



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA**

PATRÍCIA PONTE

**PAISAGENS-GRAFITE EM SÃO PAULO:
REINVENÇÕES DA VIDA URBANA E DO HABITAR AS CIDADES**

Salvador/BA

2019

PATRÍCIA PONTE

**PAISAGENS-GRAFITE EM SÃO PAULO:
REINVENÇÕES DA VIDA URBANA E DO HABITAR AS CIDADES**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Geografia do Instituto de Geociências da Universidade Federal da Bahia, como pré-requisito para obtenção do grau de Doutora em Geografia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Auxiliadora da Silva

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Francine Barthe-Deloizy

Salvador/BA

2019

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ponte, Patricia

Paisagens-grafite em São Paulo: reinvenções da vida
urbana e do habitar as cidades / Patricia Ponte. --
Salvador, 2019.

288 f. : il

Orientador: Maria Auxiliadora da Silva.

Coorientador: Francine Barthe-Deloizy.

Tese (Doutorado - Programa de Pós-graduação em
Geografia) -- Universidade Federal da Bahia,
Instituto de Geociências, 2019.

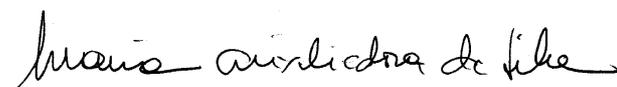
1. paisagem. 2. grafite. 3. urbano. 4. habitar. 5.
São Paulo. I. Silva, Maria Auxiliadora da. II. Barthe-
Deloizy, Francine. III. Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

**PAISAGENS-GRAFITE EM SÃO PAULO: reinvenções da vida urbana e do
habitar as cidades**

PATRÍCIA PONTE DE FREITAS

BANCA EXAMINADORA



Profa. Dra. Maria Auxiliadora da Silva (Orientadora)
Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFBA), Brasil



Prof. Dr. Angelo Szaniecki Perret Serpa
Programa de Pós-Graduação em Geografia (UFBA), Brasil



Prof. Dr. Eduardo José Marandola Júnior
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Brasil



Profa. Dra. Maria Celeste de Almeida Wanner
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil



Profa. Dra. Roselene Cássia de Alencar Silva
Universidade Federal da Bahia (UFBA), Brasil

Aprovada em Sessão Pública de 06 de maio de 2019

*A minha mãe,
por sua memória
mas, sobretudo,
por sua presença
em tudo
sempre.*

AGRADECIMENTOS

Sempre ouvi dizer que construir uma tese é um processo solitário, mas ao olhar em retrospectiva para esses quatro anos, vejo que eles contaram com muitos elementos além da minha própria pesquisa e escrita. Hoje vejo que uma tese é fruto de um trabalho individual cercado de colaboração, contribuições, incentivo, energias, torcida e amizade. E nessa grande rede de apoio, sem a qual o curso que esse doutorado seguiu não teria sido possível, eu agradeço:

As minhas irmãs, Vanessa, Elizabeth e Juliana, pela vida compartilhada e por estarmos juntas em todos os momentos, nos mais felizes e nos mais difíceis. Vocês são minha rede de apoio primeira, e o amor de vocês foi fundamental para que essa etapa se cumprisse.

A Bruno, pelo amor, companheirismo e por trazer a alegria que faltava. Além disso tudo, por ter sido um importante interlocutor desse trabalho, já que compartilhamos a mesma profissão. Obrigada por caminhar ao meu lado em todos os aspectos da vida.

À Auxiliadora, para quem quase não consigo mais encontrar palavras na tentativa de descrever sua importância em minha vida pessoal e profissional. Obrigada por ser minha mestra e minha amiga. Obrigada por me apresentar Paris e dividi-la comigo. Não há palavras suficientes para descrever a sorte que é contar com sua presença.

À Lita, pelo apoio, incentivo e acolhida que foram fundamentais para a realização desse trabalho. Levo sempre comigo seu exemplo de força e generosidade como inspiração.

À Lílian, que me ajuda a encontrar essa força em mim.

Aos queridos amigos, Ricardo, Eduardo, Flávia, Janari, Glória, Hingryd, Plínio, Natasha e Joaquim, por terem me dado as mãos e pelas trocas, incentivos, torcidas e boas energias. Eu nunca estive só quando tive vocês.

À Carol, pelos mesmos motivos acima, mas também por ser uma grande companheira de rolês em São Paulo, e que por isso hoje sabe quase tanto de grafite quanto eu.

Ao IFBA, instituição que defendo e que tanto me orgulho em fazer parte, por incentivar a realização plena desse trabalho e de tantos outros, em nome de uma educação pública de qualidade. Aos meus colegas da geografia, agradeço o apoio e incentivo em todo esse processo.

Ao Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFBA, corpo docente, corpo técnico (em especial Itanajara, nosso estimado secretário) e colegas por suas contribuições nessa caminhada.

Aos colegas do PEU, grupo de pesquisa que como casa, é lugar de aprendizagens e acolhimento. A todos que fizeram e fazem parte do grupo e que de alguma maneira dividiram um pouco com essa pesquisa e comigo, meu muito obrigada.

A três geógrafos especiais: Flora, pelo carinho e brilho que incentivam; Leandro, pelas conversas e textos trocados e pela parceria nessa empreitada fenomenológica; e Willian, pelas longas conversas e caminhadas pela cidade-luz, em que aprendemos sobre a geografia e sobre a vida.

À Juliana Schrodén, Juliana e Leidiana, por terem sido um importante apoio brasileiro na França, e à Julia, minha eterna professora de francês em Paris e Salvador.

À professora Francine Barthe-Deloizy, por sua acolhida e orientação durante o doutorado-sanduíche. Desde os primeiros passos para o intercâmbio, ainda no Brasil, sua disponibilidade, generosidade e afeto estiveram presentes. Suas contribuições foram inspiradoras, para o trabalho e para meu entendimento do que é fazer um doutorado. Merci!

Ao professor Ângelo Serpa, pela importante contribuição teórico-metodológica em todos as etapas do doutorado. Pelo comprometimento com a geografia e com a universidade, pela generosidade em dividir conhecimento e por nos fazer refletir sobre a pesquisa e sobre nós mesmos como pesquisadores.

Aos demais professores membros da banca, obrigada por terem aceitado o convite e por contribuírem com essa construção: professora Maria Celeste Wanner e professora Roca Alencar, por trazerem perspectivas de áreas diferentes, que tanto enriquecem o trabalho, e professor Eduardo Marandola Jr., pelas contribuições (e inspirações) desde a qualificação, antevendo o que eu ainda não via.

