorização de alguns poucos lugares, por atuarem em conformidade com os sistemas mercadológicos coadunados ao nexos cultural e midiático do capital hegemônico,

das grandes marcas, empreendimentos urbanos e seus adjacentes - que denominamos como “grafite para a metrópole”. Simultaneamente, há uma solidariedade contraditória às formas hegemônicas de regulação contemporânea, que se realiza pela articulação da diversidade de ações responsáveis pelos usos do território. Reconhecemos nesses espaços, circuitos no qual o grafite remete-se, fundamentalmente, ao território compartilhado e às relações intrínsecas às experiências cotidianas dos lugares, conectados invariavelmente à valorização cultural e à prática dos espaços vividos, produzidos com base na “solidariedade orgânica” (SANTOS, 2012), nas ações conjuntas entre comunidades nos lugares - que denominamos por “grafite da metrópole”.

Desenvolveremos então, a partir do reconhecimento dos distintos circuitos de grafite, argumentos que explanem sobre os diferentes usos territoriais da metrópole paulistana.

3.1 O “grafite para a metrópole”, os circuitos da *Street Art* e o grafite como mercadoria

Especialmente nas últimas décadas, um novo horizonte se abriu ao universo do grafite. Nota-se um crescente apreço das classes hegemônicas para o que agora se conveniu chamar de *street art* (SOUZA, 2008). Esse processo impulsiona o grafite em direção a ambientes privados, que, por sua vez, conota interesses privatistas sobre o objeto⁸⁵. Tal fenômeno extrapola o prestígio do grafite como simples peça vanguardista de decoração de interiores, mas também o situa como objeto de valor artístico definido, com lugar cativo entre os circuitos oficiais de galerias, leilões e museus⁸⁶ dedicados ao tema.

Frente a essa conjuntura, a compreensão do grafite contemporâneo passa por um momento paradoxal. Originalmente concebido para ser algo espontâneo, efêmero e marginal, seus novos apreciadores (uma classe hegemônica) passam a reivindicar alguma permanência e estabilidade temporal. A ampliação desse processo reforça o lugar da “mercadorização” da arte urbana, dentro ou fora das ruas, e, aprofunda-se a narrativa do

⁸⁵ Hoje, um mercado diversificado e global se interessa pelo grafite, indo desde instituições de decoração interior e exterior, videogames, estampa de roupas, tênis, acessórios, entre outros (SILVA-e-SILVA, 2011).

⁸⁶ Instituições de prestígio como o Museu de Arte de São Paulo (MASP), o *Brooklyn Museum*, em Nova Iorque, o *Amsterdam Museum*, na Holanda, o Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), em São Paulo, as Bienais de Veneza e São Paulo e o *Tate Modern*, em Londres, já abrigaram mostras específicas sobre o tema (FILHO, 2016, p. 1348)

grafite tal qual recurso capitalizável, seguindo em concordância com o discurso do mercado da arte e da mídia publicitária⁸⁷.

Um exemplo emblemático desse modelo é verificado no tratamento dado a algumas obras do grafiteiro britânico *Banksy*. O pseudônimo utilizado pelo grafiteiro, artista plástico e pintor é uma das poucas informações de domínio público que se tem sobre *Banksy*. Diferente da maioria dos artistas que despontaram no mundo da arte urbana, é justamente a ilegalidade (mas não somente) que referencia o seu trabalho. Suas intervenções são marcadas por um alto teor crítico e dá um estilo ruidoso a relação entre arte urbana e o capital.

O sucesso de *Banksy* no mundo da arte é tão grande, que algumas de suas obras já foram vendidas por altos valores em leilões especializados⁸⁸. O próprio *Banksy* se declara contrário à venda superfaturadas de suas obras, no entanto, esse tem sido justamente o motivo do seu trabalho ser valioso para os colecionadores de arte.

Apesar de toda excitação em torno do trabalho e do artista, ainda é possível encontrar algumas de suas peças pelas ruas.

⁸⁷ Uma das formas de inclusão do grafite no mundo corporativo tem sido através do chamado *marketing* de guerrilha. Inspirado em práticas militares, sobretudo no que se refere à ação psicológica (DANTAS, 2009), o *marketing* de guerrilha orienta-se sob a perspectiva do planejamento estratégico e da engenhosidade criativa para criar canais publicitários eficientes. Trata-se de ações específicas para públicos específicos, que minimizam os custos por não fazer uso dos meios de comunicação tradicionais, além de buscar eficiência ao quebrar a lógica da quantidade excessiva de publicidade em lugares nem sempre interessantes a determinado produto (CAVALCANTE, 2017).

⁸⁸ Muitos grafites de *Banksy* tem alcançado valores elevadíssimos em leilões e galerias de arte. Apesar da maioria das obras vendidas terem sido criadas em estúdio e não ligado às ruas, alguns exemplos são dignos de nota, pois denotam a sobrevalorização capital frente à estética da arte de rua. São alguns exemplos as obras: (i) *Keep It Spotless*, vendido em 2007 pelo preço recorde de US \$ 1.870.000; (ii) *Simple Intelligence Testing*, vendido em 2008 por £ 636.500; (iii) *O Rude Lord*, vendido em 2006 por US \$ 658.025; (BONADIO, 2017). Para mais referência sobre valores das obras de *Banksy* ver artigo: Bonadio, E. Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law (2017).

Imagem 21 – Clipstone St. com a Cleveland St., Fitzrovia, Londres*



* Tradução livre do conteúdo escrito da fotografia: “se o grafite mudasse alguma coisa, seria ilegal”. Fonte: Anderson Akio Shishito (fevereiro de 2014).

A imagem 21 demonstra uma consequência do sucesso de suas intervenções. No caso específico, uma de suas obras, que, justamente, faz menção crítica à mercantilização do grafite, foi protegida pelo poder público com uma placa acrílica. Esse procedimento passou a ser utilizado depois que alguns muros da cidade, após receberem seus grafites, passaram a ser escavados⁸⁹ e vendidos (FILHO, 2016, p. 1345).

O interesse do setor privado em confiar à arte urbana a ressignificação de empreendimentos é crescente. No ano de 2007, em *Fairlie* (conselho administrativo de *North Ayrshire*), na Escócia, o exemplo do Castelo *Kelburn* é bastante elucidativo. Na ocasião, devido a uma reforma de segurança, onde o revestimento externo deveria ser substituído, os proprietários tomaram a decisão de convidar alguns grafiteiros brasileiros (Os Gemeos, Nunca e Nina Pandolfo) para pintar as paredes do castelo. Este fato

⁸⁹ Essa prática é realizada tanto por furto ou promovida pelos próprios donos dos imóveis que receberam os grafites. Alguns exemplos de grafites do *Banksy* que foram vendidos dessa forma: (i) *Slave Labour* vendida na cidade de *Miami*, por aproximadamente 700 mil dólares (BATTY, 2013); (ii) *Sperm Alarm* vendida pela internet por £17.000 e acabou sendo interceptada pela polícia (DAILY MAIL, 2012); (iii) *Mobile Lovers* que foi leiloada a um colecionador privado por £ 403.000 (BBC NEWS, 2014); (iv) *Art Buff* foi vendida também na cidade de *Miami* por £ 470.000 (BBC NEWS, 2014a).

aumentou a visibilidade do imóvel transformando-o em uma grande atração turística⁹⁰ local.

Imagem 22 – Grafites de artistas brasileiros em *Kelburn Castle* na Escócia



Fonte: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2031274/Earls-bid-make-spray-paint-Scottish-castle-permanent-tourist-attraction.html>

Ainda fazendo uso de exemplos europeus, destacamos o processo de transformação urbana ocorrida na capital alemã desde a virada do século XXI. Cidade peculiar por sua história, a Berlim que passou pela destruição da guerra e pela separação murada entre dois sistemas político-econômicos antagônicos, vem apostando no conceito de “cidade criativa” ou “economia criativa⁹¹”. Gradativamente, a cidade vem se

⁹⁰ Ao desafiar a compreensão do público sobre a relação entre arte urbana e a instituição britânica a qual o imóvel representa, os grafites em *Kelburn Castle* foram considerados pelo designer Tristan Manco, como uma das 10 melhores obras de street art do mundo. Para mais informações sobre *Kelburn Castle* ver: < <https://www.kelburnestate.com/>>

⁹¹ A construção da chamada “economia criativa” vem se configurando como um conjunto de ideias que dão suporte a atividades específicas produtoras de bens e serviços que têm como aspecto estruturador, o singular, o simbólico e o intangível criativo – a arquitetura, o design e o audiovisual são bons exemplos (WANIS, 2014, p. 120). Trata-se de criar uma lógica econômica que possui traços próprios, com o

transformando de metrópole falida da última década do século XX, em um dos destinos culturais mais visitados da Europa na atualidade.

Dentre as estratégias das agências de *marketing* urbano de Berlim, situa-se a progressão do pareamento da cultura e da espetacularização de dispositivos urbanos como instrumento de renovação para áreas degradadas e passíveis de revalorização (ARANTES, 2002). Nesse particular, o grafite e outros atributos ligados a subcultura urbana ganham relevo (SELDIN, 2015).

Em visita de campo a algumas áreas de tensão entre a materialização prática desse projeto de cidade criativa, com o auxílio do grafiteiro e guia local, Rob (*a.k.a Roubar*) da *Alternative Berlin*⁹², foi possível coletar algumas informações sobre o processo de ocupação da arte de rua, bem como, o desdobramento da dinâmica dessa ocupação sob efeito das novas exigências da cidade.

Na ocasião Rob destacou a relação conflituosa que algumas ocupações artísticas e circuitos de grafite tem tido frente ao processo de enobrecimento urbano e especulação imobiliária em curso na cidade (informação oral⁹³). No bairro de *Kreuzberg*, mais precisamente na região que margeia o rio *Spree*, na rua *Cuvrystraße*, uma situação chama atenção: em umas das últimas áreas abertas para o rio, encontrava-se (desde 2007) um dos murais de grafite mais emblemáticos da cidade, feito pelo artista italiano *BLU* em colaboração com os artistas *JR* (francês) e *Lutz Henke* (alemão).

Em dezembro de 2014, os próprios artistas resolveram apagar o mural depois que a área vizinha foi comprada por um investidor imobiliário que tinha intuito de construir torres residenciais e comerciais de luxo no local. O fato que incomodou os artistas foi o uso da imagem dos grafites como atributo de valorização midiática do empreendimento. Segundo *BLU*⁹⁴ “*after witnessing the changes happening in the surrounding area during the last years, we felt it was time to erase both walls*⁹⁵”.

reconhecimento que a criatividade agrega valor às cadeias de produtos e serviços criativos, assim como às de bens e serviços tradicionais (PINTO et al, 2017).

⁹² Criada no ano de 2006 a *Alternative Berlin* é uma empresa dedicada ao turismo “*underground*” na cidade de Berlim. Segundo seus fundadores o objetivo da empresa é abrir a mente das pessoas ao lado cru e artístico da cidade. Além dos passeios diários com guias ligados a cena da *street art*, durante o circuito de grafite, a empresa promove visitas a empreendimentos parceiros de diversos setores, como lojas, restaurantes, bares, casas noturnas, galerias de arte, museus, empresas de turismo, etc. Para saber mais ver: <<http://alternativeberlin.com/>>.

⁹³ Informações coletadas em janeiro de 2014.

⁹⁴ www.blublu.org. Acessado em 15 de outubro de 2017.

⁹⁵ “Depois de testemunhar as mudanças que aconteceram nos arredores durante os últimos anos, sentimos que era hora de apagar ambas as paredes” (tradução nossa).

Em meio a esse processo, a área foi ocupada por ativistas, sem tetos, refugiados, entre outros, que reivindicavam o espaço para moradia popular e outras finalidades públicas. No final de 2015, quase 150 pessoas já viviam no local, no entanto, um incêndio provocou o início da desocupação e o cercamento do terreno.

Imagem 23 – Ocupação e Mural do *BLU* (rua *Cuvrystraße*, 2014)



Fonte: Anderson Akio Shishito (janeiro de 2014).

Imagem 24 – Mural apagado e terreno desocupado⁹⁶



Fonte: www.blublu.org

⁹⁶ Até agosto de 2018 as obras ainda não foram iniciadas.

Ainda refletindo sobre as possibilidades de uso privado do grafite, outro exemplo que nos parece bastante substancial é o ocorrido em *Wynwood* na cidade de *Miami*, Estados Unidos da América.

Wynwood é um bairro no subúrbio de *Miami* e, até o ano 2000, era uma área industrial em decadência e majoritariamente ocupada por imigrantes latino-americanos. A partir do ano de 2006, com o uso de incentivos públicos e a chegada de investidores imobiliários interessados no potencial especulativo da região, o bairro começou a se transformar em alguns aspectos. Entre os investidores mais emblemáticos está a incorporadora imobiliária *Goldman Properties* (liderada pelo empresário Tony Goldman⁹⁷), que sozinha comprou 25 edifícios e organizou a *Wynwood Arts District Group*⁹⁸ (WADA).

A estratégia da *Goldman Properties* foi espalhar arte pela rua, convidando renomados grafiteiros de diversas partes do mundo para pintar as velhas paredes dos galpões abandonados. Em 2009, foi inaugurada a galeria ao ar livre de murais, chamada *Wynwood Walls*⁹⁹, e, desde então, ocorre uma mostra chamada *Wynwood Art Walk*, que acontece no segundo sábado de cada mês, recebendo grande público.

A *Goldman Properties* também se engajou na criação de uma associação de comerciantes (*Community Development Corporation*), com o intuito de criar uma experiência de baixo investimento entre os envolvidos, através do sistema de “*live-and-work*”, ou seja, de espaços de residência e trabalho para artistas e para os jovens de *Miami* (CESARINO, 2013).

No ano de 2011, um dos principais eventos internacionais de artes visuais, a *Art Basel*, se transferiu pra *Wynwood*, que, desde então, se consolidou como um dos polos de arte urbana do país, dispondo de amplo espaço de galerias de arte, rede de restaurantes, cervejarias, exposições, lojas, etc.

⁹⁷ *Tony Goldman* foi um investidor da área imobiliária que implementou vários projetos de reabilitação urbana nos Estados Unidos, nos últimos 40 anos. Com um olhar focado em perceber áreas urbanas com potencial especulativo, *Goldman* foi um dos pioneiros a “revitalizar” bairros como o *SoHo*, em *Manhattan*, nos anos 1970, *South Beach*, na Flórida, na década de 1980, e na *13th Street*, *Philadelphia*, nos anos 1990 (CESARINO, 2013). *Tony Goldman* faleceu aos 68 anos em 11 de setembro de 2012.

⁹⁸ Interessante lembrar que a experiência desenvolvida em *Wynwood* foi frequentemente citada, durante o ano de 2018, pelo então prefeito de São Paulo, João Agripino da Costa Dória Junior (PSDB), através de seu programa de zeladoria urbana (ALESSI, 2017; MARTI, 2017; RODRIGUES, 2017), como projeto modelo para a construção de um “grafitódromo” no bairro da Mooca (SP) (MARTI, 2017). Até a data da presente redação o projeto não foi implementado.

⁹⁹ As paredes apresentam trabalhos de mais de 50 artistas de rua de 16 países, todos exclusivamente convidados para pintar os 7.400 metros quadrados de telas de concreto. Para mais informações ver: <<http://www.thewynwoodwalls.com/>>.

Pode-se afirmar que, atualmente, a *Wynwood Arts District* tornou-se um lugar disputado para a instalação de empreendimentos de setores como o da alta gastronomia e da cultura contemporânea hegemônica e um dos principais pontos turísticos da cidade, recebendo mais de um milhão de visitantes por ano (MARTI, 2017).

O reflexo do sucesso entre a mistura de arte e turismo dinamizou o mercado imobiliário do bairro, provocando elevação dos preços e impossibilidade de permanência de moradores com menores recursos financeiros, que presenciaram o surgimento de novos hotéis, prédios residenciais e grandes estacionamentos nos lugares de suas antigas residências (BARBERO, 2017).

Imagem 25 – Obras de artistas brasileiros em *Winwood Art District*



Fonte: <http://www.thewynwoodwalls.com/walls>.

3.1.1 – Os festivais de grafite e a criação dos circuitos de *street art* no Brasil

Sobretudo na última década, a ocorrência de grandes festivais de grafite, tem se tornado mais comum nos calendários culturais das grandes metrópoles. Apesar de se diferenciar por especificidades locais, é possível traçar um paralelo entre tais eventos.

Normalmente, as narrativas que dão suporte a estes festivais transitam entre os temas de valorização da cultura, do resgate da paisagem urbana e da concretização das estratégias de marketing cultural, no sentido de propagar uma imagem de “cidade criativa”: “aquelas capazes de atrair as classes criativas e, com elas, fazer florescer novos ramos portentosos da economia criativa” (FILHO, 2016, p. 1349).

Esses festivais são organizados por grupos de interesses diversos, desde grafiteiros e entusiastas das artes urbanas a coletivos urbanos, marcas e empreendimentos em busca de publicizar seus produtos, órgãos públicos ligados à cultura e desenvolvimento urbano, ONGs, entre outros. Através dos festivais, busca-se agregar o maior número possível de artistas, de origens variadas, e, a partir de um percurso pré-determinado (os circuitos de *street art*), desenvolvem-se as obras em locais de grande visualização para o público-alvo.

São vários os exemplos de importantes festivais que ocorreram nos últimos anos nas capitais brasileiras, como o Festival Concreto¹⁰⁰ – Festival Internacional de Arte Urbana -, na cidade de Fortaleza, CE (realizado em 2013, 2015, 2016 e 2017), o Festival Bahia de Todas as Cores¹⁰¹, na cidade de Salvador, BA (realizado em 2015, 2016 e 2018), o Festival CURA¹⁰², na cidade de Belo Horizonte, MG (realizado em 2017), o ZIS Grafite¹⁰³, em Porto Alegre, RS (realizado em 2018), o Festival Art Rua¹⁰⁴, no Rio de Janeiro, RJ (realizado em 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016), entre outros.