E por último, mas não menos importante, agradeço aos grafiteiros, grafiteiras e pixadores que disponibilizaram seu tempo e compartilharam comigo suas experiências. Vocês me ensinaram muito, e essa tese só é uma realidade hoje porque vocês a criaram também, assim como criam a cidade todos os dias. Obrigada, Alex Sena, Alexandre Puga, Alexandre Lobot, Ana K, André Mogle, Binho Ribeiro, Boleta, Carol Teixeira, Crica, Djan, Enivo, Fabiano, Feik, Iaco, Jardélio Santos, Mag Magrela, Mauro, Mundano, Nick Alive, Onesto, Onguer, Paulo Ito, Tikka, Thiago Gomes, Tinho, Vermelho, Xoraz e a todos os demais que estavam na rua, abertos ao encontro e à palavra!

RESUMO

Quando passamos pelas ruas das grandes cidades, é muito difícil não encontrarmos grafites ao repararmos em suas paisagens. Em algumas, eles são quase onipresentes; em outras, requerem um pouco mais de atenção para serem notados. Fenômeno cuja origem data do final da década 1960, o grafite contemporâneo tem passado por importantes transformações nas últimas décadas, decorrentes da sua inserção no mercado formal de arte e das novas relações travadas com as gestões municipais. No caso específico da cidade de São Paulo, encontramos um campo fértil de observação e investigação dessa atual conjuntura, em uma cena que é considerada das mais dinâmicas do mundo. Com essa pesquisa, buscamos compreender os processos de criação espacial que dão origem a essas paisagens – as paisagens-grafite -, a partir das experiências de seus criadores, os grafiteiros. Para tanto, realizamos entrevistas e os acompanhamos em suas diversas práticas, buscando revelar os significados dessas experiências espaciais e as formas pelas quais elas podem transformar suas relações com a cidade e suas maneiras de habitá-la. Seguindo o método fenomenológico, visamos aliar nossa prática de campo ao entendimento do mundo-da-vida geográfico, das intersubjetividades e das aparições dos fenômenos, em uma perspectiva fundamentada nas contribuições de autores como Edward Relph, Sartre e Merleau-Ponty. Aprofundando-nos nas paisagens como experiência, contamos com as bases teóricas propostas por Eric Dardel, Augustin Berque, e, especialmente, Jean-Marc Besse, que nos leva à dimensão do habitar e suas relações com a vida urbana, entendida segundo o pensamento lefebvriano. Entendendo a cidade como obra e produto, originada dos processos de criação e produção espacial, buscamos também compreender as relações entre arte e grafite e as distintas modalidades relacionadas (arte urbana, street art e pichação) e as relações entre poder público e grafite, analisando como exemplos as gestões municipais de Fernando Haddad e João Dória. Por fim, buscamos analisar diferentes contextos do grafite no mundo a partir das experiências de campo em cidades europeias, a fim de identificar semelhanças e diferenças em relação ao grafite paulistano, visando compreender de forma mais ampla suas particularidades.

Palavras-chave: São Paulo, grafite, paisagem, urbano, habitar.

ABSTRACT

When we go through the streets of big cities, it is very hard not to find graffiti when we notice in their landscapes. In some, they are almost ubiquitous; in others, they require a little more attention to be noticed. The phenomenon whose origin dates back to the end of the 1960s, contemporary graffiti has undergone important transformations in the last decades, due to its insertion in the formal art market and new relations with the municipal administrations. In the specific case of São Paulo city, we found a fertile field of observation and investigation of this current situation, in a scene that is considered one of the most dynamic in the world. With this research, we sought to understand the processes of spatial creation that give rise to these landscapes – graffiti-landscapes –, from the experiences of their creators, the graffiti artists. To do so, we conducted interviews and accompanied them in their various practices, seeking to reveal the meanings of these spatial experiences and the ways in which they can transform their relationships with the city and its means of inhabiting it. Following the phenomenological method, we aim to combine our field practice with the understanding of the geographic life-world, intersubjectivities and apparitions of phenomena, in a perspective based on the contributions of authors such as Edward Relph, Sartre and Merleau-Ponty. Delving into landscapes as experience, we rely on the theoretical bases proposed by Eric Dardel, Augustin Berque, and, especially, Jean-Marc Besse, who takes us to the dimension of inhabiting and its relations with urban life, understood according to the Lefebvrian thought. Understanding the city as a work and product, originated from the processes of spatial creation and production, we also sought to understand the relationships between art and graffiti and the different related modalities (urban art, street art and *pixação*), besides the relations between public power and graffiti, analyzing as examples the municipal administrations of Fernando Haddad and João Dória. Finally, we pursued to analyze different contexts of graffiti in the world from the field experiments in European cities, in order to identify similarities and differences in relation to the graffiti of São Paulo, in order to understand more broadly its particularities.

Keywords: São Paulo, graffiti, landscape, urban, inhabit.

RÉSUMÉ

Dans les rues des grandes villes, les graffitis sont désormais un élément présent dans leur paysage. Dans certaines villes, ils sont à peu près partout, dans d'autres, il nous faut plus d'attention pour les contempler. Daté de la fin des années 1960, le graffiti d'aujourd'hui a subi des changements conséquents issus des liens étroits avec le marché officiel de l'art ainsi que des nouvelles relations avec la gouvernance des villes, et à ce titre, São Paulo figure comme un terrain privilégié pour observer ces enjeux actuels. Dans cette recherche, à partir des tours urbains en compagnie des graffeurs et des entretiens avec eux, nous voulons comprendre le processus de création de ce que nous appelons les paysages-graffiti. Nous concentrons notre propos sur l'expérience spatiale et les pratiques qui proposent une autre manière d'habiter la ville. Fondé sur les approches phénoménologiques, notre travail cherche à croiser l'expérience du terrain, les intersubjectivités et les apparitions des phénomènes, en nous appuyant sur les travaux des auteurs comme Edward Relph, Sartre et Merleau-Ponty. Pour concevoir le paysage comme une « expérience », nous mobilisons les travaux théoriques d'Eric Dardel, Augustin Berque, et, spécialement, Jean-Marc Besse ; ce dernier nous amène à réfléchir sur la dimension de l'« habiter » et de son rapport avec la « vie urbaine », terme employé par Henri Lefebvre. De cette façon, étant donné notre approche de la ville comme « œuvre » et « produit » des processus de création et production de l'espace, nous proposons d'analyser, dans un premier temps, les rapports entre l'art et le graffiti et d'autres modalités concernées (art urbain, street art et tag) ; dans un deuxième temps, les enjeux entre le graffiti et le pouvoir public, notamment le cas des gouvernements de Fernando Haddad et João Doria à São Paulo ; et, pour conclure, nous proposons une analyse de différents contextes du graffiti dans certaines villes européennes dans l'objectif d'identifier les ressemblances et différences entre eux et le graffiti pratiqué à São Paulo.