Apesar da riqueza de informações passíveis de discussão presente nos festivais supracitados, entendemos que cada evento obedece às especificidades do conjunto situações geográficas determinadas nos lugares e, por isso, focaremos nos exemplos que ocorreram na capital paulista, por se tratar de *locus* de nossa pesquisa.

Em outubro de 2015, a cidade de São Paulo recebeu a primeira edição do festival O.bra, no Largo do Arouche, região central da capital paulista. Segundo os organizadores, o festival foi o maior realizado na América Latina e teve como objetivo central fortalecer a percepção da *street art* no Brasil, a partir da execução de murais de até quarenta metros de altura, feitos ao ar livre, nas empenas de prédios da região. Foram convidados 18 artistas de 11 países (Brasil, Chile, Porto Rico, Argentina, Irlanda, Alemanha, Polônia,

¹⁰⁰ Mais informações em: <<http://www.festivalconcreto.com.br/>>

¹⁰¹ Mais informações em: <<http://www.bahiacores.com/festival/>>

¹⁰² Mais informações em: <<https://cura.art/>>

¹⁰³ Mais informações em: <<https://www.viradasustentavel.org.br/poa/atracao/zis-grafite.html>>

¹⁰⁴ Mais informações em: <<http://visit.rio/evento/artrua/>>

Ucrânia, Itália, Japão e República Tcheca) para execução dos murais, trabalhando em duplas – quase sempre de nacionalidades distintas -, possibilitando, assim, compartilhar influências e estilos de pintura.

Na ocasião, conseguimos acompanhar a instalação de alguns murais, bem como participar de palestras¹⁰⁵ ministradas pelos grafiteiros convidados e organizadores do evento, fato que foi enriquecedor para compreender e confirmar a narrativa que publiciza a valorização do ganho artístico e cultural do festival para a cidade - no caso específico, para o Largo do Arouche.

É interessante notar que a construção da narrativa de valorização do grafite para a cidade, transfere a realidade do objeto, que vem da constituição material, para o sentido de outras complexidades, como a sua representação, a sua função e sua informação. Segundo Santos (2012, p. 69), essa transformação do objeto se dá em dois níveis distintos: como complexidade funcional e como complexidade estrutural.

A complexidade funcional do objeto está relacionada com um repertório de funções que pode ser combinadas no seu uso [...] A complexidade estrutural de um objeto é sua informação porque é a forma como pode comunicar-se com outro objeto, ou servir a uma pessoa ou empresa ou uma instituição tanto aquela que trabalha diretamente sobre ele, quanto, igualmente, a que, mesmo de longe, tem comando sobre operações econômicas e sociais locais. Quanto mais estruturalmente complexo é um objeto, mais eficaz e rapidamente oferece uma resposta adequada.

Nesse sentido, destacamos a atuação do poder público e privado para viabilização do festival O.bra. Além do apoio institucional do Ministério da Cultura do Governo Federal e da Secretaria Municipal de Cultura, outras grandes empresas, sobretudo, ligadas a setores do mercado imobiliário, da construção, de fundos de investimentos financeiros, do setor hoteleiro e de agências de arquitetura, veicularam suas marcas ao projeto. Esse fato confere à nossa análise a noção do caráter especulativo do uso do grafite como elemento possível de reprodução do capital cultural¹⁰⁶. Entendemos que, à medida que os

¹⁰⁵ Palestra organizada pela Livraria Cultura com o título: A história da arte de rua em São Paulo e no Brasil". Palestrantes: Binho, Tinho, Vitché e Speto.

¹⁰⁶ “A teoria do capital cultural desenvolvida pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu é conceitualmente útil para a compreensão do sistema de gosto e valor, no qual se inclui a arte contemporânea, dentro da estrutura geral das formações sociais, econômicas e políticas. O principal interesse de Bourdieu pelas artes é como forma de ideologia hegemônica, em que a transmissão das artes de geração em geração serve para preservar e reproduzir a posição dominante de uma classe dominante. O capital cultural – o conceito de grande influência que criou – serve, assim, como instrumento de dominação” (WU, 2006, p. 31). A expressão “capital cultural”, que usamos aqui, refere-se a essa forma de propriedade e diz respeito a como a cultura, em uma sociedade dividida em classes, se transforma numa espécie de moeda a qual as classes dominantes utilizam para reafirmar seus interesses e desse modo acentuar as diferenças.

atores hegemônicos buscam viabilizar suas ações no território, este passa por um processo de racionalização (SANTOS; SILVEIRA, 2001) para servir à ação corporativa, que é onde “se reafirma a viabilidade territorial para a ação da economia hegemônica” (PEREIRA; KAHIL, 2007, s.p.).

Na imagem 26, destaca-se o circuito de *street art*, traçado pelos organizadores, para instalação dos murais.

Imagem 26 – Circuito de murais do Festival O.bra



Fonte: Material publicitário do festival.

Nota-se maior concentração das obras no entorno do Largo do Arouche, justamente área que vem sendo visada por constantes projetos de reforma e requalificação urbana.

Apesar de protegido por resolução do Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo (RESOLUÇÃO Nº22/CONPRESP/2016 - que determina a preservação da configuração histórica, do desenho dos canteiros, alamedas e da vegetação do porte arbóreo), o Largo do Arouche passará por uma reforma estrutural¹⁰⁷, com entrega prometida para 2019. A reforma, assinada pelo escritório franco-brasileiro de arquitetura Triptyque Architecture e com apoio do Consulado Geral da França em São Paulo, prevê demolir e reconstruir o tradicional Mercado das Flores (inaugurado, originalmente, em 1953), construir novos quiosques de serviços, marquise para captação, armazenamento e reúso de águas pluviais e pavimentar e nivelar a praça e a rua, transformando todo o espaço em um “promenade” (passeio, em francês)¹⁰⁸.

O valor da obra não foi divulgado pela prefeitura, mas conta com a doação de R\$ 2,3 milhões de 25 empresários franceses, segundo a Câmara do Comércio França-Brasil (DIÓGENES, 2018). Entretanto, a reforma tem criado uma disputa de narrativas conflitantes desde a fase de elaboração do projeto. Preocupados com a presença de uma elite econômica reorganizando o espaço urbano segundo seus interesses rentistas e espoliando a população existente, algumas organizações civis¹⁰⁹ tem questionado a transparência participativa da sociedade na tomada de decisões feita pelo poder público, bem como os interesses privatistas dos doadores que viabilizaram o empreendimento.

Tal preocupação vem de encontro ao impacto que novos sentidos e novos significados possam revelar ao lugar. Sobretudo a partir de imagens e representações criadas e difundidas pelo poder público e/ou pela iniciativa privada (construtoras, incorporadoras, imobiliárias, etc.), sobre a necessidade de transformação e modernização

¹⁰⁷ Aprovado pelo CONDEPHAT - PROCESSO: 2018-0.003.003-3, divulgado em ata da 662ª reunião ordinária do CONPRESP em 05 de fevereiro de 2018.

¹⁰⁸ Essa obra nivelará, em um único ambiente, os comércios que estão separados pela rua no entorno da praça, fato que valoriza consideravelmente os estabelecimentos comerciais. Para citar alguns exemplos de estabelecimentos que serão privilegiados, apontamos o hotel San Raphael, a Academia Paulista de Letras, o empreendimento imobiliário BK30 e o restaurante francês *La Casserole*.

¹⁰⁹ Uma das organizações da sociedade civil a tomar frente nessa luta é o “Coletivo Arouchianos”, que defende a ocupação histórica da comunidade LGBTI+ no Largo do Arouche. Segundo seus organizadores, a reforma feita sem participação popular, tende a adulterar de forma higienista o convívio de afetividade, trabalho e até mesmo de sobrevivência, que historicamente populações conquistaram no lugar.

dessas áreas, contundentemente retratadas como indesejáveis, violentas, antigas e antiquadas.

Trata-se de um processo de construção e reconstrução da imagem dos lugares, que desvelam verdadeiras estratégias elaboradas previamente, como forma de viabilização de determinados projetos políticos e econômicos de uso do espaço. De acordo com Comitê (2013, p. 136), ao passo que os elementos culturais urbanos são notadamente direcionados à reprodução do capital, os interesses sociais acabam por ser relegados, “já que o espetáculo confere uma novidade a esse patrimônio, e o adequa às necessidades e interesse atuais, que muito se afastam do desenvolvimento social”.

Imagem 27 – Mural em frente ao mercado das flores¹¹⁰ (Largo do Arouche)



Fonte: Anderson Akio Shishito (outubro de 2015).

¹¹⁰ Feito na empena do Hotel San Raphael (um dos beneficiados pela reforma no local), o mural desenvolvido pelo grafiteiro brasileiro Speto em parceria com o italiano Never 2501, faz alusão à música “Freguês da meia-noite” do mc de rap Criolo, no qual relata a paisagem do largo do Arouche, destacando o mercado das flores e o restaurante francês *La Casserole*.

No mesmo sentido, em outubro de 2017, outro festival ocorreu na cidade. Desta vez, financiado por uma empresa do setor financeiro, o NuBank¹¹¹.

Sob o título de “Reimagine a cidade”, o denominado Nu Festival objetivou criar um novo circuito de arte pública no bairro de Pinheiros (começando na sede do banco na Avenida Rebouças e seguindo até a região do Baixo Pinheiros), região valorizada da zona oeste da cidade. Como parte da programação do festival, algumas empenas de prédios, praças e a própria sede do banco receberam obras de nove artistas ligados à *street art*. Assim como no exemplo do festival O.bra, uma rede de estabelecimentos e instituições da região ofereceu apoio ao festival. Destacamos o setor de alimentação (bares e restaurantes), a Associação dos Moradores e Comerciantes da Rua Mateus Grou (AMATEUS), galerias de artes e lojas de roupas.

Imagem 28 – Circuito de murais do Nu Festival



Fonte: Material publicitário do festival.

¹¹¹ Fundada em 2013, o Nubank é uma empresa startup brasileira do setor financeiro e atua principalmente como operadora de cartões de crédito e banco digital. Difere de outras instituições do ramo por oferecer atendimento 100% digital, por meio de um aplicativo desenvolvido para dispositivos móveis.

Imagem 29 – Murais desenvolvidos no Festival O.bra (Largo do Arouche) e no festival Nu festival (Av. Rebouças)



Fonte: Anderson Akio Shishito (outubro de 2015; outubro de 2017).

A partir da análise desses festivais, destaca-se, além da iniciativa do setor público, a marcante presença de empresas de setores estruturais do capital hegemônico, como o caso dos setores financeiro e imobiliário, que investem no “culturalismo de mercado” (ARANTES, 2002).

Sob essa ótica, tanto o poder público quanto o setor empresarial usam e exploram as intervenções e atuações relacionadas às questões urbanas, objetivando gerar fatos e ações que possam também ser explorados de maneira positiva por suas estratégias de comunicação, permitindo a formação de uma opinião pública favorável. Em outras palavras, permite que a população, de uma forma geral, receba “boas” notícias e informações sobre a participação e execução governamental e empresarial, no que diz respeito à paisagem e ao embelezamento da cidade [...] (IVO, 2007, p. 119).

Por se tratar de expressões autênticas dos cidadãos na cidade, as ações ligadas ao discurso da *street art*, em linhas gerais, garante aos eventos *status* de legitimidade, o que envolve, guardada as proporções, a concepção de identidade territorial. Estas manifestações, por estarem em locais públicos e de grande visibilidade, têm como produto final a própria cidade, que, com o tempo, torna-se capaz de transformar a estrutura do lugar, revelando outros usos, outras solidariedades.

O grafite com viés de mercadoria cultural aparece, nesse caso, tanto como síntese manipulada – representação da vida na metrópole – como anúncio de um futuro desejado – da metrópole multicultural, da moda, da comunicação, da cidade criativa, que performa o consumo da cultura-mercadoria. Assim, os fatos que permeiam esta trajetória demonstram que as transformações materiais no espaço geográfico tendem a ser precedidas por investidas no plano da “psicoesfera¹¹²” (SANTOS, 2013).

Nessa perspectiva, a presença do grafite se confunde com a lógica da “revitalização”, “renovação”, “ressignificação”, “refuncionalização”¹¹³, de parcelas específicas da cidade, que, a partir do momento que corporificam a noção de espaços transformados¹¹⁴, passam a atuar como mais um elemento que pode fomentar a

¹¹² De acordo com Santos (2013, p. 14), psicoesfera é “o resultado das crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos filosóficos e práticos, as relações interpessoais e a comunhão com o Universo”. A psicoesfera refere-se introdução do sentido e racionalidade à ação.

¹¹³ De acordo com Smith (2006), o emprego desses termos é uma tentativa de suavizar as críticas ao fenômeno de enobrecimento dos lugares, ao passo que objetiva torná-los mais palatáveis no sentido de que são democráticos, ou seja, para todos.

¹¹⁴ Tal narrativa é clara ao analisar o discurso adotado na chamada publicitária de um dos maiores patrocinadores do festival O.bra, a incorporadora e construtora do mercado imobiliário BKO, que tem um projeto em andamento no Largo do Arouche chamado BK30 e que, inclusive, cedeu o espaço do seu empreendimento para a realização de oficinas de *street art* durante o festival. A chamada publicitária a seguir foi retirada do evento chamado “A vida no Arouche”, realizado pela hub de inovação e cultura “A

especulação imobiliária e consequente expulsão dos que ali já não mais conseguem arcar com os custos de vida¹¹⁵ (SELDIN, 2015), como destacamos nos exemplos europeus e estadunidenses.

Entretanto, é somente a partir da consolidação de uma narrativa de legitimação¹¹⁶, que, oportunamente, se atribui ao grafite o caráter de arte - não só pelo valor subjetivo e simbólico, mas, também, como arte valorizada e vendável - que esse fato vigora, uma vez que “o dinamismo que assegura a distinção social através do capital cultural não precisa ser criado a partir de novidades absolutas, podendo ocorrer por mudança de usos” (CASTRO, 2015, p. 15).

É o que Santos (2012, p. 156) chamou de valor sistêmico dos objetos, onde o caráter de valoração está na maneira como a sociedade dele se utiliza. Assim, a sociedade pode até não reconhecer o valor absoluto do grafite quando analisado isoladamente na cidade, mas acaba considerando seu valor sistêmico, associando-o a um sistema de objetos, que, em alguns casos, preconizam para a sobrevalorização de determinados lugares, empreendimentos, etc.

Trata-se de conferir ao prestígio da cultura, na forma de bens simbólicos valorizados como arte hegemônica, um caminho para ampliar e diversificar a economia pós-industrial, considerando que “a expansão econômica ocorre hoje não por meio da expansão geográfica absoluta, mas pela diferenciação interna do espaço geográfico” (SMITH, 2007, p. 17) e a cultura, ou melhor, o fazer cultura, como qualquer outra

vida no Centro”, em parceria com construtora BK30: “O Centro de São Paulo está se transformando num importante polo de inovação e cultura. O Largo do Arouche, especificamente, também vem passando por transformações importantes, com a chegada de novos bares e restaurantes, o que tem atraído para a região um público jovem adulto antenado e contemporâneo. E essa cena ganha força a partir do momento em que aqueles que criam, inovam e buscam uma cidade melhor se encontram - para se divertir e ter novas ideias.” (anúncio retirado da página virtual do evento: <www.avidanocentro.com.br>).

¹¹⁵ A partir da afirmativa de que a reestruturação do espaço urbano é parte de uma evolução mais ampla da economia capitalista contemporânea, Smith (2007) observando seu estudo de caso de Nova York, apresenta diversos fatores que explicam, em períodos distintos, o processo de expulsão das populações menos favorecidas de áreas reestruturadas ou em processo de enobrecimento, principalmente a partir do que o autor chamou de *rent gap* (ver mais em SMITH, 2007). Entretanto, não faz parte do escopo dessa pesquisa validar se o grafite é agente ativo na engrenagem do fenômeno de gentrificação ou se o conceito pode ou não ser aplicado à condição de metropolização da cidade de São Paulo. No entanto, é válido destacar que tal processo altera equipamentos de serviço, comércio, lazer e cultura, gerando paisagens urbanas que tendem a ser mercadorizadas e consumidas. Dessa forma, traçamos alguns paralelos com a análise feita por Smith (2006, p. 63), que afirma que “a gentrificação produz agora paisagens urbanas que as classes médias e médias altas podem consumir [...] e que contribuem para a formação de identidades de classe através de um espectro de classes significativo, ainda que de maneiras muito diferenciadas”.

¹¹⁶ A principal via de propagação dessa narrativa é conferida, de modo geral, pela mídia (revistas, internet, programas televisivos, tendências de moda, etc). Daí, novos fenômenos acompanham essa trajetória, como as galerias de *street art* e os *tours de street art* (serviço comumente oferecido pelas galerias ou agências de turismo), que, por sua vez, denotam aos circuitos de grafite uma potencialidade turística.

atividade desenvolvida em nosso tempo, “não consegue se furtar de ser tão capitalista quanto o próprio *ethos* no qual existe” (CASTRO, 2015, p. 12).

Segundo Ferreira (2015), a cultura hoje não é somente apropriada pelo mercado, é também dado diferencial nesse processo e, quando relacionados ao contexto espacial urbano, “os recursos culturais são a matéria prima da cidade e sua base de valor” (PINTO et al, 2017, p. 5).

É ela quem dá o tom e a personalidade diferenciada dos seus bens e serviços. A singularidade toma um novo sentido na globalização; cresce a customização dos produtos, ampliam-se os nichos de mercado. E é precisamente a cultura quem dá a argamassa a tudo isso. São os elementos culturais quem dão singularidades aos bens, marcam o diferencial concorrencial, personalizam e particularizam o mercado e consolidam vantagens comparativas (FERREIRA, 2015, p. 8).

De fato, até mesmo a forma de consumir na atualidade, se dá sob a aparência de um ato cultural legitimador, ou seja, não se pretende mais alcançar o público homogêneo e massificado da era industrial. O que ocorre hoje são públicos que gostam de “performar” consumo e comunicação (CANEVACCI, 2016), “o que se consome é um estilo de vida e nada escapa a esta imaterialização que tomou conta do social” (ARANTES, 1996, p. 233).

Trata-se do produto da espetacularização da vida, como prefere explicar Debord (1997, p. 14):

Considerando em sua totalidade, o espetáculo é ao mesmo tempo o resultado e o projeto do modo de produção existente. Não é o suplemento do mundo real, uma decoração que lhe é acrescentada. É o âmago do irrealismo da sociedade real. Sob todas suas formas particulares – informação ou propaganda, publicidade ou consumo direto de divertimentos -, o espetáculo constitui o modelo atual da vida dominante na sociedade. É a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha.

De acordo com Ribeiro (2004, p. 3), difundem-se, nas grandes metrópoles, códigos de uma nova ordem tecnocultural¹¹⁷, que desestabilizam e cenarizam os lugares, “produzindo formas mais sutis de desapropriação cultural e de alienação consumista”.

¹¹⁷ Para exemplificar esse processo, citamos alguns exemplos de empreendimentos que foram inaugurados no centro da cidade de São Paulo nos últimos dois anos (2017 e 2018) na tentativa de transformar os usos de uma região, que, apesar de ter sido a mais importante da cidade até a década de 1970, desde então sofre com a fuga de população e esvaziamento de seus espaços. Esses empreendimentos procuram reverter tal situação a partir de táticas voltadas à economia criativa, principalmente no que se refere à ocupação e uso de espaços públicos, preferência pelo acesso e busca de experiências, em vez do acúmulo de bens materiais. São alguns exemplos: Sesc 24 de maio; Instituto Moraes Sales; Prédio Altino Arantes, conhecido como Banespão e reaberto como Farol Santander; Casa do Baixo Augusta; entre outros empreendimentos ligados a inovação, a cultura e ao consumo.

Os impulsos que unem cultura e mercado, mediados pela nova base técnica de sustento das atividades econômicas, acontecem nos lugares, em consonância com as estratégias traçadas por aqueles que mapeiam bens culturais (objetos, hábitos e comportamentos) e com a busca contínua por inovação que faz girar a roda, desejada cada vez mais rápida, do consumo (RIBEIRO, 2004, p. 3).

A organização dessas estratégias de difusão do capital cultural na cidade é descrita, por Torres (2015), como *marketing* cultural. Trata-se de ações específicas desenvolvidas por alguns agentes políticos e econômicos, que atuam com o objetivo de criar referências identitárias atreladas à noção de mercadoria e, conseqüentemente, do seu consumo.

Seguindo o raciocínio de Canevacci (2013), a metrópole atual se distingue da metrópole modernista ou industrial, por organizar-se apoiada na difusão dos eixos de comunicação, cultura e consumo. Para o autor, a conjunção desses eixos na produção do espaço urbano, além de reproduzir valores subjetivos como estilos de vida, visão de mundo e crenças, cria também valor econômico agregado. É o que Arantes (2002, p. 16) chamou de culturalismo de mercado¹¹⁸:

O "tudo é cultura" da era que parece ter se inaugurado nos idos de 1960 teria pois, se transformado de vez naquilo que venho chamando de culturalismo de mercado. De tal forma que a cultura - que nos primórdios da Era Industrial se cristalizara como esfera autônoma dos valores antimercado -, ao tornar-se imagem, quer dizer, representação e sua respectiva interpretação (como sabe qualquer gerente de marketing numa sociedade do espetáculo), acabou moldando, de um lado, indivíduos (ou coletividades "imaginadas") que se auto-identificam pelo consumo ostensivo de estilos e lealdade a todo tipo de marca; de outro, o sistema altamente concentrado dos provedores desses produtos tão intangíveis quanto fabulosamente lucrativos. Trocado em miúdos, esse é o verdadeiro poder da identidade (ARANTES, 2002, p. 16).

Nota-se, portanto, que, gradativamente, as grandes metrópoles deixaram de priorizar ações mais preocupadas com a sociedade no seu conjunto, para obedecer ao princípio da "flexibilização dos espaços". Ou seja, o que se vê é a crescente preocupação com uma requalificação simbólica, da arquitetura, do traçado urbano e do design dos microespaços, sendo o uso do capital cultural, arena privilegiada para a implementação de tais estratégias (ARANTES, 1996, p. 229).

¹¹⁸ Para ver mais sobre culturalismo de mercado (JACQUES; VAZ, 2001; ARANTES, 2002; VAZ, 2004; MILES, 2012; WANIS, 2014; SELDIN, 2015).

Nesse cenário da “multidão crescente de imagens-objetos” (DEBORD, 1997, p. 17), entendemos essa faceta do grafite, a forma como é usada pelos circuitos de *street art* como novos “cavalos de troia” da ressignificação e subsequente sobrevalorização de parcelas específicas da metrópole¹¹⁹, posto que lhe-é atribuído, o uso como insígnia de requalificação ou refuncionalização dos lugares.

3.1.2 O exemplo da Vila Madalena (São Paulo – SP)

Podemos dizer que o exemplo mais significativo do uso dos circuitos de grafite como fomento de ressignificação urbana na metrópole paulistana ocorreu no bairro da Vila Madalena, situado no distrito de Pinheiros, região Oeste da cidade de São Paulo. A partir da década de 1970, a região passou a ser significativamente ocupada por estudantes¹²⁰ que, ao longo dos anos, foram transformando o jeito de viver no bairro. Caracterizado como reduto da boemia, de *hippies* e intelectuais, o bairro começou, nessa época, a abrigar grafites feitos por estudantes de artes e entusiastas do movimento americano da *pop art* (ZUIM, 2003) como vimos no capítulo anterior.

Com o passar do tempo, o estigma de região de grande diversidade cultural e artística aumentou e, no correr das últimas décadas, o bairro tornou-se mais multifuncional, padecendo das complicações geradas pelo processo vertiginoso de verticalização na geografia acidentada do lugar. Desde então, poder público, ONGs, associação de moradores e setores da iniciativa privada buscam maneiras de mitigar os impactos causados pelo crescimento descontrolado. É nesse campo que algumas soluções criativas revigoram e, dentre elas, o uso do grafite é frequentemente acessado.

São ações que vão desde o tombamento de fachadas tradicionais ao fechamento de ruas e criação de becos, com o intuito de conter o excesso de veículos, as enchentes e as más condições para pedestres. Devido ao histórico de ocupação da arte de rua, o grafite tornou-se um elemento marcante nessas ações, reforçando a identidade territorial do bairro.

¹¹⁹ Esses lugares podem ser públicos ou privados, podem estar degradados ou estar passando por um processo de mudança de função. Destacamos que não faz parte do escopo desse trabalho, criar uma topologia desses espaços, tampouco analisa-los de forma ontológica, mas sobretudo, colocar em relevo como a aparente participação dos circuitos de *street art* podem chamar atenção para outros usos do território, corroborando para a sobrevalorização de alguns empreendimentos ou regiões.

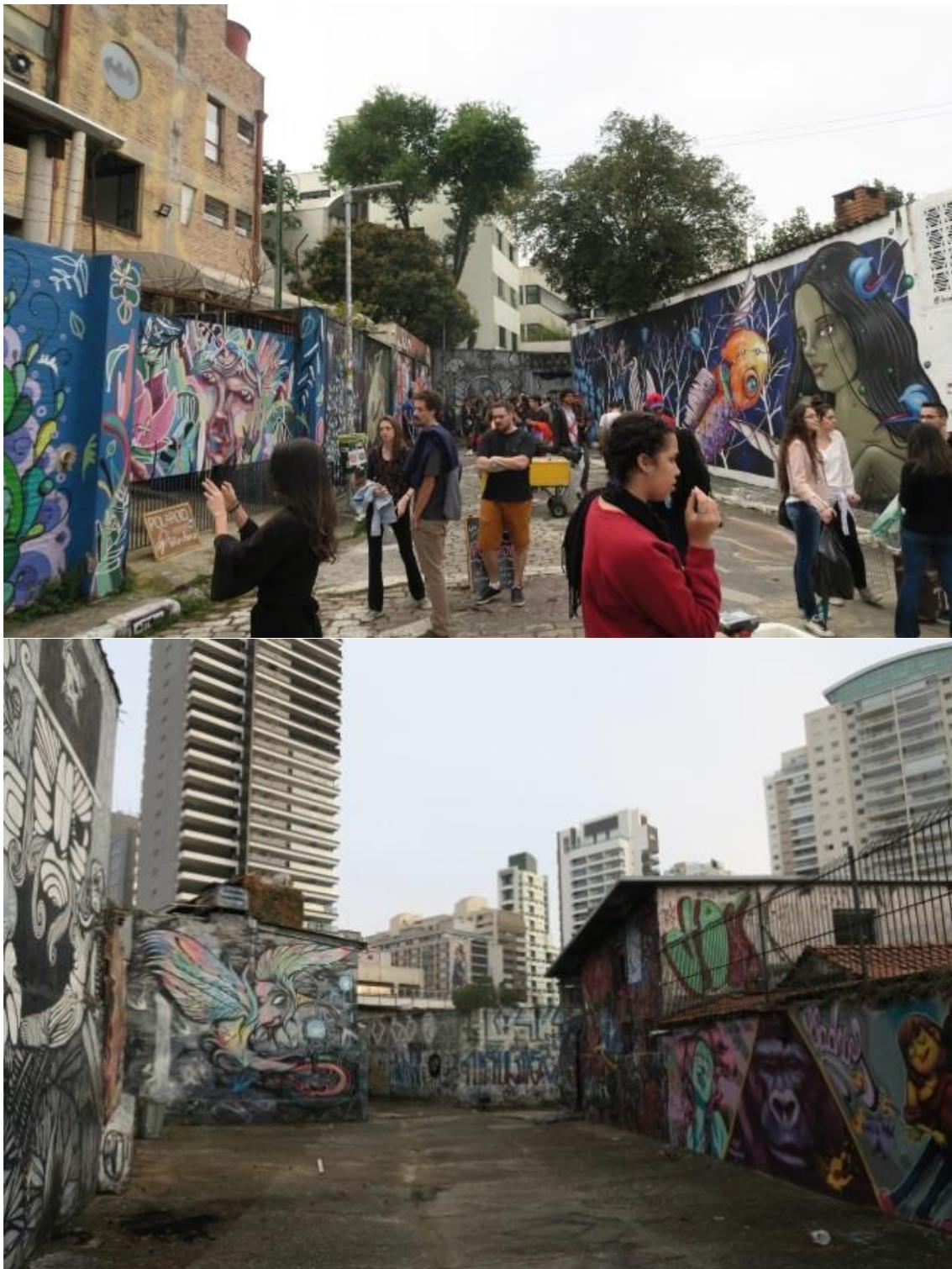
¹²⁰ Mudança fortemente impulsionada pelo fechamento do alojamento universitário da USP (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo - CRUSP), pelo governo militar, em dezembro de 1968, quatro dias depois da decretação do AI-5.

Nesse sentido, destacam-se dois polos de concentração de arte de rua no bairro, o “Beco do Batman¹²¹” na Rua Gonçalves Afonso (passagem que liga as ruas Harmonia e Medeiros de Albuquerque) e o “Beco do Aprendiz” atual “Beco do Niggaz¹²²” na Rua Belmiro Braga.

¹²¹ O beco leva esse nome devido à primeira pintura feita na região ter sido a figura do “homem morcego” tirado das histórias de quadrinhos da época. Na década de 1950, depois da canalização de um córrego que existia na região, alguns locais por onde ele passava foram transformados em becos. Considerados pelo código de obras de São Paulo como “vuelas sanitárias”, essas vias residuais apresentavam grandes extensões de fachadas cegas, lugares perfeitos para a prática dos primeiros grafites (OLIVEIRA, 2013, p. 84). Em depoimento a revista Vaidapé (2018), Rui Amaral, um dos pioneiros a pintar no “Beco do Batman”, descreveu sua experiência: “O começo do Beco do Batman pra mim foi nos anos 80, quando eu e o John Harold começamos a grafitar toda vila, como foi o bairro de SoHo, em Nova Iorque, e fomos pintando lugares detonados, mocoçados, que é uma das coisas legais do grafite. Por isso que a gente pintou o Beco pra tornar num lugar melhor, mais agradável, como é hoje”. Revista Vaidapé < <http://vaidape.com.br/2018/07/pixobecobatman/> > acessado em 17/07/2018.

¹²² Escolhido após vencer uma votação online, o nome do beco foi alterado em homenagem ao grafiteiro Alexandre Luis da Hora Silva, o Niggaz. Residente do Jardim Eliana, distrito do Grajaú, o grafiteiro influenciou uma geração e antes de sua morte em 2003, ocupou diversos muros da Vila Madalena.

Imagem 30 – Aspecto do “Beco do Batman” e do “Beco do Niggaz” (Vila Madalena, São Paulo - SP)

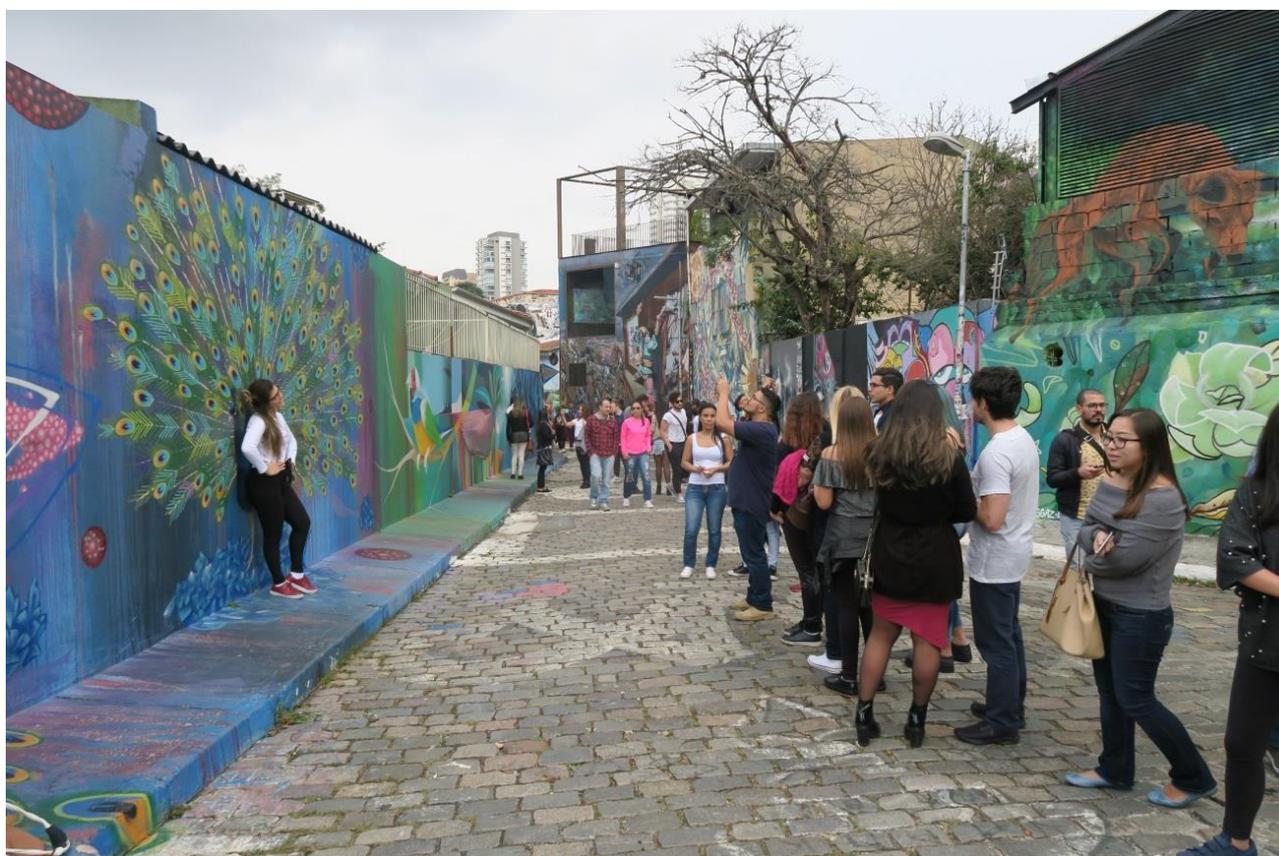


Fonte: Anderson Akio Shishito (junho de 2018).

A ocupação pelo grafite no “Beco do Batman” iniciou-se a partir da década de 1980 e, desde então, o que era um lugar pouco cuidado pelo poder público, tornou-se referência de ocupação artística em espaços públicos, com potencial turístico e reconhecido, nacionalmente, por abrigar obras dos mais conhecidos grafiteiros do país nos 170 metros de muros do beco.

Na figura abaixo, podemos observar que em dias de maior movimentação, principalmente finais de semana e feriados, a disputa por espaços entre os visitantes do “Beco do Batman” é tamanha, que algumas filas são formadas com o intuito de obter a melhor imagem dos grafites.

Imagem 31 – Fila para fotos dos grafites no “Beco do Batman”



Fonte: Anderson Akio Shishito (junho de 2018).

O potencial turístico do “Beco do Batman”, tem descaracterizado gradativamente a memória e a cultura local em prol de interesses ligados a reprodução do capital. A esse processo Harvey (2006), denominou de “disneificação” dos lugares, onde, quanto mais artificialmente preparado o lugar é, menos único e especial ele se torna.

Revelando tais tensões entre narrativas, em maio de 2018, com o intuito de afirmar que a pixação também faz parte da história do “Beco do Batman”, alguns pixadores (PIXOANÇA e ARDEPIXO) fizeram uma intervenção marcando em letras enormes todo chão do Beco a palavra PIXOANÇA¹²³ (ação ainda visível na imagem 31).