Mots-clés: São Paulo, graffiti, paysage, urbain, habiter.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Pilares teórico-metodológicos da pesquisa	25
Figura 2 - Centro expandido de São Paulo	34
Figura 3 - Bairros visitados durante a pesquisa	36
Figura 4 - Primeiras experiências com o spray, ao lado do grafiteiro Mauro Neri	38
Figura 5 – Reestruturação dos pilares teórico-metodológicos da pesquisa	41
Figura 6 - Paisagem-grafite - Vale do Anhangabaú, São Paulo	67
Figura 7 - Paisagem-grafite – Bairro do Cambuci, São Paulo.....	68
Figura 8 - Paisagem-grafite - Paris	68
Figura 9 - Paisagem-grafite – Berlim	69
Figura 10 – Um exemplo de grafite clássico: letras arredondadas e coloridas (<i>bombs</i>), da dupla OSGEMEOS.....	90
Figura 11 – Grafite figurativo (personagem, à esquerda) e letras <i>wildstyle</i> , no bairro de São Miguel Paulista, São Paulo	90
Figura 12 – <i>Tags</i> e <i>bombs</i> nas ruas da Candelária, Bogotá.....	91
Figura 13 – Grafite como protesto, Bogotá	93
Figura 14 – Estêncil e colagem em Paris.....	96
Figura 15 - Obra do artista Space Invader em Paris	97
Figura 16 – Tour de grafite no 19º arrondissement de Paris	98
Figura 17 – Tour de grafite em Londres.....	98
Figura 18 – estética da pichação, minhocão, São Paulo, 2016.....	108
Figura 19 – Pichação no topo do edifício, centro de São Paulo	109
Figura 20 - Grafite ao lado de uma pichação (assinatura do pixador GOMES), Minhocão, São Paulo	111
Figura 21 - Grafite e pichação em São Paulo	111
Figura 22 - Grafite (diversos estilos) e pichação em São Paulo.....	112
Figura 23 - grafite de Enivo no bairro da Vila Mariana, São Paulo	113

Figura 24: Exposição “Em nome do pixo”, de Cripta Djan, em São Paulo	114
Figura 25 – Estêncil como prática artística, Paris	125
Figura 26 – Grafite como prática artística, Barcelona.....	125
Figura 27 – Prática artística em Paris	126
Figura 28: Projeto Pimp My Carroça, São Paulo	128
Figura 29: Novas formas de pensar e questionar as configurações da experiência sensível: o que é visível, onde e para quem? "O que a gente escolhe, pode, deixa ver na cidade?" Grafite do artista Mauro em São Paulo	130
Figura 30 – Novas visibilidades e novas vozes na cidade.....	131
Figura 31 – Grafite e a escolha pelo abandono e degradação	139
Figura 32 – Grafite e pichação do/no centro da cidade	144
Figura 33: O centro, “a própria forma do urbano, revelada”	145
Figura 34: “O urbano, indiferente a cada diferença que ele contém” 1.....	146
Figura 35: “O urbano, indiferente a cada diferença que ele contém” 2.....	146
Figura 36 – Paisagem-grafite no Tucuruvi.....	149
Figura 37 – Paisagem-grafite no Grajaú.....	149
Figura 38: Beco do Batman, Vila Madalena	150
Figura 39 - Grafite em São Miguel Paulista, zona leste	153
Figura 40 – Grafiteiro em ação, São Miguel Paulista, zona leste.....	154
Figura 41 - Grafite de Enivo, São Paulo.....	157
Figura 42 - Mulheres negras são retratadas nos grafites de Nenesurreal	158
Figura 43 - Mulher retratada por grafiteira.....	159
Figura 44 – Grafites de Iaco	159
Figura 45 – Grafite e a identidade do “eu”	160
Figura 46 – Homens e mulheres negras retratados nos grafites da Vila Flávia.....	161
Figura 47: Menino na janela, Vila Flavia	161
Figura 48 – Grafiteiro ensina crianças a pintar, Taipaz, São Paulo.....	165

Figura 49: Crianças aprendendo a grafitar, Jardim Paulistano, São Paulo.....	166
Figura 50 – Grafite de André Mogle na Vila Ema	167
Figura 51: Muro de moradora pintado por grafiteiros.....	167
Figura 52 – Morador observa Michel Onguer a pintar.....	169
Figura 53 – Grafiteiros na Ocupação São Matheus.....	170
Figura 54 – Grafiteira Deby realizando seu sexto grafite.....	171
Figura 55 – Tinta látex diluída para pintura	171
Figura 56 – Grafiteiros pintando uma caixa de eletricidade.....	180
Figura 57 – Grafiteiros pintando uma caixa de eletricidade com o escrito “ver”	181
Figura 58 – Mauro escala as grades da janela para grafitar.....	182
Figura 59 – Pedra encontrada na rua como calço para escada	183
Figura 60 – Mauro grafita na falha do muro	184
Figura 61 – A cidade como obra coletiva, a criação e seus autores	191
Figura 62 - Mural do artista Kobra na Avenida Paulista.....	193
Figura 63 – Mural do artistas Kobra em Nova York.....	193
Figura 64 – Grafite da dupla OSGEMEOS em São Paulo	194
Figura 65 – Mural da dupla OSGEMEOS em Berlim.....	195
Figura 66 - Murais da dupla OSGEMEOS e demais artistas (à esquerda, o antigo mural apagado e, à direita, o atual).....	197
Figura 67 - Iluminação em led no Beco do Batman.....	200
Figura 68 - Túnel Noite Ilustrada	201
Figura 69 - Projeto 23 de Maio.....	201
Figura 70 – Fernando Haddad durante a inauguração do projeto 23 de Maio	202
Figura 71 - Arcos do Jânio - à esquerda, grafite cuja figura foi apontada como a de Hugo Chaves, após intervenções dos autores em forma de protesto.....	203
Figura 72: Fernando Haddad grafita ao lado de grafiteiros.....	204
Figura 73: Reunião sobre o projeto 23 de Maio, com as presenças de Fernando Haddad e grafiteiros.....	205

Figura 74 – Murais apagados na avenida 23 de Maio	207
Figura 75 – Jardins verticais na avenida 23 de Maio	209
Figura 76 – Grafiteiro Mauro, durante audiência pública para discutir o programa Cidade Linda.....	210
Figura 77 – Paisagem-grafite em/ de Belleville, Paris	217
Figura 78 – Paisagem-grafite em rua de Belleville, Paris	218
Figura 79 – Grafites em Belleville, Paris	218
Figura 80 - Homem caminha pelas ruas do 18° <i>arrondissement</i> em Paris.....	219
Figura 81 – Grafiteiros pintando à luz do dia em Belleville, Paris	220
Figura 82 – Grandes murais do 13° <i>arrondissement</i> de Paris	221
Figura 83 – Mural no 13° <i>arrondissement</i> parisiense	221
Figura 84 – Estêncil e colagens no 13° <i>arrondissement</i>	222
Figura 85 – <i>Tag</i> do grafiteiro brasileiro Sliks no 2° <i>arrondissement</i> de Paris	223
Figura 86 – Estêncil como protesto na calçada em Paris	225
Figura 87 – Estêncil como publicidade na calçada em Paris.....	225
Figura 88 – Grafite em superfície próxima aos muros, 4° <i>arrondissement</i>	226
Figura 89 – Grafite nos portões, Belleville, Paris.....	226
Figura 90 – Adesivos em estruturas urbanas, Belleville, Paris	227
Figura 91 – Azulejo como intervenção, Paris.....	227
Figura 92 – Escultura em forma de seio, da artista Intra Larue.....	228
Figura 93 – Intervenções em placas de sinalização, Paris.....	228
Figura 94 – Grafite no alto do prédios em paris	229
Figura 95 – Grafite nos telhados em Paris.....	230
Figura 96 – Veículos grafitados em Paris.....	230
Figura 97 – Grafites em túnel de metro abandonado, Paris.....	231
Figura 98 – East Side Galery, Berlim.....	233
Figura 99 – Murais no bairro de Kreuzberg, Berlim	233