Outra iniciativa que merece nota foi a desenvolvida pelo projeto “Cidade Escola Aprendiz¹²⁴”, uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), impulsionada pelo jornalista Gilberto Dimenstein, coordenador do site *Catraca Livre* e ex-colunista do jornal *Folha de São Paulo*. A iniciativa pretendia desenvolver projetos de intervenções urbanas na Vila Madalena, com o intuito de requalificar os espaços públicos do bairro (FRANCO, 2009). Em uma das atividades desenvolvidas, o “Projeto 100 Muros¹²⁵” atropelou (verbo utilizado para denominar a prática de pintar sobre desenhos pré-existentes) alguns grafites e gerou desconforto entre a OSCIP e os grafiteiros locais. Depois de muita discussão, esse fato impulsionou um redirecionamento das ações do “Projeto 100 Muros” na região, desta vez, com participação mais ativa dos grafiteiros. O resultado foi a intervenção na Rua Belmiro Braga, o “Beco do Aprendiz”, que se tornou referência da nova escola de grafite (OLIVEIRA, 2013, p. 85).

A partir das intervenções no “Beco do Aprendiz”, trabalhos profissionais e envolvimento de grandes empresas no financiamento da OSCIP “*Cidade Escola Aprendiz*¹²⁶” se multiplicaram, denotando interesse corporativo sobre algumas ações impulsionadas pelo grafite na região.

Esse ambiente, ligado à jovialidade da arte de rua, também influenciou a criação de uma rede de estabelecimentos interessados em associar esse capital cultural à venda

¹²³ Para saber mais ver revista *Vaidapé* - Entrevistamos a rapaziada que pixou o tradicional Beco do Batman. Disponível em: < <http://vaidape.com.br/2018/07/pixobecobatman/>>

¹²⁴ Segundo o site oficial do projeto, o “Cidade Escola Aprendiz”, criado em 1997, pesquisa e desenvolve conteúdos metodológicos, dissemina experiências, realiza formações para gestores, educadores e lideranças sociais e contribui para a modelagem e implementação de políticas públicas de educação e direitos humanos. Para saber mais ver: < <http://www.cidadeescolaaprendiz.org.br/>>.

¹²⁵ Tratava-se de projetos educacionais desenvolvidos com alunos de escolas públicas e privadas em programas de comunicação em diversas mídias: oficinas de site, rádio e intervenções urbanas com painéis de azulejos (FRANCO, 2009, p. 72). Foram as intervenções a partir dos murais de azulejo que provocaram os atropelos de grafite.

¹²⁶ Embora a instituição tenha disponibilizado materiais e viabilizado a inserção dos grafiteiros nesses projetos, segundo Franco (2009, p. 75) “os lucros financeiros que mantinha uma estrutura vasta com muitos profissionais, voltavam-se apenas para a [OSIP] e os ganhos simbólicos para Gilberto Dimenstein”. Dentre os projetos desenvolvidos na época destacam-se o painel feito na Avenida Paulista por encomenda do Instituto Itaú Cultural, a feira Agrobusiness de São Paulo, os painéis em projetos de arquitetura em bairros luxuosos da cidade, a reedição do projeto “Galeria céu aberto”, em parceria com o Grupo Pão de Açúcar e apoio da Racional Engenharia e da Colorgin, o cenário para desfile na São Paulo Fashion Week, os painéis para campanha da Nike, os painéis na fábrica da Unilever, entre outros (FRANCO, 2009, p. 75).

de suas mercadorias¹²⁷. É o caso de galerias de arte¹²⁸, espaços culturais, cafés, bares, lojas, casas noturnas, entre outros.

¹²⁷ Segundo Cesarino (2016, p. 9), “essas estratégias unem as tendências das artes, das inovações e os mecanismos de mercado globais com a economia local, na conformação do espaço físico da loja e nas intervenções que se fazem nas ruas dos bairros criativos”.

¹²⁸ São exemplos de galerias na região: Galeria Choque Cultural, na Rua Medeiros de Albuquerque, 250; Galeria Alma da Rua (oferece *tour* guiado pelo Beco do Batman), na Rua Gonçalo Afonso, 96; Galeria A7ma, na Rua Harmonia, 95b; Galeria Pico, na Rua Fidalgo, 98; Galeria Aura, na Rua Wizard, 397.

Imagem 32 – Galerias de arte urbana na região do “Beco do Batman”



Fonte: Anderson Akio Shishito (junho de 2018).

O conjunto desses aparatos urbanos, auxiliaram a decantar a narrativa de valorização da autenticidade de um bairro moderno, descolado, de vanguarda e criativo, que, oportunamente, usa como modelo de desenvolvimento o apoio na cena cultural proximal, no lugar da cansada fórmula de projetos urbanísticos e culturais grandiosos.

Diferente dos circuitos de grafite citados anteriormente, que tratamos como possibilidades futuras de uso corporativo do território, o que percebemos no exemplo da Vila Madalena é um processo que, apesar de ainda inacabado, está mais avançado no que diz respeito ao uso do grafite como elemento de ressignificação urbana, criador de novas texturas, novos discursos e novas densidades. Por assim ser, o grafite tornou-se atributo qualificador para a reprodução do capital cultural a partir de negócios apoiados em lugares originais e autênticos.

3.2 O “grafite da metrópole” e a valorização do cotidiano

“Coragem e coração começam com cor” (Djonga)

Em concordância com o sentido proposto nesta pesquisa, quando pensamos no “grafite da metrópole”, estamos nos referindo àquele que opera como amálgama possível entre pessoas e o lugar, evidenciando a força deste último na construção de formas de compartilhamento da vida social, ou seja, de “cidadanias insurgentes¹²⁹” (HOUSTON, 2013).

Visto por essa lógica, é importante entender o mecanismo de atuação do grafite nos lugares, levando em consideração a relação dialética entre a ação genuína de grafitar e a transmutação do sujeito que usa o território.

Reafirmamos que as tensões orgânicas que direcionam a metamorfose do espaço urbano na metrópole revelam múltiplas formas de interpretar o grafite. A partir deste subitem, focamos nossos argumentos sobre o grafite e seus circuitos em bairros periféricos, como forma autêntica de manifestações do cotidiano nos lugares.

¹²⁹ Segundo Holston (2013), “cidadanias insurgentes” são as diferentes formas de combates e enfrentamentos encontradas nas periferias urbanas frente ao que se nomeou de “cidadanias de entrincheiramento”, onde os trabalhadores pobres são forçados a morar nos lugares mais distantes da cidade. Trata-se de uma exclusão operada por um regime legal contraditório, onde a cidadania é inclusiva quando se trata dos deveres de todos, mas desigual, no que se refere aos direitos e benefícios, revelando assim, um sistema de privilégios naturalizado pelas classes dominantes.

Para Santos (2012), o conteúdo geográfico presente no cotidiano é componente imprescindível para compreender a relação entre o espaço e a sociedade. Nesse sentido, as zonas periféricas, ou os guetos urbanos, ampliam as relações de proximidade no lugar quando comparado a outras áreas da metrópole, principalmente por serem regidos pelo tempo que perfaz as relações cotidianas, pelo “tempo lento¹³⁰” (SANTOS, 2001, 2012). Essas relações tendem ofertar a esses espaços “um conteúdo comunicacional ainda maior e isso se deve a uma percepção mais clara das situações pessoais ou de grupo e à afinidade de destino, afinidade econômica ou cultural” (SANTOS, 2012, p. 324).

Apesar da eloquente espetacularização e frequente cooptação mercadológica prescrita ao grafite - sobretudo quando imerso na lógica da metrópole corporativa -, elucidamos que nos espaços mais distantes do centro do capital hegemônico, na “metrópole fragmentada por periferias diversas, a ideologia do bairro ainda permanece” (DAMIANE, 2001, s. p.) e o grafite tende a assumir racionalidades locais.

Guiado por solidariedades que permeiam as relações dos lugares próximos, nota-se, nestes circuitos de grafites, a expansão das possibilidades de expressão a respeito das desigualdades sociais e urbanas, um grito de resistência e existência, sobretudo no que se refere à exaltação da força do lugar.

A existência desses circuitos revela novas luminosidades em espaços opacos¹³¹ uma vez que, ao mesmo tempo em que retratam o cotidiano, representam a vontade de enfrentar o futuro, sem romper com as relações do lugar. Essas luminosidades significam uma luta surda por virar acontecimento, que, cada vez mais, se articula à luta pela transformação dos lugares (RIBEIRO, 2010).

¹³⁰ Segundo Santos (2012, p. 267) “o que nós chamamos tempo lento somente o é em relação ao tempo rápido; e vice-versa”, tais denominações não são absolutas. De um lado, temos o tempo rápido, da “vocação para uma racionalidade única, reitora de todas as outras, desejosa de homogeneização e de unificação, pretendendo sempre tomar o lugar das demais, uma racionalidade única, mas racionalidade sem razão, que transforma a existência daqueles a quem subordina numa perspectiva de alienação” (SANTOS, 2001, p. 126). Já no tempo lento, “a razão, isto é, a razão de viver, é buscada por meio do que, face a essa racionalidade hegemônica, é considerado como “irracionalidade”, quando na realidade o que se dá são outras formas de ser racional” (SANTOS, 2001, p. 126). Trata-se da “produção ilimitada de outras racionalidades, que são, aliás, tão diversas quanto as áreas consideradas, já que abrigam todas as modalidades de existência” (SANTOS, 2001, p. 127).

¹³¹ Apesar de parecer contraditório, se levarmos em consideração a formulação conceitual sobre “espaços luminosos” e “espaços opacos”, neste momento nos referimos à ideia de que, nesses espaços medidos pelas relações cotidianas, irrompem a partir da dinâmica ali imposta, a possibilidades de construção de outras perspectivas de futuro, “enquanto a classe média e os ricos são envolvidos pelas próprias teias que, para seu conforto, ajudaram a tecer: as teias de uma racionalidade invasora de todos os arcanos da vida, essas regulamentações, esses caminhos marcados que empobreceram e eliminam a orientação ao futuro. Por isso, os espaços luminosos da metrópole, espaços da racionalidade, é que são, de fato, os espaços opacos” (SANTOS, 2013, p. 42).

Trata-se de manifestações que permitem afirmar e revisar valores que constituem as paisagens periféricas, “a possibilidade, cada vez mais frequente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massa” (SANTOS, 2001, p. 144), a fim de reproduzir o discurso dos “de baixo” de forma horizontal e orgânica. É como se houvesse “uma nova efervescência e um novo ativismo que, mesmo que inoculados pela ação dominante, admitem diferentes apropriações e outros sentidos” (RIBEIRO, 2010, p. 39).

De acordo com a análise de Chauí (1987), a cultura de massa está relacionada à classe dominante, que a elabora e a impõe ao resto da sociedade, enquanto a cultura popular relaciona-se às classes dominadas. A autora complementa que a cultura popular não seria uma cultura à parte, uma outra cultura fechada em si mesma, ela age no interior da cultura de massa: assimilando-a, o que confere uma atitude conformista¹³² ou (re)apropriando-a, transformando-a, recusando-a, o que confere uma atitude de resistência¹³³. De acordo com a orientação da autora, entendemos que o “grafite da metrópole” representa nesse escopo, a cultura popular que resiste.

É importante ressaltar que a representação pictórica desses grafites¹³⁴, se assemelha com as desenvolvidas nos badalados circuitos de *street art* da cidade do mercado. Muitas vezes, os mesmos artistas transitam entre os dois espaços¹³⁵. No entanto, o que demonstra ser igual na aparência é diferente nos detalhes, pois, a relação entre forma/conteúdo (grafite) e o lugar (espaços periféricos), produz concepções específicas

¹³² Na visão de Santos (2012, p. 320) a assimilação da cultura de massa pela cultura popular, criou o que o autor chama de “cultura popular de massa”. Nesse sentido, a cultura popular define-se por “características espontânea de um cotidiano repetitivo”, entretanto esse discurso não se impõe como uma proposta sistematizada.

¹³³ Segundo Resende (1997) a dissociação entre cultura de massa e cultura popular em Chauí (1987), age como se a camada “popular” não criasse ou experimentasse nada independente da “cultura dominante”, como se suas práticas e vivências culturais surgissem necessariamente destas relações de conformismo e/ou resistência, sem considerar outras relações possíveis como alheamento, ou troca, ou influência do “popular” sobre o “dominante”. Quando fala da reapropriação e transformação do “popular” pelo “dominante”, é no sentido do esvaziamento de seu sentido e manipulação deliberada pelo poder para manutenção da “dominação”, através das “políticas culturais”. Consideramos tais argumentações válidas, entretanto, para nosso arcabouço conceitual e temático a distinção feita por Chauí (1987) ainda tem sua relevância.

¹³⁴ Asseveramos que, de acordo com a tipologia de grafites desenvolvida na presente pesquisa, os circuitos de grafite citados seriam um ponto intermediário entre os grafites pictóricos e figurativos (pela expressividade e cuidado com a questão estética e comunicativa, no sentido de ser inteligível a todos) e os grafites com influência do hip-hop (pela ligação íntima com as necessidades das ruas, do coletivo e dos lugares).

¹³⁵ Segundo Mauro Neri do coletivo Imagem (ver a cidade), a distinção entre pintar na periferia e nos famosos circuitos de grafite do centro da cidade, encontra-se, sobretudo, no tratamento que as pessoas e o poder público dão ao grafite. Para o grafiteiro, existem lugares que a cultura é mais difundida e por isso ocorre maior facilidade tanto para pintar como na assimilação ou aceitação do grafite pela sociedade. Uma abordagem policial na Vila Madalena vai ser bem diferente da tida no Grajau, pois, se criou um ambiente fomentado sobre a ideia de arte na Vila Madalena, enquanto no Grajau o grafite é visto como resistência ou vandalismo (informação concedida de forma oral em Setembro de 2016).

de uso territorial. Ou seja, é o território “sendo usado” (SILVEIRA, 2009), e não as formas em si, que nos serve como matéria-prima de análise, evidenciando a importância das situações geográficas¹³⁶ e da escala espacial para chegar a uma explicação relevante.

Nesta perspectiva, o território usado “não é uma coisa inerte ou palco onde a vida se dá. Ao contrário, é um quadro de vida, híbrido de materialidade e de vida social” (SILVEIRA, 2009, p. 129). É a ação e a projeção da ação que contém e revela os processos históricos cristalizados nos objetos, ao mesmo tempo em que é condição material e social para as ações futuras (SANTOS et al., 2000, p. 2).

À convite da reflexão feita por Santos (2010 apud GARCIA, 1994, p. 75), sobre a distinção entre os conceitos de informação e comunicação, buscamos traçar um paralelo a cerca da maneira a qual os diferentes circuitos de grafite (“grafite para a metrópole” e “grafite da metrópole”) subordinados às determinações territoriais e seus respectivos usos, ora difundem informação, ora difundem comunicação. Segundo o autor, “podemos nos comunicar com o mundo que nos rodeia, com os outros, e até mesmo conosco, sem procedermos à transmissão de qualquer informação, tal qual podemos transmitir informações sem criarmos ou alimentarmos qualquer laço social”, esta última característica parece marcante nos circuitos de *street art*, onde quem apenas passa por esses espaços, muitas vezes, converte aquela imagem a uma mera mercadoria informada.

Em contrapartida, nos circuitos de “grafite da metrópole”, se estabelece uma experiência comunicacional, intermediada por processos de interlocução e de interação que criam, alimentam e estabelecem laços sociais entre os indivíduos e grupos sociais que partilham do mesmo quadro de vida, das mesmas referências de passado e das mesmas possibilidades de futuro.

Nessa trama histórico-dialética de diferentes usos do território, verifica-se uma valorização da ação enquanto *práxis*¹³⁷, que, inscrita no território e apreendida em sua totalidade, revela usos possíveis através do conhecimento vivido e praticado. Para Ribeiro (2003), o cotidiano, o saber local, a cultura territorializada e a ação social são níveis

¹³⁶ Reforçamos a ideia de que as “situações geográficas dizem respeito aos nexos entre horizontalidades e verticalidades nos lugares, precipitados de impulsos globais por um lado e, por outro, cristalizações de heranças de usos populares que se atualizam” (CATAIA; RIBEIRO, 2015, p. 9).

¹³⁷ Segundo Karel Kosik, “a práxis compreende – além do momento laborativo – também o momento existencial: ela se manifesta tanto na atividade objetiva do homem, que transforma a natureza e marca com sentido humano os materiais naturais, como na formação da subjetividade humana, na qual os momentos existenciais como a angústia, a náusea, o medo, a alegria, o riso, a esperança, etc., não se apresentam como experiência passiva, mas como parte da luta por reconhecimento, isto é, do processo de realização da liberdade humana” (KOSIK, 1976, p.204 apud RIBEIRO, 2003, p. 36).

analíticos que desvelam o “território praticado”, “prenhe das experiências daqueles que conquistam a sobrevivência em ambientes hostis” (RIBEIRO, 2005, p. 12458), daqueles que escapam ao “totalitarismo da racionalidade” (SANTOS, 2012, p. 325).

São essas relações do espaço vivido/praticado, que, apesar de estarem na contramão da racionalidade hegemônica, se realizam fortemente nas periferias da metrópole fragmentada, afirmando ser um espaço de pessoas e não apenas de mercadorias, o espaço dos “homens lentos¹³⁸” (SANTOS, 2012; 2013).

Nesse olhar, a velocidade condutora da ação instrumental, do artificialismo e da imposição da técnica sobre o homem pode ser contida e revertida por uma outra temporalidade, e da ação que “arrasta” o espaço em cada um dos seus movimentos táticos e sagazes (CERTOU, 1998), exatamente porque assume as características - conteúdos e potencialidades – indispensáveis a conquista do cotidiano da sobrevivência (RIBEIRO, 2003, p. 34).

Ao discutir a distinção entre os grafites produzidos no centro da cidade e nos mutirões de grafite da periferia, Oliveira e Tartaglia (2009, p. 17) afirmam que, nas áreas periféricas, “os grafiteiros produzem sua arte buscando uma interação direta com a população local, na qual é desenvolvida a proposta de utilizar o *graffiti* como elemento de dinamização da cultura”.

Na imagem abaixo, apresentamos um exemplo de grafite que usa a vida social praticada no território como matéria-prima de sua interação. Denominado “Apreensão¹³⁹”, o mural de 32 metros de altura, desenvolvido pelo grafiteiro Alexandre Orion, retrata, de forma subjetiva, o descaso do poder público frente a questões relacionadas à moradia¹⁴⁰ na região.

¹³⁸ Personagem elaborado por Santos (2012; 2013), o “homem lento” é a forma antagônica do “homem rápido”, a qual se credita a inteligência do mundo, difundida pelos tempos rápidos da competitividade. É a personificação do homem comum, do pobre, do praticante do lugar, que, no ambiente das metrópoles emergentes, resiste às forças verticais, externas, da globalização. Segundo o autor “estamos descobrindo que, nas cidades, o tempo que comanda, ou vai comandar, é o tempo dos homens lentos. Na grande cidade, hoje, o que se dá é tudo ao contrário. A força é dos “lentos” e não dos que detém a velocidade [...]. Quem, na cidade, tem mobilidade - e pode percorrê-la e esquadrinhá-la - acaba por ver pouco, da cidade e do mundo” (SANTOS, 2012, p. 325).

¹³⁹ Para desenvolver essa obra, o grafiteiro utilizou a técnica de mesclar base acrílica incolor com pigmentação de poluição da cidade.

¹⁴⁰ O “Cantinho do Céu”, como é conhecido o lugar onde o mural está instalado, sofre com constantes desapropriações pelo poder público, através do discurso de que se trata de área de mananciais da represa Billings, um dos principais reservatórios de água do município de São Paulo.

Imagem 33 – Apreensão: mural desenvolvido pelo grafiteiro Alexandre Orion
(Cantinho do Céu, Grajaú - SP)



Fonte: Anderson Akio Shishito (setembro de 2015).

Múltiplas são as interpretações possíveis que resultam da interação realizada pelo grafite no lugar. Entretanto, para além da noção estética e artística, destaca-se, neste particular, sua presença como marco territorial político, no sentido de ampliar o conhecimento vivido e praticado no território. Como afirma Ribeiro (2003, p. 29), trata-se do uso do território como uma ponte, “estrategicamente posicionada entre a teoria crítica do espaço e ação política” realizada como projeto¹⁴¹, onde:

[...] a práxis inscreve desígnio em condições herdadas e cria desígnios, condições objetivas e subjetivas que estão para além da finalidade que imediatamente conduziu a ação transformada em materialidade. Existem relações previstas e imprevistas entre objeto e ação, o que constitui a condição do acontecimento, compreendido como existência e projeto (RIBEIRO, 2003, p. 32).

Por conseguinte, dentre outras tantas manifestações periféricas, o grafite vem ocupando papel ativo na constituição cultural desses lugares. Entendemos que no

¹⁴¹ Nesse sentido, a interpretação de projeto contém a rebeldia da ação e, portanto, contém o princípio de liberdade. “A noção de projeto introduz a passagem presente-futuro, expressando a potência da práxis. Articula técnica e ação e caracteriza a ação de natureza propriamente política [...]” (RIBEIRO, 2003, p. 32).

“período popular da história¹⁴²” (SANTOS, 2001), a expansão dessa realidade é transformadora, no sentido de ser sustentáculo das relações de trocas de subjetividades nos lugares, como relata Silva (2005, p. 174):

[...] é a cultura popular que frequentemente é o veio de um ‘discurso dos de baixo’, criador de retratos e de consciências das condições de vida e da vida de relações no espaço banal. A cultura popular retrata, em essência, a cultura da vizinhança construída nos lugares de vida cotidiana.

Não se trata de negar a força de influência da cultura de massa, que, em grande parte, com base nas formas criadas pela massificação da globalização econômica, financeira, cultural e social, estão presentes no território. Contudo, “são indispensáveis outros usos da técnica e outras linguagens, que rompam a seleção espacial e social produzida pelas interpretações mais veiculadas da vida coletiva” (RIBEIRO, 2011, p. 29). É justamente por não deter dos meios¹⁴³ (materiais e outros) e não participar dos ciclos de comunicação hegemônicos e racionalizados, que a cultura popular, “baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas” (SANTOS, 2001, p. 144).

Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada. Essa cultura da vizinhança valoriza, ao mesmo tempo, a experiência da escassez e a experiência da convivência e da solidariedade. E desse modo que, gerada de dentro, essa cultura endógena impõe-se como um alimento da política dos pobres, que se dá independentemente e acima dos partidos e das organizações (SANTOS, 2001, p. 144-145).

3.2.1 A força do lugar e o exemplo dos coletivos de grafite

¹⁴² De acordo com Santos (2001, p. 143), por não atingir igualmente a todos, devido a obstáculos encontrados na diversidade das pessoas e na diversidade dos lugares, o advento do processo de globalização acentuou as diferenças entre os indivíduos. “Uma das consequências de tal evolução é a nova significação da cultura popular, tornada capaz de rivalizar com a cultura de massas. Outra é a produção das condições necessárias à reemergência das próprias massas, apontando para o surgimento de um novo período histórico, a que chamamos de período demográfico ou popular”. Esse novo período salienta a vontade de valorizar a centralidade no homem, e não no dinheiro. Tal mudança de paradigma seria possível a partir de outras apropriações do fenômeno da globalização, e conseqüentemente, resultaria em uma perspectiva ética e realista de superação da crise rumo à construção de um outro território, destinado àqueles que nele vivem.

¹⁴³ Segundo a argumentação de Santos (2012, p. 326) “por serem ‘diferentes’, os pobres abrem um debate novo, inédito, às vezes silencioso, às vezes ruidoso, com as populações e as coisas já presentes. É assim que eles reavaliam a tecnoesfera e a psicoesfera, encontrando novos usos e finalidades para objetos e técnicas e também novas articulações práticas e novas normas, na vida social e afetiva. Diante das redes técnicas e informacionais, pobres e migrantes são passivos, como todas as demais pessoas. É na esfera comunicacional que eles, diferentemente das classes ditas superiores, são fortemente ativos”.

O lugar é a extensão do acontecer homogêneo e do acontecer solidário (SANTOS, 2010), no qual, a todo instante, chegam solicitações e ordens precisas de ações condicionadas (verticais), ao mesmo tempo em que é responsável, “por meio da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade” (SANTOS, 2012, p. 322). É onde a vida cotidiana abrange várias temporalidades simultaneamente presentes, “o que permite considerar, paralela e solidariamente, a existência de cada um e de todos, como, ao mesmo tempo, sua origem e finalidade” (SANTOS, 2001, p. 127).

Entendemos que é no lugar que se dá o verdadeiro quadro de vida social e, a partir dele, se constrói os sentidos de identidade e pertencimento, onde o “o cotidiano de cada um se enriquece, pela experiência própria e pela do vizinho” (SANTOS, 2001, p. 173). Portanto, o lugar é, em sua essência, produção humana, visto que se reproduz da relação indissociável entre o espaço e a sociedade (CARLOS, 2007a). Nos lugares, “o processo produtivo supõe a criação de possibilidades outras, que não sejam necessariamente as da ordem vigente. O lugar ao materializar o mundo, o faz por meio de singularidades” (SILVA, 2005, p. 175).

Em linhas gerais, o uso do conceito de lugar é interessante por abarcar aspectos subjetivos, culturais e simbólicos da esfera da vida cotidiana estabelecida entre os indivíduos, grupos ou classes sociais e seu espaço imediato (SOUZA, 2013). Refletir a partir da perspectiva do lugar permite admitir a existência de sentimentos de afeto estabelecidos entre os grupos sociais e o espaço vivido. Essa relação se dá a partir da consideração de representações, imagens, memórias, entre outras relações afetivas que os indivíduos criam e/ou herdaram do espaço praticado e das experiências da vida cotidiana (TUAN, 1980; SOUZA, 2013).

Desse modo, o “grafite da metrópole” se nutre das potencialidades encontradas no lugar enquanto espaço de conhecimento, de significação, e em contrapartida se torna fonte de idealização de identidade e pertencimento (individual e coletivo). As representações simbólicas produzidas nesses circuitos incitam o sentimento de participação dos indivíduos, como sujeitos ativos de um espaço cotidianamente praticado.

Esses agentes periféricos traçam estratégias específicas de uso do território e neste particular, o lugar é portador da efetivação desses usos, sendo assim, apresenta-se como palco da coexistência cruzada entre distintas solidariedades. Concordamos com Carlos (2007, p. 18), quando afirma que:

O lugar é entendido como a porção do espaço apropriável para a vida – apropriada através do corpo – dos sentidos – dos passos de seus moradores, é o bairro, é a praça, é a rua [...]. [...] o lugar é, em sua essência, produção humana, visto que se reproduz na relação entre espaço e sociedade, o que significa criação, estabelecimento de uma identidade [...] que se dá por meio de formas de apropriação [...]. O sujeito pertence ao lugar como este a ele, pois a produção do lugar se liga indissociavelmente à produção da vida.

De forma sintética, pela perspectiva do “grafite para a metrópole”, o lugar corresponderia a um “espaço socialmente produzido e simbolicamente apropriado” como produto e condição da vida cotidiana (CARLOS, 2007a).

É apoiado na perspectiva da ação do grafite nesses lugares, que ressaltamos os aspectos subjetivos, culturais e simbólicos que envolvem os processos de valorização e significação do espaço praticado pelos indivíduos, grupos ou classes sociais. Essa relação entre condicionamento pelo espaço e produção do espaço, se dá de forma dialética e é nesse sentido que destacamos as ações de dois coletivos de grafites que atuam na periferia da metrópole paulistana.

3.2.1 O exemplo do Grupo OPNI: Amenizar as dores através das cores

Formado no ano de 1997, na Vila Flávia, distrito de São Mateus, Zona Leste da capital paulista, o Grupo OPNI¹⁴⁴ reúne, em seus trabalhos, elementos que envolvem a trajetória de seus integrantes com a cultura popular periférica a partir do grafite, da fotografia e dos ensinamentos do movimento hip-hop.

Inicialmente, o grupo era formado por aproximadamente 20 jovens. O número de participantes foi reduzindo-se de acordo com diferentes destinos de seus participantes (MARINO, 2016).

Tendo como referência aspectos da cultura Afro-Brasileira, atrelado ao dia-a-dia da comunidade onde cresceram, os integrantes do Grupo OPNI objetivam expressar, através do grafite, a realidade do cotidiano periférico, que os tornam invisíveis para algumas oportunidades enquanto os mantém visados e/ou estereotipados para vários tipos

¹⁴⁴ Durante sua trajetória, a sigla que dá nome ao grupo já teve diversas denominações, como Os Birutas, Objetos Pixadores Não Identificados, Os Policiais Nos Incomodam, Ódio Produz Nossa Inspiração e Os Prezados Nada Importantes. Atualmente, OPNI não pretere definições, significando um grito de expressão que representa a periferia.

de violências que permeiam as relações de poder nos bairros pobres das grandes cidades brasileiras.

Além do trabalho realizado junto à comunidade da Vila Flávia, o Grupo OPNI tem participado de importantes eventos de *street art* no Brasil e no exterior¹⁴⁵, retratando os olhares e as necessidades do cotidiano periférico.

Imagem 34 – Paisagem da Vila Flávia, São Matheus, São Paulo



Fonte: Anderson Akio Shishito (agosto de 2018).

Ao longo dos dezenove anos de existência, o Grupo OPNI ofereceu/contribuiu com importantes trabalhos para a região de São Matheus, dentre os quais, destaca-se o projeto “Favela Galeria”.

O “Favela Galeria” é fruto de um antigo projeto chamado “Favela Grafitada”, desenvolvido pelo OPNI desde 2009. Durante essa trajetória, o projeto foi vencedor do prêmio “Governador do Estado de São Paulo” na categoria “Territórios Culturais”, no ano de 2014, quando ainda era chamado de “Galeria de Arte a Céu Aberto”. Em 2016, a “Favela Galeria” foi uma das iniciativas contempladas pelo “Prêmio Almerinda Farias Gama”, da “Secretaria de Promoção da Igualdade Racial”. Atualmente o projeto conta com financiamento do “Programa de Fomento à Cultura da Periferia”, do município de São Paulo, entretanto lida com problemas orçamentários, principalmente no que refere à aquisição de materiais para manutenção de grafites mais antigos.

¹⁴⁵ Em 2014 o Grupo OPNI representou o grafite brasileiro na 45ª edição do “New Orleans Jazz & Heritage Festival”, nos Estados Unidos. Em 2017, o grupo excursionou por algumas universidades estado unidense, pintando e participando de debates acadêmicos com alunos e professores. No ano de 2018, o OPNI foi convidado a fazer seus grafites em diversas cidades portuguesas, além de participar de festivais e eventos ligados a *street art* no país, como é o exemplo do festival *LX Factory*.

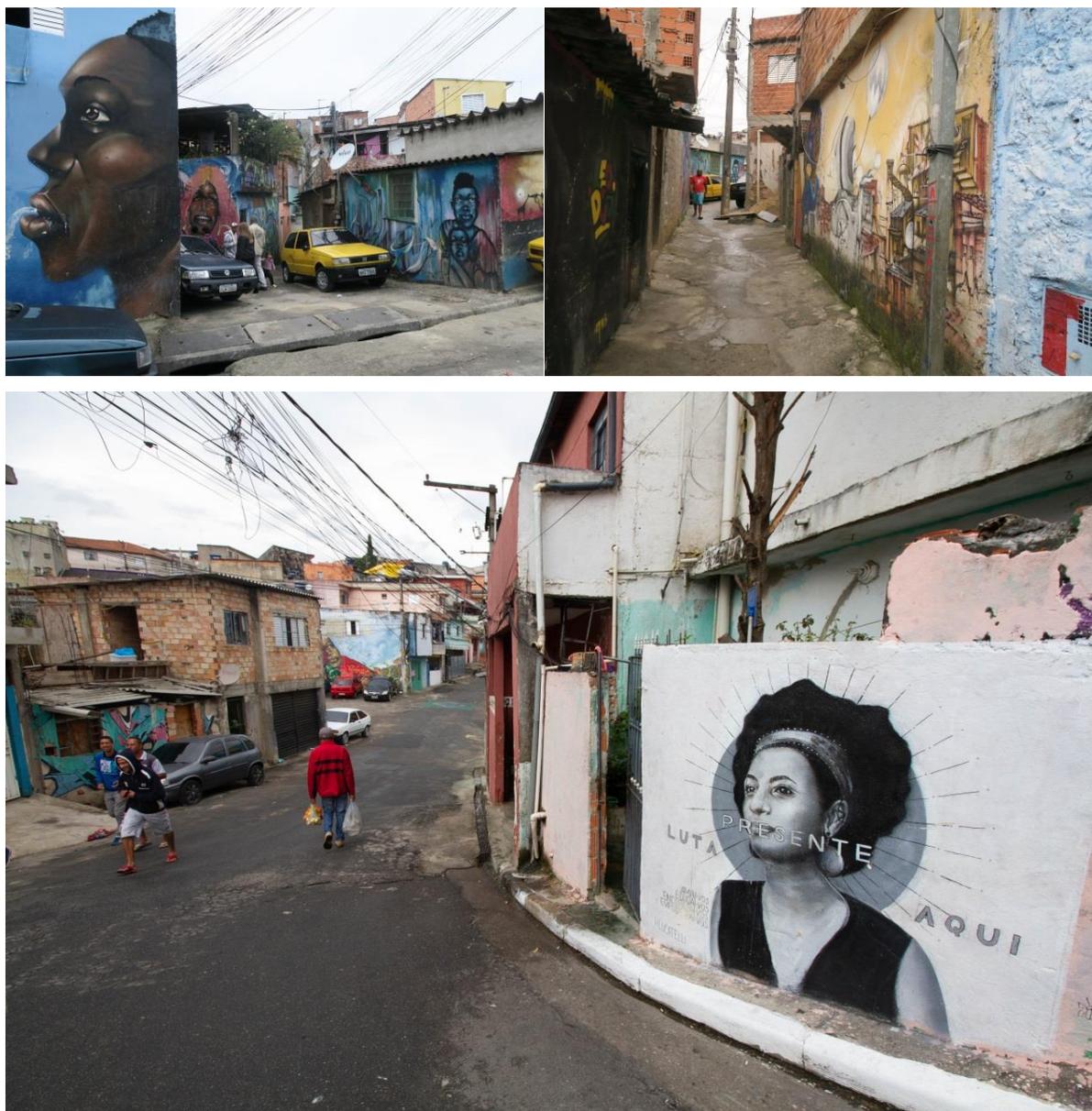
Imagem 35 - Grafites sem manutenção (Vila Flávia – São Matheus)



Fonte: Anderson Akio Shishito (agosto de 2018).

A partir de um circuito de aproximadamente dois quilômetros de distância, o projeto “Favela Galeria” tem como objetivo principal grafitar todos os muros, cantos, vielas e casas, criando um circuito de arte urbana entre ruas e vielas da Vila Flávia.

Imagem 36 – Becos e vielas do circuito “Favela Galeria”



Fonte: Anderson Akio Shishito (agosto de 2018).

Atualmente, a “Favela Galeria” conta com aproximadamente 200 intervenções de grafite. O processo de curadoria é desenvolvido pelo próprio Grupo OPNI, que já trouxe para São Mateus algumas das principais referências nacionais (Finok, Miau, Zefix, Binho, Chivitz, Minhau, Tika, Sliks) e internacionais (Shalak, do Canadá, Shonis e Aspi, da Argentina, Ayslap e Baster, do Chile, Sato, da Espanha, Beli, da Bélgica, Atsuo, do Japão, e Joel, dos Estados Unidos) do grafite. Ressaltamos que o percurso por onde passa a galeria incide sobre uma Zona Especial de Interesse Social (ZEIS), prevista pelo plano diretor e demarcada na lei de zoneamento.