Figura 100 – Paisagens-grafite em Berlim	234
Figura 101 – Paisagens-grafite em Berlim (2).....	234
Figura 102 – Grafite no alto dos prédios em Berlim	236
Figura 103 – Estética e técnica da pixação no grafite de Berlim	236
Figura 104: murais dos gêmeos (à esquerda) e Blu (à direita) no bairro de Kreuzberg, Berlim	237
Figura 105 - Antigo mural realizado por Blu e coberto de tinta preta (à direita da imagem) no bairro de Kreuzberg, Berlim.....	238
Figura 106 – Vidro instalado sobre assinatura de Banksy, em Londres.....	239
Figura 107 – Grafite londrino no final dos anos 1960.....	240
Figura 108 – Paisagem-grafite em East End, Londres	241
Figura 109 – Paisagem-grafite de East End (2).....	242
Figura 110 – Arredores de Brick Lane	243
Figura 111 - “Últimos dias de Shoreditch”, crítica do artista Ben Eine à gentrificação do bairro.....	243
Figura 112 – Adesivos nos muros de Londres	244
Figura 113 – Praça de esportes em Barcelona onde o grafite é permitido	246
Figura 114 – Praça em Barcelona onde o grafite é permitido	246
Figura 115 – Murais no bairro do Poblenou, Barcelona.....	247
Figura 116 – Grafites nas portas dos prédio na Ciudad Vieja	248
Figura 117 – Uso de outros materiais nas intervenções, Barcelona	249
Figura 118 – Intervenções semelhantes em Barcelona, Londre e Paris	250
Figura 119 – Táticas semelhantes usadas pelos grafiteiros em Barcelona e Paris	251
Figura 120 – Táticas semelhantes usadas pelos grafiteiros em Paris e Berlim	251
Figura 121 – Murais em Londres, Barcelona e Paris	252

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1. CAMINHOS PARA UMA GEOGRAFIA FENOMENOLÓGICA.....	23
1.1 Como entendemos o mundo	23
1.2 Como procedemos segundo nosso entendimento do mundo	31
1.2.1 Etapas da Pesquisa.....	32
2. PAISAGEM, PAISAGEM-GRAFITE	42
2.1 O conceito de paisagem na ciência geográfica	43
2.1.1. Paisagem, ideia central da geografia clássica	46
2.1.2. A paisagem em desuso.....	48
2.1.3 A paisagem revalorizada.....	50
2.2 Por uma filosofia da paisagem.....	55
2.2.1 A paisagem como experiência	59
2.2.2. Paisagens habitadas	63
2.2.3 A paisagem-grafite	65
2.3 Paisagem, espaço público e lugar	69
2.3.1 Paisagens modernas ou paisagens sem-lugar	76
3. VANDAL X VENDU: RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS DO GRAFITE ENTRE ARTE E VANDALISMO.....	84
3.1 Começando pelo começo: um diálogo entre arte e geografia.....	85
3.2 “A insurreição da paisagem urbana” – origens do grafite contemporâneo	88
3.2.1 Das ruas para as galerias - o advento da <i>street art</i>	94
3.2.2 Grafite e arte urbana	99
3.3 O grafite de/em São Paulo: onde tudo se encontra	102
3.3.1 Grafite, arte urbana e pichação através das experiências dos grafiteiros	107
3.3.1.1 A pichação, um capítulo à parte.....	107
3.3.1.2 Grafite x (?) arte urbana no contexto brasileiro	115
3.4 O que a arte e o grafite podem significar para as cidades? Práticas artísticas urbanas e a política da arte	123

4. A CRIAÇÃO DAS PAISAGENS-GRAFITE E SEUS SIGNIFICADOS:	
REINVENÇÕES DA VIDA URBANA E DO HABITAR AS CIDADES	132
4.1 O urbano como horizonte e suas realidades possíveis.....	133
4.2 Habitar a cidade	155
4.2.1 O corpo como forma de habitar a cidade.....	173
4.2.1.1 O corpo urbano.....	176
4.3 Cidade obra, cidade produto: entendendo a regulação do grafite pelo poder público a partir das experiências dos grafiteiros	185
4.3.1 Espaço produzido, espaço criado.....	186
4.3.2 Experiências de regulação do grafite em São Paulo.....	196
4.3.2.1 A gestão Fernando Haddad.....	199
4.3.2.2 A gestão João Dória	206
5. PAISAGENS-GRAFITE NA EUROPA: DIFERENTES TÁTICAS E	
ESPACIALIDADES	213
5.1 Paris: para cada <i>arrondissement</i> , o grafite que lhe convém.....	215
5.2 Berlim e as semelhanças com a cena do grafite em São Paulo	231
5.3 O grafite londrino para além de Banksy?	238
5.4 A história interrompida do grafite em Barcelona	244
5.5 As paisagens-grafite se conectam.....	249
CONCLUSÃO	254
REFERÊNCIAS	267
ARQUIVOS DE CAMPO	274

INTRODUÇÃO

Esta é uma tese sobre grafite, tema que, nos últimos anos, tem atraído maior atenção não só da academia, mas da mídia e de setores como moda, artes, comunicação, dentre outros. Esse interesse crescente por parte de diversas áreas do conhecimento e do mercado vem proporcionando um aprofundamento das pesquisas e debates sobre o tema. Ao realizarmos uma tese sobre grafite, ao nosso ver, somamo-nos a um grupo de pesquisadores que, além de expressarem sua curiosidade pessoal pelo tema, veem em sua história e em sua capacidade transgressora motivação para investigá-lo sob novas perspectivas, a fim de continuar refletindo e tornando visível as suas potencialidades em contextos urbanos.

Apesar de relativamente recente na história das grandes cidades, o grafite é um fenômeno complexo que passou por grandes transformações em suas - aproximadamente - cinco décadas de existência. Ciências como antropologia, sociologia, artes visuais, letras, comunicação (para falarmos das mais recorrentes) se debruçam sobre aspectos variados referentes ao tema, como estéticas urbanas, grafias, grupos urbanos, processos de escrita e comunicação, novos paradigmas das artes, identidades, cultura underground, etc. Todos esses trabalhos representam importantes pontos de vista, que dialogam e se inter cruzam, oferecendo contribuições e subsídios para as pesquisas em desenvolvimento e para as que estão a surgir.