Para Marino (2016, p. 44) os grafites da “Favela Galeria” proporcionaram “uma transformação na paisagem do bairro, os moradores convivem com a arte, observando murais de alta qualidade estética e [de] cunho crítico, um olhar político jovem periférico”. Mais ainda, Fernando Macário¹⁴⁶, destaca que os trabalhos do Grupo OPNI, somado a de outros coletivos da região, rendeu mais do que transformações na paisagem, mas mudanças ligadas à dinâmica da violência urbana e do tráfico de drogas na região, diminuindo-os significativamente.

Cleber “Barão”¹⁴⁷ da ONG “São Matheus em Movimento” descreve como foi esse processo:

[...] na época quando a gente começou, existia ponto de tráfico aqui, lá do outro lado tinha ponto de tráfico, ai conforme os anos foi passando, a gente foi trabalhando e devido a gente trabalhar com crianças, ai “nois” se sentiu na responsabilidade de reivindicar com eles, mesmo sendo criminosos...mas a gente chegou até eles, pedindo uma compreensão, pra que, se pudesse, evitar de ter o tráfico de droga. Não falar que nós vamos proibir, porque “nois” não somos ninguém para proibir, mas a partir do bom senso, foi onde “nois” conseguiu conquistar esse espaço [...] aqui a gente conseguiu quebrar uma barreira, não com força, mas com inteligência e estamos tendo um bom retorno [...] hoje desse lado da favela “nois” só tem arte.”

Citamos, inclusive, melhorias em infraestrutura urbana atribuídas aos esforços dos coletivos. É o caso da canalização da rede de esgoto, que caía em um rio que atravessava a comunidade. A partir da mobilização política intermediada pelo Grupo OPNI e coletivos locais, um esgoto a céu aberto, com mau cheiro e muito lixo, foi transformado em uma área de passagem de pessoas, fazendo parte, ou, como preferem destacar em sua *tour*, sendo o “coração” do percurso da “Favela Galeria”¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Integrante do grupo OPNI. Informação coletada a partir de entrevista realizada em agosto de 2018.

¹⁴⁷ Informação coletada a partir de entrevista realizada em agosto de 2018.

¹⁴⁸ Informação concedida a partir de entrevista realizada em agosto de 2018.

Imagem 37 – Obras de canalização do esgoto – Vila Flávia

Fonte: Anderson Akio Shishito (agosto de 2018).

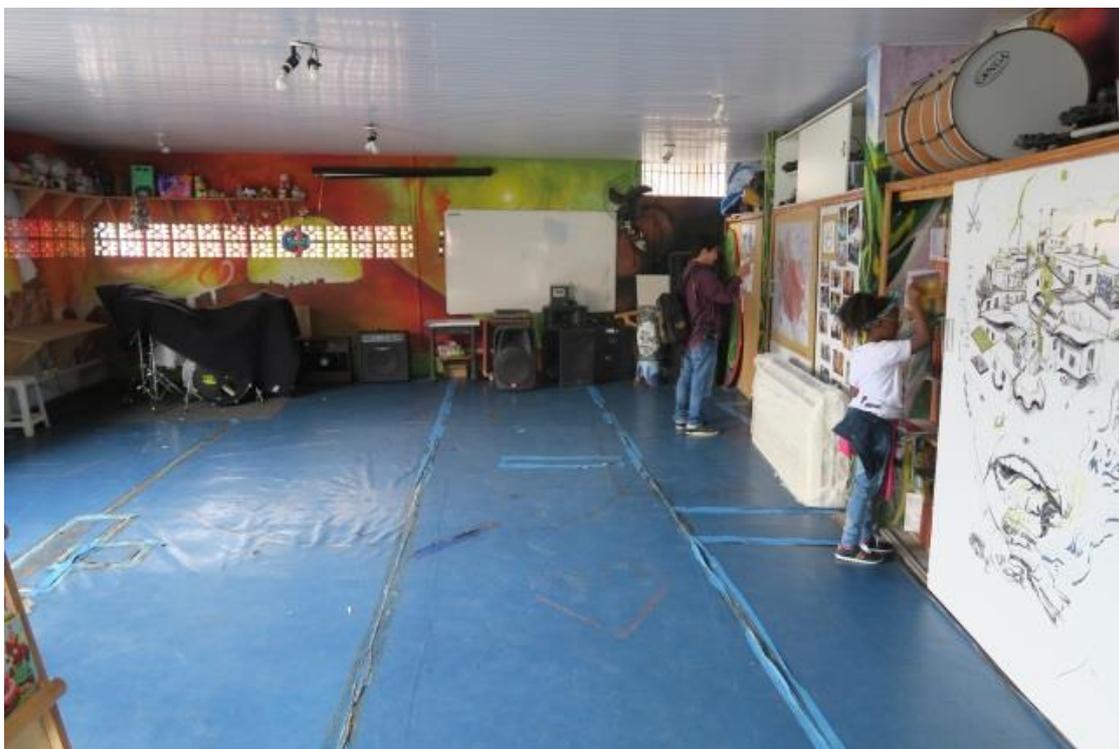
Outro ponto que destacamos na região é a constante parceria realizada entre o Grupo OPNI e a ONG “São Mateus em Movimento”. A São Matheus em Movimento foi fundada no ano de 2008, através da união entre coletivos. Segundo Cleber “Barão”, um dos fundadores do coletivo, a iniciativa surgiu da necessidade de criar espaços qualificados na região, que sofria, e ainda sofre, por estar isolada das oportunidades educacionais, de lazer e cultura. Desde então, a “São Matheus em Movimento” conquistou o status de maior articuladora cultural da região, oferecendo apoio institucional para os artistas locais, cursos e oficinas gratuitos de diferentes temáticas, sendo reconhecida atualmente como um Ponto de Cultura¹⁴⁹.

Nestas atividades, além das competências técnico-artísticas, também são abordados uma série de conteúdos transversais, que procuram aguçar o pensamento crítico dos jovens, tais como contexto histórico da região, desigualdade social, drogas, sexualidade, etc.

¹⁴⁹ Entidade cultural ou coletivo cultural, certificado pelo Ministério da Cultura.

No atual momento, a São Matheus em Movimento é responsável por projetos que apoiam cerca de 80 crianças e conta com fomento do “PROAC Território das Artes”, um programa federal de fomento a iniciativas como essas.

Imagem 38 – Sede da ONG “São Matheus em Movimento” – Vila Flávia



Fonte: Anderson Akio Shishito (agosto de 2018).

Em resumo, o trabalho desenvolvido pelo Grupo OPNI utiliza o território como espaço de articulação de ideias, estratégias e desenvolvimento coletivo no lugar.

3.2.2 O Coletivo Imargem: da ação e resistência à lógica segregadora da cidade

Idealizado pelo grafiteiro autointitulado “Agente Marginal”, Mauro Nery, o Coletivo Imargem completou 12 anos de existência no ano de 2018. Nessa longa caminhada, inúmeras atividades foram realizadas dentro e fora do distrito do Grajaú, bairro onde se originou o coletivo.

Situado na área administrada pela subprefeitura da Capela do Socorro, o Grajaú é o distrito paulistano mais populoso entre os noventa e seis distritos que compõem o município de São Paulo. Com 360.787 habitantes (IBGE, censo demográfico, 2010), o distrito também se destaca por apresentar números preocupantes frente a indicadores de bem-estar social. Segundo o Índice Paulista de Vulnerabilidade Social (IPVS¹⁵⁰), o Grajaú é classificado como área de vulnerabilidade alta e muito alta, sendo esse o resultado da combinação de famílias jovens, com baixos níveis de renda e de escolaridade e presença significativa de crianças pequenas. Em outras palavras, o bairro figura como setor censitário com grande déficit em termos da dimensão socioeconômica (Fundação Seade, 2000).

A atuação do Coletivo Imargem, objetiva ampliar olhares e aguçar a sensibilidade de todos para a vulnerabilidade urbana da região, criar mecanismos de enfrentamento à difícil realidade de escassez e isolamento das comunidades que vivem às margens da Represa Billings, como tentativa de romper com o rígido binômio centro/periferia.

¹⁵⁰ O IPVS é medido segundo a combinação entre a condição socioeconômica e demográfica, definidas a partir de oito variáveis (refletindo renda, escolaridade e ciclo de vida familiar).

Imagem 39 – Estrutura urbana periférica às margens da Represa Billings

Fonte: Anderson Akio Shishito (setembro de 2015).

Através de ações multidisciplinares, o coletivo utiliza a linguagem do grafite como ferramenta principal para ampliar a comunicação e discussão de questões relevantes à comunidade a qual atuam. A busca pela ampliação da noção de pertencimento da população local ao espaço praticado, com destaque às potencialidades locais e à propagação e visibilidade das demandas regionais, objetivando diretrizes transformadoras, são comuns nas práticas do coletivo.

Apesar das atividades do coletivo não se limitarem a escala do distrito do Grajaú¹⁵¹, o lugar comum das intervenções produzidas pelo Imargem, envolve temas ligados às necessidades da região, tais quais: a problemática ambiental – inspirados nas comunidades que vivem às margens da represa Billings; a desassistência por parte do poder público – falta de planejamento ou ação pública insuficiente; a interlocução com

¹⁵¹ Através de exposições, oficinas e da ação diretamente ligada a rua, o coletivo Imargem atua em todas as regiões da cidade, fato marcante em seus trabalhos é a presença do jogo de palavras, “ver a cidade” e “veracidade”, que instiga o interlocutor a interpretação de processos de exclusão na cidade. É preciso conferir “veracidade” à desigualdade que constrói a cidade neoliberal, para que possamos “ver a cidade” enquanto processo e possibilidade.

os moradores – o conjunto de forças cotidianas reveladas no lugar. A imagem a seguir ilustra esse contexto

Imagem 40 – Grafites do Imargem e o resgate do lugar periférico na cidade



Fonte: Anderson Akio Shishito (setembro de 2016).

Trata-se da reprodução, em grafite, de uma moradora da Ilha do Bororé, retratando sua percepção sobre os impactos das obras do Rodoanel, inaugurado no ano de 2010, que, apesar de cortar a extensão do bairro onde vive, não permite acesso à região.

A partir da construção dessa consciência, o coletivo delimita sua metodologia de ação, apostando na vicissitude do lugar como possibilidade de aprendizagem, onde, entre becos e vielas, áreas de mananciais e florestas, pessoas constroem suas vidas e buscam alternativas contra a ausência e o descaso do poder público. Parte peculiar da metodologia do Imargem é expressa na maneira como o grupo se organiza coletivamente. Segundo seus idealizadores: “o Imargem não é visto só como um grupo, não é de uma pessoa, o Imargem tem a ver com um conceito muito mais amplo que independe de um grupo específico, trata-se de ações interligadas para a imagem da margem” (informação oral¹⁵²).

¹⁵² Fala registrada em trabalho de campo, em visita aos idealizadores do Imargem, realizado em Setembro de 2015.

Além de ações particulares ao Imargem, o coletivo também atua em parceria com outros grupos e projetos sociais da região, no desenvolvimento das mais variadas atividades, tais como murais de grafite, esculturas, reciclagem, oficinas, mutirões de grafite, reprodução audiovisual, teatro e debates articulados entre os eixos de arte, meio ambiente e convivência. Alguns exemplos de parcerias: o projeto “remada na quebrada - meninos da Billings¹⁵³”, a “Casa Ecoativa¹⁵⁴”, o “Ateliê da Margem¹⁵⁵”, entre outros.

¹⁵³ O projeto utiliza o esporte (no caso, a canoagem) como ponto de acesso da comunidade às águas da represa Billings, buscando resgatar a identidade cultural dos que moram em suas margens.

¹⁵⁴ A Casa Ecoativa é um centro eco-cultural localizado na Área de Proteção Ambiental (APA) Bororé-Colônia, na Ilha do Bororé, às margens da Represa Billings. Este espaço público ficou oito anos inativo, sem garantir a sua função social, devido a questões políticas. A partir de um processo de mobilização comunitária, que envolveu grupos culturais atuantes na região do Grajaú, a Casa Ecoativa transformou-se em um tipo de organismo vivo, autogerido pela comunidade, com programação periódica, promovendo o acesso à cultura, ao lazer e à discussão em torno de práticas sustentáveis, agroecológicas e de preservação da biodiversidade local. Nos últimos anos, a Casa Ecoativa tem se dedicado a produção de alimentação orgânica, buscando romper com a lógica de inacessibilidade a esse tipo de produto, comum às populações periféricas.

¹⁵⁵ É um espaço de soluções em inovação cultural, social e artística, localizado no bairro do Grajaú, que atua por meio de troca de conhecimento, sustentabilidade, articulação e produção compartilhada.

Imagem 41 - Sarau na Casa Ecoativa e oficina de xilogravura no Ateliê da Margem



Fonte: Anderson Akio Shishito (setembro de 2016)

Para Mauro Nery, o grafite no Grajau guarda algumas características que o difere da produção de outros lugares. Uma particularidade é o uso de muitos personagens pictóricos que deu ao grafite da região uma identidade visual. Devido a dificuldade de acesso a informação, comum ao universo do grafite do final da década de 1990, os

primeiros grafiteiros locais¹⁵⁶, criavam trabalhos mais autorais e ligados a prática do autorretrato. Essa representação, mais próxima à realidade do lugar, perpetuou-se pelas mãos dos grafiteiros da nova geração e é interpretada pelo entrevistado como uma possibilidade de ocupação mais justa do território, onde a comunidade se sente representada no espaço público e, desse modo, desenvolva novas solidariedades no lugar. Ainda segundo o entrevistado, a ocupação mais democrática do espaço público pode ocorrer por meio da legalidade ou da transgressão, mas o importante é estar assegurado um benefício geral para a comunidade.

¹⁵⁶ Destaque para o grafiteiro Niggaz que faleceu no ano de 2003. Sua importância na cena local promoveu uma homenagem que ocorre anualmente (desde 2004) na região, chamado encontro Niggaz. No evento, grafiteiros de vários lugares da cidade se encontram no Grajau para fazer um mutirão de grafite.

Imagem 42 – Aspectos dos grafites do Imargem (Grajaú- São Paulo)



Fonte: Anderson Akio Shishito (setembro de 2016).

Em suma, os trabalhos explicitados pelos dois coletivos nessa pesquisa, atuam no sentido de ampliar canais de comunicação frente às necessidades locais e em busca de transformações do território e dos cidadãos que o praticam.

A presença do “grafite da metrópole” nesses lugares salienta uma relação mútua entre o lugar e os agentes que lá atuam. Além disso, o grafite oferta novas interações territoriais que questionam, direta ou indiretamente, a lógica de organização política e social a qual estão submetidos. Em contrapartida, os agentes envolvidos também se transformam, pois interagem ao dinamismo desse processo e com as experiências cotidianas, se conectam com outros atores, formam redes e circuitos na produção de uma solidariedade orgânica (SANTOS, 2012).

Estas ações, arquitetadas sob a ótica de quem vivência a exclusão de direitos sociais básicos, não têm seu fim somente no protesto, mas também prescreve ampliar a perspectiva de autoconhecimento dos sujeitos e propor transformações ao território por ele praticado, evidenciando, assim, de forma contra hegemônica, a força do lugar.

Tal perspectiva é evidenciada no trecho a seguir, retirado da biografia do Coletivo Imargem em sua página virtual¹⁵⁷: “*O Imargem propõe um olhar cuidadoso para a paisagem povoada da periferia, fomentando o pensar e agir diante das potencialidades e problemáticas da sociedade, da margem à centralidade da cidade, ampliando os olhares e procurando aguçar as sensibilidades de todos para o espaço urbano*”.

Em outras palavras, salientamos que o resultado das ações dos coletivos¹⁵⁸ aqui analisados, encontram-se muito mais no processo do que propriamente em seu fim. É a articulação, em movimento, que demonstra a força transformadora dessas ações e aponta novos caminhos. Ao analisar as ações em rede realizada por coletivos da periferia da zona leste de São Paulo, Marino (2016, p. 59-60) assevera:

A ação dos coletivos, por envolver articulações - entre os próprios militantes que compõe o grupo, parceiros e a comunidade - e por estar inserida no campo da subjetividade, faz com que seu potencial esteja no processo, não nos resultados. [...] o maior potencial presente nessas ações está nos encontros, na preparação dos eventos ou das intervenções e, posterior a isso, na forma como essas experiências reverberam junto a comunidade local e também a cidade como um todo.

Pode-se dizer que, em algum momento, insurgem desses movimentos novas formas de cidadania (HOLSTON, 2013), resgatando um direito à cidade por vias próprias que, através de práticas cotidianas, desordenam ou subvertem as agendas do Estado, introduzindo, na cidade, práticas que perturbam ou rompem com categorias normativas aceitas da vida social, como nos descreve Fuini (2018, p. 48):

[...] todo espaço apropriado, usado, controlado, vivido, representado e produzido é assim definido por e a partir de relações de poder, e que a autonomia, a soberania e o desenvolvimento não são somente desígnios do Estado (ou mesmo das grandes corporações nacionais e globais), mas também dos grupos sociais, movimentos, comunidades e

¹⁵⁷ Frase retirada da *web site* do coletivo: <<http://imargem.art.br/>>. Acesso em 07/11/2016.

¹⁵⁸ Uma característica importante a ser ressaltada, é que na maioria dos casos, as ações desenvolvidas entre os coletivos, partem da multifuncionalidade de seus integrantes e quando não, usa-se de parcerias na qual é priorizada a mão de obra da própria comunidade. Portanto “a ação cultural, em todo o seu processo - concepção, preparo, acontecimento e reverberação - envolve direta ou indiretamente a comunidade local, ou seja, os moradores, comerciantes, jovens, crianças, artistas, entre outros” (MARINO, 2016, p. 61).

indivíduos cuja luta pelo “direito” ao território nem sempre ocorre pelas vias convencionais, pelas armas e estratégias tradicionais.

Assim, as ações de âmbito cultural nesses lugares incitam novos significados às periferias, aqueles espaços marcados pela exclusão e pela vulnerabilidade se tornam “espaços de esperança” (HARVEY, 2014), convivência, encontros e reflexões. Além disso, tais ações também (re)significam as lutas que fundaram esses territórios e ajudam a compor uma autoconstrução subjetiva, que reivindica uma nova percepção de cidade e de cidadania (MARINO, 2016).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“De todas as obras da humanidade, a cidade é a principal obra de arte, felizmente aberta e inconclusa. A difícil arte de construção do espaço público, que é coletiva, passa por esse reconhecimento, por essa crítica: de nós nos inventarmos cotidianamente”.

Alexandre Delijaicov no documentário
Entre Rios: a urbanização de São Paulo
(2009)

No intuito de demonstrar nossas considerações a respeito do que fora pesquisado, apoiamo-nos na reflexão supracitada, para reafirmar o poder de transformação dos espaços urbanos a partir do grafite. Destacamos a força inventiva que emana da presença do grafite na cidade, pois esta não se trata apenas de materialidade impressa nas mais diversas texturas urbanas, mas, também, de representações subjetivas individuais e coletivas, que, oportunamente, usam a cidade como alternativa de comunicação e, dessa forma, acaba por reinventá-la.

Apesar de sua natureza efêmera, a presença do grafite na metrópole contemporânea tem, como premissa, a elaboração de significados, discursos e maneiras de apropriação do espaço urbano pela estética. Sua prática, acaba por transformar os sujeitos envolvidos e, por conseguinte, também impacta o coletivo social, que direta ou indiretamente, tem contato com representações e significados que reivindicam novos sentidos às relações sociais.

Ao entender a metrópole paulistana como abrigo das mais variadas culturas, entremeada pela inegável desigualdade socioterritorial. Reconhecemos nos circuitos de grafite, um conjunto de informações profícuas à interlocução e representação das diferenças e demandas da “metrópole corporativa e fragmentada” (SANTOS, 2012, SILVA, 2001).

Tendo em mente a curtíssima história do grafite no Brasil, o aprofundamento dos questionamentos sobre o tema, nos proporcionou um enorme desafio. Por intermédio do reconhecimento dos circuitos de grafite – “grafite para a metrópole” e “grafite da metrópole” -, tivemos a oportunidade de transitar pelo interior de suas contradições. Do grafite que surge da reivindicação das ruas e com o passar do tempo se veste de outras

possibilidades, ocupa outros lugares, escalas, dimensões e proposições. Entretanto, concomitantemente a esse movimento de transmutação, o grafite resiste e de forma resiliente, não abandona seu propósito inicial: a ação como resistência.

É importante reafirmar que não se buscou apresentar uma leitura dicotômica da prática, mas um olhar em tensão, uma possibilidade de análise a partir do movimento dialético imposto pela metrópole corporativa e fragmentada.

A mesma materialidade que tira partido da degradação da metrópole, que reivindica alternativas de comunicação entre as pessoas e a realidade que os cercam e que denuncia a insatisfação com o ambiente urbano desorganizado e cinza. Quando inserida ao contexto do “culturalismo do mercado” (ARANTES, 2002), da “economia criativa” ou da “cidade criativa” (WANIS, 2014; FILHO, 2016; PINTO et al, 2017) endossa o discurso da transformação urbana interessada na reprodução do capital na cidade.

Na combinação de “eventos” (SANTOS, 2012) que negociam as relações entre o grafite, o território e os sujeitos. Identificamos “situações geográficas” (SILVEIRA, 1999) que determinam a efetivação dos circuitos de grafite, definindo, assim, distintos “usos, práticas e apropriações do território” (RIBEIRO, 2003).

Refletindo sobre os diferentes circuitos de grafite pela perspectiva do espaço geográfico. Notamos que a partir da relação mútua entre os sujeitos e o território, movimento característico do “grafite da metrópole”, prioriza-se a construção conjunta de ações políticas de existência como práxis. Já o “grafite para a metrópole”, devido à espetacularização, ou seja, à cenarização dos lugares como estratégia de efetivação, é mais consumido que apropriado. Em outras palavras, nota-se nos circuitos de grafite ligados a *street art*, vínculos essencialmente superficiais e esporádicos entre os indivíduos e o lugar. Tal relação torna-se incompreensível àqueles que somente o contemplam, sem conhecer sua essência, sua rotina, sua memória, como são, por exemplo, aquelas relações fomentadas pelo turismo, nas quais as paisagens e os lugares convertem-se essencialmente em objetos para o consumo (RODRIGUES, 1996; FANI, 2007a).

Avaliando nossa análise sobre as formas organizacionais que orientam e diferenciam os circuitos de grafite na metrópole de São Paulo, aproveitamos a reflexão feita por Santos, B. (2000), sobre o momento de transição paradigmática que o projeto de modernidade ocidental vem passando. Segundo o autor, esse período transicional é marcado por duas formas de conhecimento: de um lado o “conhecimento-regulação”, apoiado na solidariedade organizacional do dinheiro, no paradigma dominante da

produção capitalista, do consumismo individualista, da globalização excludente, e, de outro, o “conhecimento-emancipação”, apoiado na solidariedade orgânica, na prática social insurgente, fundado na dimensão da participação e da solidariedade no lugar. Fazendo uso da reflexão do autor, entendemos que os circuitos de “grafite para a metrópole”, guiado pela lógica do culturalismo de mercado, obedece e se faz acontecer a partir do paradigma do “conhecimento-regulação”. Por outro lado, os circuitos de “grafite da metrópole” atuam como uma oportunidade de resistência do “conhecimento-emancipação”, onde não se espera o enfrentamento das contradições do conhecimento dominante, inventando o “novo” (utópico), mas, sim, encontra alternativas às contradições dentro da própria contradição. Nesse sentido, a fala do grafiteiro e fundador do Coletivo Imargem, Mauro Nery é esclarecedora: “pensando a malha urbana como um grande machucado no território, é a partir da margem que inicia sua cicatrização”, uma vez que, completa Mauro Nery, “se a gente nasceu ou faz a maioria das nossas atividades na margem, então a margem é que deve ser vista como o centro”.

A esse movimento Silva (2005, p. 173), ressaltou que “estariamos testemunhando a circulação de um novo tipo de saber: impuro, híbrido, resultado do casamento do conhecimento do senso comum com o conhecimento técnico-científico”. Entretanto, para chegarmos de fato ao “conhecimento-emancipação”, seria necessário transformar o conhecimento técnico-científico (totalizante e antidemocrático) em um novo senso comum, que reconheça a pluralidade de saberes heterogêneos e que proporcione autonomia, articulação sistêmica, dinâmica e horizontal a cada um deles. É o que Santos, B. (2000), denominou de ecologia de saberes ou ecologia de práticas de saberes.

A análise desses circuitos permitiu identificar as diversas temporalidades presentes na metrópole, as diversas formas de organização que obedecem às também diversas racionalidades. Demonstrou a relação entre forças hegemônicas e contra-hegemônicas, que para além de padronizações impostas verticalmente, insurge alternativas às solidariedades triunfantes, sobretudo naqueles “espaços constituídos por formas não-atualizadas que a economia não-hegemônica e as classes hegemônicas encontram condições de sobrevivência” (SANTOS, 2013, p. 74).

Através do entendimento desse conteúdo geográfico do cotidiano, vislumbramos ter contribuído para a ampliação do entendimento da ação do grafite na metrópole corporativa e fragmentada e sua relação com o espaço, sobretudo, quando emerge a compreensão do território – usado, apropriado, praticado – por outros protagonistas,

surgindo como elemento interlocutor dos lugares e portador de outras racionalidades. Melhor dizendo, como expressão fundamental da vida de relações mais próxima da sociedade.

Temos consciência de que, por adotar uma trajetória de análise específica, persistem inúmeras possibilidades de interpretações sobre o tema. Além disso, salientamos que esta pesquisa não se ocupou de apresentar resultados pontuais, mas de reconhecer alguns padrões onde as diferentes solidariedades que entremeiam à organização dos circuitos de grafite demonstram diferentes formas de uso, prática e apropriação do território, ou seja, tal discussão evidencia ainda, um caminho para futuras investigações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVAREZ, I. P. A produção e reprodução da cidade como negócio e segregação. In: CARLOS, A. F. A.; VOLOCHKO, D.; ALVAREZ, I. P. (org) **A cidade como negócio**. São Paulo: Contexto, 2015. p. 65-79.
- ARANTES, O. B. F. Cultura da cidade: Animação sem frase. **Revista do patrimônio histórico e artístico nacional**. Rio de Janeiro, IPHAN, n. 24, p. 229-242, 1996.
- _____. Uma Estratégia Fatal: A Cultura nas Novas Gestões Urbanas. In: _____; Vainer, C.; Maricato, E. (org.). **A Cidade do Pensamento Único: Desmanchando Consensos**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2002. p. 11-74.
- BARROS, E. O grafite é o meio: as ruas como lugares de representação sócio-política. In: Seminário Nacional de Sociologia da UFS, 1., 2016, Sergipe, **Anais...** Sergipe: Universidade Federal de Sergipe (UFS), 2016. p. 156-173.
- BAUDRILLARD, J. Kool Killer ou l'insurrection par les signes. In: _____. L'échange symbolique et la mort. Paris: Gallimard, 1976, p. 315-333. Texto publicado na **revista Cine Olho**, nº 5/6, jun/jul/ago, 1979.
- _____. **O sistema dos objetos**. Trad. Zumira Ribeiro Tavares. 3ªed. São Paulo: Perspectiva, Coleção Debates-Semiologia, 1997.
- BERMAN, M. Nova Iorque chamando. **ArtCultura**, Uberlândia, v. 11, n. 18, p. 125-135, jan.-jun. 2009.
- BONADIO, E. Copyright Protection of Street Art and Graffiti under UK Law. **Intellectual Property Quarterly**, London, The City Law School, University of London, p. 187-220, 2017.
- BRANDAO, C. M. M. ; SCHMIDT, E. B. Marcas urbanas: a arte do graffiti e as relações sócio-ambientais dos sujeitos contemporâneos. In: ANPED SUL, 7, 2008, Itajaí. **Anais...** Ed. ANPED SUL 2008. p. 1-15.
- BRASIL. **Constituição. Constituição da República Federativa do Brasil**. Brasília, DF: Senado Federal, 1988.
- BRASIL., IBGE. Censo Demográfico, 2010. Disponível em: <www.ibge.gov.br>. Acesso em: 06 out. de 2016.
- CANEVACCI, M. Performática ubíqua: metrópole comunicacional, arte pública, cultura digital, sujeito diaspórico, crânio sonante. In: RAPOSO, Paulo et al. **A terra do não lugar: diálogos entre antropologia e performance**. Florianópolis, Ed. da UFSC, 2013.
- _____. Metrópole Comunicacional: arte pública, auto representação, sujeito transurbano. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v.47, nº1, p.173-191, jan/jun, 2016.

- CARLOS, A. F. A natureza do espaço fragmentado. In: SANTOS, M; SOUZA, M. A. de; SILVEIRA, M. L. (org.). **Território: globalização e fragmentação**. São Paulo: HUCITEC, 1998, p. 191-197.
- _____. **O espaço urbano: novos escritos sobre a cidade**. 1.ed. São Paulo: Labur, 2007.
- _____. **Lugar no/do mundo**. São Paulo: Labur, 2007a.
- _____. A metrópole de São Paulo no contexto da urbanização contemporânea. **Revista Estudos Avançados (IEA)**, São Paulo, n. 66, v.23, p. 303-314, 2009.
- CASTRO, F. L. de. O Sorriso da “Mona”: reflexões sobre Economia Criativa. In: _____; TELLES, M. F. P. (org). **Dimensões econômicas da cultura : experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015, p 11-25.
- CATAIA, M. A; RIBEIRO, L. H. L. Análise de situações geográficas: notas sobre metodologia de pesquisa em geografia. **Revista da Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Geografia (Anpege)**, n.15, v.11, p. 9-30, jan-jun, 2015.
- CAVALCANTE, C. **Manual do marketing de guerrilha: Soluções Inteligentes e eficazes para vencer a concorrência**. São Paulo: Senac, 2017.
- CESARINO, G. K. O comércio e os Clusters Criativos: temas recorrentes da renovação. In: Colóquio Internacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem, 5., 21 a 24 de março de 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2016, p. 1-20.
- _____. Estudos de Caso de Requalificação Urbana nos EUA: Goldman Properties. In: Colóquio Internacional sobre o comércio e cidade: uma relação de origem, 4., 2013, Uberlândia. **Anais...** Uberlândia, 2013. p. 1-25.
- CHAUÍ, M. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- COMITRE, F. **Processo de revalorização na cidade de Santos-SP: o Alegria Centro e espaços de resistência**. 2013. 192 f. Dissertação - (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas, 2013.
- COSTA, L. P. Grafite e pixação: institucionalização e transgressão na cena contemporânea. In: Encontro de História da Arte - História da Arte e instituições culturais: Perspectivas em Debate, 3., 2007, Campinas, **Anais...** Campinas: UNICAMP, 2007, p. 177-183.
- DAMIANI, A. L. Reflexões sobre uma urbanização crítica a partir da metrópole de São Paulo. In: Encontro de Geógrafos de América Latina, 8., 2001, Santiago. **Anais...** Santiago: EGAL, 2001.
- _____. Urbanização crítica e produção do espaço. **Cidades**, São Paulo, n. 10, v. 6, 2009.

- DANTAS, E. B. A propaganda de guerrilha: uma nova alternativa para posicionar marcas. **BOCC – biblioteca on-line de ciências de comunicação**. 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/dantas-edmundo-a-propaganda-de-guerrilha.pdf>>. Acessado em: 27 abr. 2018.
- DAVIS, M. **Planeta Favela**. Trad.: Beatriz Medina. São Paulo: Boitempo, 2006.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Contraponto: Rio de Janeiro, 1997.
- FERREIRA, J. A Economia da Cultura e o Desenvolvimento do Brasil. In: CASTRO, F. L. de; TELLES, M. F. P. (org). **Dimensões econômicas da cultura : experiências no campo da economia criativa no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2015, p. 1-9.
- FERREIRA, M. A. Arte Urbana no Brasil: expressões da diversidade contemporânea. In: Encontro Nacional de História da Mídia, 8., 2011, Guarapuava. **Anais...** Universidade Estadual do Centro Oeste (UNICENTRO), 2011.
- FILHO, M. T. F. O grafite e a preservação de sua integridade: a pele da cidade e o “droit au respect” no direito brasileiro e comparado. **Revista de Direito da Cidade**, nº 4, v. 08, p. 1344-1361, 2016.
- FRANCO, S. M. **Iconografias da metrópole: grafiteiros e pichadores representando o contemporâneo**. 2009. 175 f. Dissertação (mestrado em arquitetura e urbanismo), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo-FAU, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- FUINI, L. L. Abordagens sobre território em autores da geografia brasileira: mutações de um conceito. **Revista GEOgraphia**, Niteroi, n.42, v. 20, p. 38-52, jan./abr., 2018.
- FUNARI, P. P. **Cultura popular na antiguidade clássica**. São Paulo: Editora Contexto, 1989.
- GITAHY, C. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, v. 312. (Coleção Primeiros Passos), 1999.
- GOMES, C. C. O uso do território paulistano pelo hip hop: a teoria de Milton Santos para a compreensão da força do lugar. **GEOUSP – Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 34, p. 282-293, 2013.
- GOMES, R. L. **Território usado e movimento hip hop: cada canto um rap, cada rap um canto**. 2012. 159f. Dissertação (mestrado em Geografia na área de análise ambiental e dinâmica territorial), Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- HÄGERSTRAND, T. A propagação de ondas de inovação. Trad. Melissa Steda; Wagner Nabarro. **Boletim Campineiro de Geografia**, v. 3, n. 2, 2013.
- HARVEY, D. **A justiça social e a cidade**. São Paulo-SP: Hucitec, 1980.
- _____. A produção capitalista do espaço. 2º ed. São Paulo: Annablume, 2006. 252 p

- _____. **Cidades rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana.** São Paulo: Ed. Martins Fontes, 2014.
- HERRERA, M; OLAYA, V. Ciudades Tatuadas: arte callejero, política y memorias visuales. **Revista Nómadas**, Bogotá, n. 35, p. 99-116, 2011.
- HOLSTON, J. **Cidadania Insurgente** : Disjunções da democracia e da modernidade no Brasil. Tradução: Cláudio Carina. Rio de Janeiro, Cia das Letras, 2013.
- ISNARD, H. O Espaço do Geógrafo. **Boletim Geográfico**, Rio de Janeiro, n.16, p. 258-259, jul./dez., 1978.
- IVO, A. B. L. Cidade-mídia e arte de rua. **Caderno CRH**, Salvador, v. 20, n. 49, p. 107-122, jan/abr, 2007.
- JACQUES, P. B; VAZ, L. F. Reflexões sobre o uso da cultura nos processos de revitalização urbana. In: Encontro Nacional da ANPUR, 9, 2001, Rio de Janeiro, **Anais...** Rio de Janeiro, 2001, p. 664-667.
- KAHIL, S. P. Uso do Território: uma questão política. In: Encontro de Geógrafos da América Latina, 10., 2005, São Paulo, **Anais...** São Paulo, 2005.
- _____. Psicoesfera: uso corporativo da esfera técnica do território e o novo espírito do capitalismo. **Sociedade & Natureza**, Uberlândia, v. 22, n. 3, p.475-485, dez. 2010.
- KNAUSS, P. **Grafite Urbano Contemporâneo.** In: TORRES, Sônia (org). Raízes e rumos – perspectivas interdisciplinares em estudos americanos. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 334-353, 2001.
- LEAL, S. J. M. **Acorda hip-hop! : despertando um movimento em transformação.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LEFEBVRE, H. **O direito a cidade.** (1º. Ed., 1969). Tradução: Rubens Eduardo Frias (2001). 5ºed., 3º. reimpr., São Paulo: Centauro, 2011.
- LEY, D.; CYBRIWSKY, R. Urban graffiti as territorial markers. **Annals of The Association of American Geographers**, v.64, n. 4, p. 491-505, December 1974.
- MARICATO, E. **Para entender a crise urbana.** 1.ed. São Paulo: Expressão Popular, 2015.
- MARINO, A. Ação Cultural e territórios insurgentes: Uma pesquisa-ação com coletivos culturais de São Paulo e Bogotá. **Dissertação** (Mestre em Planejamento e Gestão do Território) Universidade Federal do ABC, Santo André, 2016, 84f.
- MARTINS, J. S. **Exclusão social e a nova desigualdade.** São Paulo: Paulus, 1997.
- MILES, M. Uma cidade pós-criativa?. **Revista crítica de Ciências Sociais**, n. 99, 2012.