Mas esta também não é uma tese apenas sobre grafite, é uma tese sobre **paisagens**, sobre o **urbano** e sobre o **habitar as cidades**. É, portanto, uma tese geográfica. Embora notadamente em quantidade menor que nas áreas citadas, alguns trabalhos sobre grafite vêm sendo desenvolvidos na geografia nos últimos anos, acrescentando mais uma perspectiva de estudos ao tema a partir do viés espacial, próprio dessa ciência. Em nossa pesquisa, ao analisarmos o grafite sob o ponto de vista geográfico, nos interessa explorar e compreendê-lo não apenas a partir da perspectiva espacial, mas sim sob a perspectiva da **experiência espacial**, na qual se fundem materialidades, subjetividades e intersubjetividades presentes nos processos de **produção e criação do espaço**, como detalharemos mais adiante.

Acreditamos que a Geografia pode oferecer um interessante ponto de vista ao estudo do grafite e seus papéis no espaço urbano, visto que o primeiro pode ser entendido como forma e

possibilidade de criação espacial - criação de espaços, territórios, paisagens - a partir das vivências de determinados sujeitos, suas inter-relações, conflitos e convergências cotidianas, que se materializam através da tinta spray nas ruas, muros e calçadas das cidades. Estudar o grafite a partir da Geografia, dessa maneira, é colocar em primeiro plano de análise o espaço criado a partir das experiências dos seus sujeitos-autores e os significados contidos nesses processos de criação, buscando evidenciar de que modo a prática do grafite pode transformar a relação dos sujeitos com o espaço que habitam.

A compreensão dos processos de produção e criação do espaço e seus desdobramentos é uma das questões centrais dos estudos geográficos, e compreender o grafite a partir dessa perspectiva é investigar as relações entre sujeitos autores (grafiteiros), o lugar que habitam e as forças institucionais que regulam a produção do espaço urbano em larga escala. Sendo assim, os espaços originados a partir do grafite são espaços dotados de significados de diferentes formas de experiência, e nos interessa compreendê-los igualmente como processo, produto e obra, em constante transformação. Assim, para a Geografia, o espaço urbano não seria apenas o suporte material do grafite, e sim uma materialidade transformada e transformadora, cuja própria condição urbana será um elemento chave para a compreensão dos significados do grafite para a cidade e para os sujeitos que o praticam.

Quando nos referimos à condição urbana, trazemos para nossa discussão alguns pontos fundamentais do pensamento sobre o urbano e a cidade, baseando-nos especialmente na obra de Henri Lefèbvre. É sabido que existe uma relação intrínseca entre o grafite e o urbano, mas do que estamos falando exatamente quando fazemos tal afirmação? Acreditamos que essa relação vai muito além da simples constatação de que aspectos próprios da urbanização, tais como suburbanização, periferização, aumento das desigualdades socioespaciais etc., influenciariam o movimento, desde seus fundamentos, sua espacialidade e até mesmo sua estética. Também vai além da associação entre grafite e o que se entende como cultura e identidades underground, próprias das grandes cidades. Então do que falamos quando abordamos o papel do urbano para a compreensão do grafite?

Nesta pesquisa, o grafite está ligado ao urbano a partir do entendimento desse último tanto como realidade quanto como horizonte, isto é, como vida urbana dada, que aí está, como a que ainda está por se concretizar. O urbano enquanto modo de vida e, ao mesmo tempo, transgressão

desse modo de vida - e é exatamente aí que visualizamos o grafite como parte desse urbano e também da sua reinvenção, da sua recriação, a partir das práticas da rua, da retomada dos encontros e do habitar a cidade. Este último ponto foi revelando-se ao longo deste trabalho como elemento essencial no entendimento das questões propostas e contou, além do embasamento lefebvriano, com a fundamental contribuição teórica da obra de Jean Marc-Besse. Besse, apesar da formação filosófica, nos ofereceu importantes subsídios para temas e questões geográficas presentes nesta tese. Como o título do trabalho adianta, as paisagens são a dimensão da experiência espacial do grafite com que escolhemos trabalhar, e, para tanto, foi necessário buscar ultrapassar a visualidade que lhe foi historicamente atribuída nos estudos geográficos. Para entender a experiência espacial das/nas paisagens, é necessário que as compreendamos não como dimensões meramente visíveis, e sim vividas, habitadas. Entendidas dessa maneira, as paisagens são, nesta pesquisa, ao mesmo tempo, ponto de partida, processo e chegada.

Sendo assim, quando falamos na presente tese de criação e produção do espaço, falamos de criação e produção de paisagens, sendo nosso ponto de interesse principal as experiências de criação das paisagens a partir do grafite. Buscamos compreender as diferenças entre os dois processos, com destaque para a **criação do espaço**: a partir da concepção de Armand Frémont, espaço criado é **espaço vivido** por aqueles que o habitam, a partir dos seus interesses, usos, valores. Eles constituem, assim, contrapontos aos processos de **alienação espacial**, originados da falta de controle e da fragmentação das relações afetivas e cotidianas com o espaço a partir da sobreposição de uma lógica mercantilista da/para a cidade. Nessa perspectiva, o espaço criado aproxima-se mais da **obra** - uma “obra geográfica”, como denomina Frémont.

Para além de criadas, as paisagens podem também ser produzidas, quando processos hegemônicos direcionados por forças econômicas e institucionais predominam sobre a autenticidade e a autonomia dos processos criativos dos sujeitos. Nessa perspectiva, o espaço aproxima-se mais de um **produto**. Essas forças antagônicas estão presentes nas grandes cidades, em maior ou menor expressão, cruzando-se em momentos de embates, conflitos, resistência, subordinação e/ou cooptação.

Trazendo o grafite para o centro dessa reflexão teórica, buscamos investigar de que maneiras ele se apresenta entre esses dois processos - produção *versus* criação das paisagens - e quais os significados que assume para os sujeitos e para a cidade a partir dessas lógicas distintas. Seria

o grafite efetivamente uma forma de oposição aos processos hegemônicos de produção do espaço urbano, com potencialidade de combater ou reduzir a alienação espacial? A prática do grafite constitui uma prática de espaço vivido ou vem sendo mais influenciada pela lógica mercantilista e/ou orientada em direção a interesses hegemônicos?

Diante desses questionamentos, escolhemos a cidade de São Paulo como recorte espacial da realidade do grafite brasileiro e cidade a partir da qual buscaremos nossas respostas. Os motivos que nos levaram a essa escolha baseiam-se principalmente nos fatos de São Paulo ter sido a cidade pioneira na cena de grafite no país e de hoje ter alcançado um patamar superior ao das demais cidades brasileiras quando consideramos quantidade, abrangência e visibilidade dos grafites e grafiteiros na cena internacional. Sendo a maior cidade e de maior desenvolvimento econômico do país e da América Latina, temos nossa curiosidade ainda mais instigada a compreender também como a atuação dos processos hegemônicos institucionais e de mercado na produção desse espaço interferem nos processos artísticos, nas paisagens criadas através do grafite e nos laços locais dos seus criadores com o espaço por eles vivenciados.

Mesmo diante da força do espaço produzido pela lógica empresarial urbana e do ideal de um espaço padronizado e funcional a ela associado, caminhar por São Paulo, ainda que rapidamente, nos mostra que outra lógica é possível e se faz presente em uma grande quantidade de grafites, pichações, lambe-lambes e estênceis, ora sobrepostos, ora espalhados pela cidade. Os muros e ruas se expressam aos nossos olhos, quase como se falassem, ou melhor, gritassem. Mas, diante do ritmo de vida e do individualismo característicos das grandes metrópoles, chegamos a escutar o que eles têm a dizer? Quando entendemos o grafite como vozes dos habitantes da cidade, conseqüentemente somos levados a outros questionamentos: Quem são esses sujeitos? Por que usam a cidade para se comunicar?

Diferentemente das mensagens publicitárias, elaboradas para serem assimiladas o mais facilmente possível, as mensagens das ruas exigem dos passantes um pouco mais de atenção. É preciso querer ver o que a cidade tem para dizer. Só assim podemos adentrar esse universo de comunicação tão específico e, assim, nos aproximar de uma nova maneira de entender e experienciar a cidade, de estar aberto às diferentes expressões, a uma nova forma de olhar o outro. É preciso ir de encontro à lógica da produção e da comunicação formal da cidade e estar atento a outras possibilidades de uso e modos de ser no espaço urbano a partir das práticas

cotidianas. Grafite é tática, no sentido proposto por Michel de Certeau: são as pequenas astúcias dos "fracos" no campo da ordem estabelecida pelos "fortes".

Quando surgiu nas ruas e vagões do metrô de Nova York, no fim dos anos 1960, o grafite foi considerado uma "insurreição da paisagem urbana", nas palavras de Jean Baudrillard. Essa expressão traz consigo o sentido que o grafite assume naquele contexto espaço-temporal: uma verdadeira revolução na paisagem, a partir de uma estética, ação e linguagem em profundo contraste com a lógica estabelecida de produção da cidade. Após sua chegada à Europa, o grafite se expande pela América Latina, onde mantém seu caráter contra ideológico. Nos anos de 1980, o grafite brasileiro começa a ganhar maiores dimensões, especialmente na cidade de São Paulo, com a influência do movimento hip hop. A partir da década seguinte, o grafite no Brasil foi assumindo cada vez mais uma identidade própria e diferenciada da identidade do grafite dos outros países, o que leva à afirmação, por parte de alguns estudiosos do tema, de que o movimento do grafite brasileiro, em termos de inovação e criatividade, representa hoje o que foi Nova York nos anos 1970 (MANCO, 2005, p. 9). Nesta mesma perspectiva, Armando Silva (2015) afirma que a América Latina representa o atual momento criativo do grafite, com destaque para as cidades de São Paulo, Bogotá, Cidade do México, e Buenos Aires.

Mais de quatro décadas após seu surgimento, o grafite passou por importantes transformações, e, no seu contexto atual, duas questões devem ser destacadas: o atual estágio de fusão/apropriação pela arte contemporânea e as novas relações entre o poder público e o grafite. A primeira, inicia-se em Nova York, na década de 1980, difundindo-se posteriormente pelo mundo. A incorporação do grafite aos espaços lógicos da arte, como museus e galerias, é uma tendência consolidada nos dias de hoje, mas que ainda traz à luz uma série de conflitos e questionamentos quanto a uma possível perda ou enfraquecimento da essência transgressora da prática. Em que medida a arte urbana ou a *street art* compete ou incorpora-se ao grafite? A segunda questão relaciona-se diretamente à primeira e trata do atual entendimento e das novas relações entre o poder público e o grafite. Com o gradual distanciamento das esferas da marginalidade e criminalidade, proporcionado pelo reconhecimento formal do grafite enquanto arte, as gestões municipais passam a adotar novas políticas direcionadas à atividade, que nos levam também a diversos questionamentos em relação aos objetivos e resultados dessas ações: será que se busca uma curadoria do espaço público? Que consequências essa apropriação teria para o grafite na cidade?

No caso específico da cidade de São Paulo, ambas as questões se apresentam e se entrelaçam de forma instigante. Observamos uma paisagem polifônica na qual pichações, grafites e *street art* ocupam ora os mesmos, ora distintos espaços; espaços, que passam gradualmente a um novo tipo de tutela e regulação por parte da gestão municipal e das galerias de arte urbana e contemporânea. Por outro lado, a despeito dessas iniciativas de regulamentação e enquadramento, há uma força independente, que se renova diariamente a cada escrito nos muros, a cada apagar e a cada novo escrito que se sobrepõe ao anterior. Essa é a dinâmica criadora de uma paisagem vertiginosa, plural pela diversidade de elementos estéticos e singular por seu arranjo e profusão marcantes.

Diante do contexto apresentado, no qual traçamos um breve panorama do grafite na contemporaneidade e, mais especificamente, da sua realidade em São Paulo, assim como as principais diretrizes conceituais que embasam nossa investigação, nos propomos a conhecer os sujeitos que deixam suas marcas na cidade, buscando compreender em que medida a criação de paisagens urbanas por meio do grafite influencia e é influenciada pela cidade que habitam. Nosso intuito ou, em outras palavras, o que nos move nesta pesquisa, é revelar os significados das experiências de criação das **paisagens-grafite** na cidade de São Paulo a partir dos relatos e vivências de seus criadores, investigando como esse processo de criação pode se configurar como espaço vivido e como forma de oposição à lógica da cidade-mercadoria, ou seja, como uma maneira de se reinventar o urbano e caminhar na direção do seu horizonte.

∴

O percurso desta pesquisa apresenta-se em 5 capítulos:

No primeiro capítulo, discorreremos acerca do método que embasa nossa investigação, o método fenomenológico, e os motivos da sua escolha a partir da abordagem de pressupostos fenomenológicos como mundo vivido, experiência, intersubjetividade, dentre outros, ao mesmo tempo em que os relacionamos às ideias de espaço vivido e experiência do espaço, caminhando, assim, para a construção de uma metodologia geográfica-fenomenológica. Em seguida, detalhamos os procedimentos e as etapas da pesquisa que seguimos, tais como a definição do recorte espacial, a seleção das experiências de campo, a escolha dos grafiteiros entrevistados etc.