- MITTMANN, D. **O sujeito pixador: tensões acerca da prática da pichação paulista.** 2012. 125f. Dissertação (Mestrado em Educação) - Instituto de Biociências de Rio Claro Universidade Estadual Paulista (UNESP), 2012.
- MOASSAB, A. **Brasil periferia(s): A comunicação insurgente do hip-hop.** São Paulo: EDUC, 2011.
- MONASTERIOS, S. **Arte ou ocupação? O Graffiti na paisagem urbana de São Paulo.** 2011. 90f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) - Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2011.
- MORRISON, C. **Graffiti vs the 'Beautiful City': Urban Policy and Artistic Resistance in São Paulo,** 2017. In: <http://blogs.lse.ac.uk/latamcaribbean/2017/04/20/graffiti-vs-the-beautiful-city-urban-policy-and-artistic-resistance-in-sao-paulo/> acessado em: 09/05/2018
- MOYSÉS, M. **Circuito rap do distrito federal: território usado e lugar.** 2018. f. 224 Dissertação. (Mestrado em Geografia na área de Análise Ambiental e Dinâmica Territorial). Instituto de Geociências. Universidade Estadual de Campinas, Campinas/SP, 2018.
- NOGUEIRA, C. A (im)permanência do traço: rastro, memória e contestação. **PRACS:** Revista Eletrônica de Humanidades do Curso de Ciências Sociais da UNIFAP, Macapá, n. 2, p. 1-15, dez. 2009.
- OLIVEIRA, D. A.; TARTAGLIA L. Ensaio sobre uma geo-grafia dos graffitis. **Revista Geographia**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 59-88, 2009.
- OLIVEIRA, J. L. V. **A cidade como suporte artístico: o papel do Graffiti em estratégias de renovação urbana.** (tcc) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Pernambuco, UFPE. Recife, 2013.
- PAIXÃO, S. J. C. **O meio é a paisagem: pichação e grafite como intervenções em São Paulo.** 2011. 216f. (Mestrado em Estética e História da Arte) Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2011.
- PEREIRA, A. B. De rolê pela cidade: um breve relato etnográfico sobre os pichadores em São Paulo. In: Encontro anual da Anpocs, 28., 2004, Caxambu. **Anais...** Caxambu, 2004
- _____. **De rolê pela cidade: os pixadores de São Paulo.** 2005. 127f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) FFLCH. Universidade de São Paulo (USP), 2005.
- PEREIRA, M. F. V; KAHIL, S. P. Território e neoliberalismo no brasil: as parcerias publico-privado e o uso corporativo do território. In: Coloquio Internacional de Geocrítica: Los problemas del mundo actual. soluciones y alternativas desde la geografía y las ciencias sociales. 9., 2007, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: UFRG, 2007. s.p.
- PINTO, L. G; SILVA, F. C; SALES, J. M. S. Economia criativa e espaços públicos: sociedade civil resignificando as cidades a partir de projetos culturais. **Anais:**

ENAMPUR- Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 17., 2017, São Paulo, **Anais...** São Paulo, 2017.

RAMOS, C. M. A. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. In: Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas – ANPAP, 16., 2007, Florianópolis, **Anais...** Florianópolis, 2007, p. 1260-1269.

REZENDE, D. S. CHAUI, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. Resenha... **Diálogos**, Maringá, v. 1, n.1, p. 227-233, 1997.

RIBEIRO, A. C. T. Pequena reflexão sobre categorias da teoria crítica do espaço: Território usado, território praticado. In: SOUZA, M. A. A. (org.). **Território brasileiro: usos e abusos**. Campinas: Edições territorial, 2003, p. 29-40.

_____. Oriente negado: cultura, mercado e lugar. **Cadernos PPGFAU/FAUFBA**, Salvador, número especial, 2004.

_____. Território usado e humanismo concreto: o mercado socialmente necessário. In: Encontro de Geógrafos da América Latina, 10., 2005, São Paulo. **Anais...** São Paulo: USP, 2005, p. 12458-12470.

_____. A cidade neoliberal: Crise societária e caminhos da ação. **Revista OSAL - Movimientos sociales: nuevas realidades, nuevos desafios**, Buenos Aires (CLACSO), n. 21, p. 23-32, set./dez., 2006.

_____. Dança dos sentidos: na busca de alguns gestos. In BRITTO, F. D; JACQUES, P. B. (Org). **Corpocidade: debates, ações e articulações**. Salvador: UFBA, 2010. p. 26-41.

_____. Territórios da sociedade: por uma cartografia da ação. In: SILVA, C. A. da. **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana**. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina, 2011. p. 19-34.

RODRIGUES, A. B. Lugar, não-lugar e realidade virtual no turismo globalizado. **Revista do Departamento de Geografia**. São Paulo, v.10, p. 73-78, 1996.

RODRIGUES, G. B. Quando a política encontra a cultura: A cidade vista (e apropriada) pelo movimento hip-hop. **Revista Cidades**, Presidente Prudente, v. 6, n. 9, p.93-120, 2009.

ROSE, T. Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no Hip Hop. In: HERSCHMANN, M. (org.). **Abalando os anos 90: Funk e Hip Hop, globalização e estilo cultural**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997 p. 190-212.

SAAVEDRA, F. F. Graffiti: un problema problematizado. **Revista MADRID: Materia de Debate 2003-2013**, Madrid, v. 4, p.373-401, dez. 2013.

_____. **El grafiti de firma. Un recorrido histórico-social por el grafiti de ayer y hoy**. Madrid: Minobitua Editorial, 2014.

- SANTOS, B. S. **A crítica da razão indolente**: Contra o desperdício da experiência. São Paulo: Cortez, 2000.
- SANTOS, C. G. X. R. Estudos sobre a arte conceitual e seus desdobramentos na arte de guerrilha durante o período da ditadura militar no Brasil. **Revista Temática**, Núcleo de Arte Mídia e Informação Digital-NAMID, CCHLA, UFPB, Ano X, n.12, pág. 149-163, Dezembro 2014 Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/tematica/article/view/22143> acesso em: 11 de setembro de 2017.
- SANTOS, M. Sociedade e Espaço: a formação social como teoria e como método. **Boletim Paulista de Geografia**, n. 54, 1977.
- _____. A totalidade do diabo: como as formas geográficas difundem o capital e mudam as estruturas sociais. In: **Economia espacial: críticas e alternativas**. São Paulo. Hucitec, 1979, p. 187-202.
- _____. O espaço geográfico como categoria filosófica. **Terra Livre**, São Paulo, n. 5, p. 9-20, 1988.
- _____. São Paulo, metrópole corporativa. **Revista Administração Pública**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 103-111, Jan. 1989.
- _____. **A urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.
- _____. **Por uma economia política da cidade**. São Paulo, Hucitec, 1994.
- _____. O Território e o Saber Local: algumas categorias de análise. **Cadernos IPPUR**, Rio de Janeiro, Ano XIII, nº 2, 1999.
- _____. **Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. 6ªed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. O retorno do território. **Revista OSAL: Observatório Social de América Latina**, Buenos Aires , n. 16, p. 255-261, jun. 2005.
- _____. Lugar e cotidiano. In: SANTOS, B. de S.; MENESES, M. P. (Org.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez. 2010. p. 637.
- _____. **A Natureza do Espaço: Técnica e tempo, razão e emoção** (1º. Ed., 1996). 4.ed.7.reimpr. São Paulo: EDUSP, 2012.
- _____. **Técnica, espaço, Tempo: Globalização e meio Técnico-científico-informacional** (1º. Ed., 1994). 5º. Ed., 1ª Reimpr., São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2013.
- SANTOS, M. et al. **O Papel Ativo da Geografia: Um Manifesto**. In: Encontro Nacional de Geógrafos, 12., 2000, Florianópolis. **Anais...** Florianópolis: Apresentado pelo Laboratório de Geografia Política e Planejamento Territorial e Ambiental, do Departamento de Geografia (USP), 2000, p. 1-13.
- SANTOS, M; SILVEIRA, M. L. **O Brasil: Território e Sociedade no início do século 21**. 3ªed, Rio de Janeiro: Record, 2001, 473 p.

- SANTOS, R. C. L. As cidades e a urbanização na contemporaneidade. crise nas cidades ou crise das cidades? **Terra Livre**, São Paulo, v.1, n. 34, p. 69-78, jan.-jun., 2010.
- SELDIN, C. O discurso da criatividade na cidade: possibilidades de resistência sob a inspiração de Berlim. In: ENAMPUR - Encontro Nacional da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 16., 2015, Belo Horizonte, **Anais...** Belo Horizonte, 2015.
- SILVA, A. M. B. da. MetrÓpole Global: marketing ou realidade? Uma breve análise para a cidade de São Paulo. **Revista Geousp**, nº 2, p. 35-40, 1997.
- _____. **A contemporaneidade de São Paulo:** Produção de informações e novo uso do território brasileiro. 2001. 283f. Tese (Doutorado em Geografia Humana). Departamento de Geografia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo, SP, 2001.
- _____. As grandes cidades e o período popular da história. In: Encontro com o pensamento de Milton Santos, 3., 2005, Salvador. **Anais...** Salvador: Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2005, p. 171-188.
- SILVA-e-SILVA, W. A trajetória do grafite mundial. **Revista Ohun**, Salvador, n. 4, p.212-231, dez 2008.
- _____. Diversidade do grafite urbano. In: ENEIMAGEM. Encontro Nacional de Estudos da Imagem. 3., 2011, Londrina. **Anais...** Universidade Estadual de Londrina (UEL), 2011, p. 2960-2969.
- _____. A história do desenvolvimento do grafite urbano contemporâneo nos Estados Unidos de 1965 a 1979. **Revista [SYN]THESIS**, Rio de Janeiro, vol.7, nº 2, p.217-229, 2014.
- SILVA, F. A; SOUSA, R. Globalização e organização do espaço: contribuições ao método da geografia nova num viés miltoniano. **Perspectiva Geográfica**, Unioeste, nº6, 2010. <e-revista.unioeste.br/index.php/pgeografica/article/>. Data de acesso: 23 de out. 2017.
- SILVEIRA, M. L. Uma situação geográfica: do método à metodologia. **Revista Território**, ano IV, n. 16, jan./jun. 1999.
- _____. **Ao território usado a palavra:** pensando princípios de solidariedade socioespacial. In VIANA, A. L. d'Á.; IBAÑEZ, N.; ELIAS, P. E. M. (Org.). Saúde, desenvolvimento e território. São Paulo: Aderaldo & Rotschild, 2009.
- _____. Economia Política e ordem espacial: circuitos da economia urbana. In **Território e ação social: sentidos da apropriação urbana.** (org) SILVA, C. A. da. Rio de Janeiro: Faperj/Lamparina, 2011, p. 35-51.
- SILVEIRA, M. L. Geografía y formación socioespacial: por un debate sustantivo. **Estudios Socioterritoriales**, 16 (Supl. 1), p. 141-168, 2014.

- SMITH, N. A gentrificação generalizada. In: BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. **De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de “revitalização” dos centros urbanos**. São Paulo: Annablume, 2006, p. 59-87.
- _____. Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano. Trad. Daniel de Mello Sanfelici. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 21, p. 15-31, 2007.
- SOUZA, D. C. A. Graffiti, pichação e outras modalidades de Intervenção Urbana: caminhos e destinos da arte de rua brasileira. **Revista Enfoques**, Rio de Janeiro, v. 7, n. 1, p. 73-90, 2008.
- SOUZA, M. A. de. **Governo Urbano**. São Paulo: Nobel, 1988.
- SOUZA, M. L. de. **Os conceitos fundamentais da pesquisa sócio-espacial**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- TAVARES, J. F. **Graffiti o muro, a parede, a universidade e até a galeria**. In: Encontro de história da arte, 4., Campinas. **Anais...** Campinas: Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2008.
- TORRES, N. P. **O Lugar do graffiti no centro da Bogotá contemporânea**. 2015. 195 f. Dissertação (Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade) UFSC, Florianópolis, 2015.
- TUAN, Y. **Topofilia: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente**. São Paulo: Difel, 1980.
- VAZ, L. F. A “culturalização” do planejamento e da cidade: novos modelos?. **Cadernos PPG-AU/FAUFBA**. Salvador: PPG-AU, ano 2, número especial, 2004.
- VENTURA, T. Grafite e reconhecimento: uma perspectiva comparativa entre o Rio de Janeiro e Berlim. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 48, n. 3, p. 261-267, set-dez, 2012.
- VERANO, P. N. **Por uma política cultural que dialogue com a cidade: o caso do encontro entre o MASP e o graffiti (2008 – 2011)**. 2013. 229f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação). Escola de comunicação e artes. Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.
- XAVIER, D. P. **Repensando a periferia no período popular da história: o uso do território pelo movimento Hip Hop**. 2005. 114 f. Dissertação (Mestrado em Geografia), Instituto de Geociências e Ciências Exatas (IGCE), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Rio Claro, 2005.
- ZIMBORDI, M. Quase impublicável: obras divergentes, relevantes e, sobretudo, simpáticas à pichação em São Paulo. **Rev. Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 1, p. 127-134, jan/jun, 2017.
- ZUIN, A. L. A. **O grafite na Vila Madalena: uma abordagem sociosemiótica**. São Paulo: Academia Editorial, 2003.

WANIS, A. A economia criativa e o urbanismo culturalizado: as políticas culturais como recurso. **Revista Lugar Comum** – Estudos de Mídia, Cultura e Democracia, n. 43, p. 117-128, mai/ago, 2014.

WU, C. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa na arte desde os anos de 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006, 408p.

SITES CITADOS:

<http://memoriasdaditadura.org.br/panorama-de-arte-e-cultura/index.html>. Acesso em 11/09/2017.

FILMES CITADOS:

BEAT STREET, filme. LATHAN, S. Nova York, EUA.. Orion Pictures Corporation; 1984. VHS, son., color.

ENTRE RIOS: a urbanização de São Paulo, documentário. Direção: Caio Silva Ferraz. (25:10min), internet, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fwh-cZfWNic>. Acessado em: 14 de agosto de 2017.

NOS TEMPOS DA SÃO BENTO. Direção: Guilherme Botelho. (90 min), NTSC, Color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z8FtIypGeVs&t=1365s> em 26 out. 2017.

STYLE WARS, filme. SILVER, T. Nova York, EUA.. Tony Silver e Henry Chalfant. 1983. VHS, son., color.

ARTIGOS DE JORNAL:

ALESSI, G. A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas. **El País**. São Paulo, 25, jan. 2017. Brasil. (meio digital) <https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html>. Acessado em 08/06/2017.

BATTY, D. Banksy Slave Labour mural row re-erupts over new sale in London. **The Guardian**, London, 11, may, 2013. Culture. (meio digital), disponível em: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/may/11/banksy-slave-labour-mural-row-sale>>. Acessado em 09/06/2018.

BARBERO, L. A história do bairro do grafite em Miami evocado por Doria em São Paulo. **El País**. São Paulo, 25, jan. 2017. Cultura. (meio digital) <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/18/cultura/1447882889_988204.html>. Acessado em 08/07/2018.

BBC NEWS. Banksy's Mobile Lovers artwork raises £400k for boys' club. **BBC News**. London: Local News Bristol, 27, aug, 2014. Disponível em: <<https://www.bbc.com/news/uk-england-bristol-28950398>>. Acesso em: 09/06/2018.

BBC NEWS. Folkestone Banksy artwork flown to US for sale. **BBC News**. England: News Kent, 28, nov, 2014^a. Disponível em: < <https://www.bbc.com/news/uk-england-kent-30242249>>. Acesso em: 09/06/2018.

DAILY MAIL. Art thief who tried to sell a Banksy on eBay: Vandal ripped 'Sperm Alarm' graffiti from London hotel wall and auctioned it for £17,000. **Mail online**. News, 13, sep, 2012. Disponível em: < <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2202752/Art-thief-tried-sell-Banksy-Sperm-Alarm-graffiti-piece-17-000-ripped-wall-outside-London-hotel.html>>. Acesso em: 09/06/2018

DIÓGENES, J. Largo do Arouche, com roupa nova. **Estadão**, São Paulo, 19, mai. 2018. São Paulo. (meio digital) < <https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,largo-do-arouche-com-roupa-nova,70002314976>>. Acessado em 08/07/2018.

EZABELLA, F. Paris celebra pichação de SP. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 04, jul. 2009. Ilustrada. (meio digital) <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0407200907.htm>>. Acessado em 08/11/2017.

MARTI, S. Bairro de Miami que inspira projeto de Doria obtém lucro com grafite de rua. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05, fev. 2017. Cotidiano. (meio digital) < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1855903-bairro-de-miami-que-inspira-projeto-de-doria-obtem-lucro-com-grafite-de-rua.shtml>>. Acessado em 08/07/2018.

RODRIGUES, A. Doria pede que pichadores virem artistas e anuncia 'grafitódromo'. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 05, jan. 2017. Cotidiano. (meio digital) < <https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1847427-doria-pede-que-pichadores-virem-artistas-e-anuncia-grafitodromo.shtml>>. Acessado em 08/06/2017.

SANTOS, M. “Da cultura à indústria cultural”. **Folha de São Paulo**, 19, mar. 2000. Caderno Mais.

WAINER, J. Paulista "picha" curador da Bienal de Berlim. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 13, jun. 2012. Ilustrada. (meio digital) <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2012/06/1104025-paulista-picha-curador-da-bienal-de-berlim.shtml>>. Acessado em 08/11/2017.