O segundo capítulo é dedicado ao conceito de paisagem, sua evolução dentro da ciência geográfica, suas rupturas e às possibilidades teóricas que fazem desse conceito, hoje, um importante aporte da experiência espacial a partir do ponto de vista fenomenológico. É nesse momento do trabalho que, a partir do caminho teórico trilhado, a paisagem se transforma em paisagem-grafite e o fenômeno grafite e sua dimensão espacial passam a estar unidos conceitual e praticamente. Ao traçarmos algumas considerações acerca do que seria uma filosofia da paisagem, encaminhamo-nos para o entendimento de uma paisagem que se desprende da visualidade que recorrentemente lhe é atribuída e que se aproxima do habitar. Consideramos também, nesse capítulo, a relação da paisagem ou da paisagem-grafite com outros conceitos espaciais como lugar e espaço público; afinal, como falar de grafite sem falar de rua e, conseqüentemente, de espaço público?

No terceiro capítulo, nos debruçamos sobre o universo artístico em que o grafite está inserido, fazendo um breve histórico do seu surgimento ao seu estágio atual. Analisamos as particularidades e a história do grafite paulistano, ao mesmo tempo em que abordamos a difícil pergunta *O que é o grafite?* - buscando sua(s) resposta(s) a partir das considerações de diversos autores, assim como a partir das concepções individuais dos grafiteiros entrevistados. Analisamos as relações entre a arte contemporânea e o grafite e falamos sobre as diferenças e semelhanças entre grafite, *street art* e pichação e as principais questões que os envolvem, a partir das experiências dos nossos sujeitos. O capítulo encaminha-se para a compreensão de qual seria o papel político do grafite e da arte para/nas cidades.

No capítulo 4, temos o coração da pesquisa: o entrelaçamento entre entrevistas e diversas experiências de campo vividas juntamente com alguns grafiteiros da cidade de São Paulo. É nessas páginas que buscamos relatar como se materializam as paisagens-grafite e todos os processos intersubjetivos que fazem parte de sua criação. Buscamos, a partir de relatos e vivências costuradas umas às outras, demonstrar como a prática do grafite se constitui uma prática de espaço vivido, quais os significados esses processos de criação têm para os seus criadores e como modificam a sua experiência da cidade, constituindo uma diferente forma de habitá-la. As experiências que integraram essa etapa da pesquisa ocorreram entre os anos de 2016 e 2017 e representam um recorte ou fragmento temporal da realidade do grafite de São Paulo que acreditamos conter questões fundamentais do fenômeno. Nesse capítulo, abordamos

também a relação entre os grafiteiros e o poder público e as formas como as últimas duas gestões municipais lidaram com a prática entre os anos de 2013 a 2018. Trazendo elementos vinculados à lógica da produção espacial e seus interesses institucionais e de mercado, visamos a compreender como esses elementos são compreendidos pelos grafiteiros e quais impactos podem vir a ter em suas práticas cotidianas de rua e nas suas imagens dentro do meio, expondo, dessa forma, as contradições e os conflitos inerentes aos processos que originam a cidade obra e a cidade produto.

O capítulo 5 é o resultado do intercâmbio realizado através do programa de doutorado-sanduíche no exterior da Capes, no período de abril de 2017 a março de 2018. A partir desse programa, tivemos a oportunidade de conhecer a atual realidade do grafite na cidade de Paris e buscamos entender os processos que levam à criação e produção de suas paisagens-grafite, destacando, nessa análise, as diferentes formas pelas quais as prefeituras (*mairies*) lidam com a prática, as táticas por meio das quais os grafiteiros burlam essa regulação e de que maneiras essa relação materializa-se nas paisagens. Juntamente com a análise de outras experiências de campo realizadas nas cidades de Berlim, Londres e Barcelona, buscamos identificar as principais diferenças e semelhanças entre as práticas do grafite na Europa e em São Paulo, visando a situar a capital paulista dentro de um contexto mais amplo, da atual cena do grafite no mundo.

E reunindo os principais pontos desses capítulos, temos a conclusão, na qual buscamos responder nossas perguntas de pesquisa.

CAPÍTULO 1

CAMINHOS PARA UMA GEOGRAFIA FENOMENOLÓGICA

*On appellera cela **géographie**.
Et ce n'est rien d'autre que transformer
la surface de la Terre en une sorte de grande demeure,
en un intérieur universel¹.*

(Jean-Marc Besse)

1.1 Como entendemos o mundo

É difícil dizer qual escolha veio primeiro neste trabalho: objeto de estudo, método ou categoria espacial de análise. Talvez não seja possível, já que os três pilares desta pesquisa são interdependentes e profundamente conectados. Se tentarmos elaborar uma ordem cronológica das etapas, poderíamos dizer que a escolha do tema veio primeiro, seguido pela adequação conceitual no âmbito geográfico para, finalmente, escolhermos o método mais adequado ao objeto e à categoria de análise adotados. Parece lógico, posto assim. Mas hoje sabemos que a escolha desse tema de pesquisa já continha os caminhos metodológicos e conceituais necessários para sua realização, embora, à época, não tivéssemos consciência disso.

Substituiremos a partir de agora termos como categoria espacial por **dimensão espacial da experiência** e objeto de estudo por **fenômeno** estudado, começando, assim, a delinear as bases teórico-metodológicas deste trabalho. Os fenômenos, ao aparecerem à nossa consciência, nos despertam distintas percepções/sensações/juízos, baseados na nossa subjetividade e no nosso entendimento de mundo – que, por sua vez, está constantemente em mudança. Como ser-no-mundo e sujeito pesquisador, em determinado momento da vida, abri as janelas para a observação mais atenta dos fenômenos, em particular deste que me propus a investigar. Essa

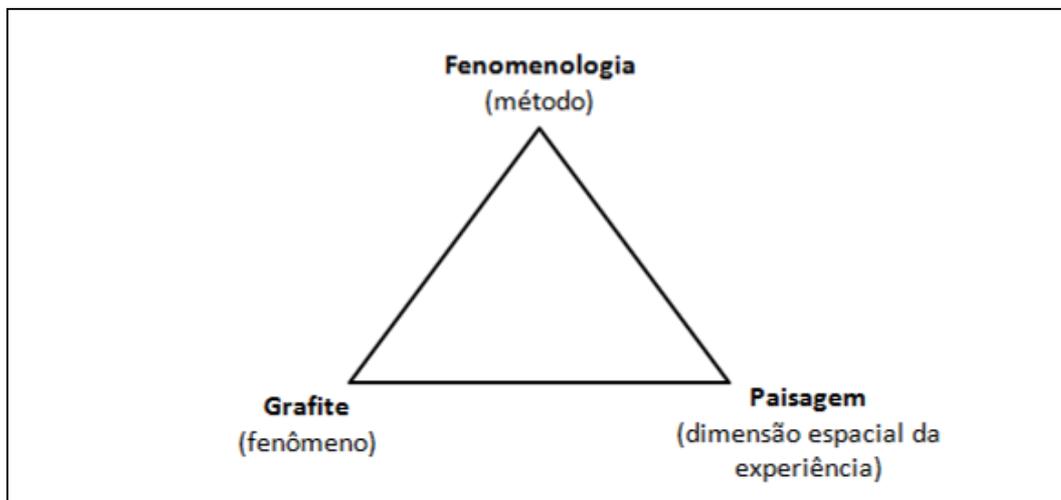
¹ Em tradução livre: “Isso se chamará geografia. E nada mais é do que transformar a superfície da Terra em uma espécie de grande morada, em um interior universal”. Do livro *Habiter: Um monde à mon image*, 2013, p. 10.

observação, é importante frisar, não partiu de uma escolha determinada, objetiva, e sim da repercussão da experiência daquele fenômeno em mim como sujeito. O desafio, a partir de então, seria traçar o caminho que asseguraria sua compreensão a partir do diálogo entre a minha experiência individual e as experiências de outros sujeitos envolvidos, isto é, através de uma articulação intersubjetiva e científica ao redor do fenômeno **grafite**.

Compreender a prática do grafite a partir de uma perspectiva geográfica nos conduziu a entendê-lo de forma indissociável do seu entorno, e não de forma isolada, como uma obra de arte, por exemplo. Esse entorno a que nos referimos é a **paisagem**, primeiro contato e aproximação com o espaço, que se apresenta a nós através dos sentidos. Nesse caso específico, a visão tem papel importante na experiência desse fenômeno. Dentre outras possibilidades de dimensões e camadas do espaço, na tentativa de dar maior "visibilidade" ao fenômeno, a paisagem mostra-se como a escolha mais apropriada, na medida que tem como propriedades as mesmas condições em que o fenômeno é experienciado: o imediato, o próximo, o perceptivo, o visual, o sensível, o subjetivo (não desconsiderando as condições objetivas e materiais que lhes são próprias).

Dessa maneira, visto que desejamos 1) nos debruçar sobre as experiências de diferentes sujeitos em relação ao grafite e 2) compreender esse fenômeno a partir da dimensão espacial das paisagens; entendemos que a opção pelo **método fenomenológico** nos proporcionaria maiores subsídios para esta investigação, já que esse tem na experiência e no mundo vivido as bases para a compreensão dos fenômenos (figura 01).

Figura 1 - Pilares teórico-metodológicos da pesquisa



Fonte: A autora

Consideramos fundamental explicitarmos o entendimento de **mundo vivido** e **experiência** a partir das bases fenomenológicas para avançarmos nos desdobramentos teórico-metodológicos deste trabalho. Se tivéssemos que definir de forma bastante sucinta esses conceitos, citaríamos Relph, quando esse afirma que as experiências são a substância de nossos envolvimentos no mundo (1979, p.1). Dito de outra forma, o mundo-da-vida (*life-world*), para a fenomenologia, corresponde ao mundo das experiências dos homens e seus significados. Dessa maneira, em uma investigação fenomenológica, são sempre eles que devemos ter em conta. Essa concepção de conhecimento de mundo subverte a lógica positivista de distanciamento e superação da experiência, que a isola dos seus sujeitos e a reveste de um caráter neutro e 'científico'. De forma diametralmente oposta, Merleau-Ponty afirma que a experiência é o começo do conhecimento e, dessa forma,

todo universo da ciência é constituído sobre o mundo vivido, e se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual é a expressão segunda. (MERLEAU-PONTY, 1999, p.3)

Para compreender o papel do espaço na experiência humana a partir da noção de mundo-da-vida, baseamo-nos em autores como Husserl e Merleau-Ponty, para os quais o mundo vivido era formado por duas dimensões, uma natural, pré-determinada, e outra cultural ou social. As

experiências que desenvolvemos perpassam por ambas as dimensões, unindo-as e atribuindo significado aos cenários e objetos do mundo. Dessa maneira, as relações materiais e simbólicas e os significados que atribuímos ao mundo natural e cultural representariam o que Relph denomina de **mundo-vivido geográfico**: "o mundo de espaços, paisagens e lugares, o qual todos devemos encontrar em nossas vidas diárias" (1979, p. 7).

Ainda de acordo com o autor, não haveria qualquer mistério sobre o mundo-vivido geográfico, visto que ele nada mais é que parte da nossa experiência de todos os dias. Estamos, assim, "imersos e prolongados no espaço através de nossas ações e percepções" (1979, p. 12), atribuindo, continuamente, significados ao mesmo, como familiaridade, estranhamento, afetividade, encantamento, pertencimento, medo, etc. Dessa forma, a geografia estabeleceria uma **fenomenologia do espaço** (BESSE, 2014, p.85; DARDEL, 2015, p. 25): "um espaço de nossas próprias dimensões, [...] que se entrega a nós e que responde para nós" (DARDEL, 2015, p. 26).

O espaço geográfico entendido como a dimensão natural e cultural do mundo vivido, construídas, transformadas e significadas pela ação humana, é, dessa forma, **espaço vivido**. A casa, a rua, a cidade são espaços-vividos da experiência geográfica, apresentando, ao mesmo tempo, singularidades, a partir da nossa relação subjetiva com eles, e propriedades compartilhadas, a partir das experiências comuns: "em resumo, os espaços geográficos que experienciamos são únicos e não únicos, persistentes porém mutáveis, parte de nós porém aparte de nós" (RELPH, 1979, p. 12),

Sendo assim, entender o mundo é entendê-lo como mundo vivido, o mundo das experiências individuais em constante interseção e confronto com as experiências dos outros; é compreendê-lo como mundo constituído de significados e valores, originados dessa interseção. Em outras palavras, só é possível compreender o mundo vivido a partir das noções de subjetividade e intersubjetividade; sem elas, nos distanciamos do cerne da experiência tal como ela é, conseguindo, no máximo, representá-la a partir de generalizações. A relação mundo vivido, subjetividade e intersubjetividade foi assim definida por Buttimer:

[O mundo-da-vida] é um horizonte comum, embora cada indivíduo possa interpretá-lo de uma forma única e pessoal. Uma vez ciente do mundo vivido na experiência pessoal, o indivíduo deve, então, buscar compreender os horizontes comuns de outras pessoas e da sociedade como um todo. Em

termos gerais, o *lebenswelt* poderia ser definido como "todo horizonte abrangente de nossas vidas individuais e coletivas". (1976, p. 281)

Desta forma, o entendimento de mundo vivido nos conduz às experiências dos sujeitos como o retorno às coisas em si, o qual afirmava Husserl. A busca pelas essências, primado fenomenológico, está no debruçar-se sobre as experiências mesmas, que ocorrem em nosso contato com o mundo e com os outros. A partir desse entendimento do mundo, a experiência assume outros aspectos importantes que devem ser abordados. O primeiro é a sua compreensão como experiência de algo ou sobre algo, isto é, sempre imbuída de intencionalidade. O segundo diz respeito às maneiras de proceder na tentativa de acessá-la como coisa em si, ou, dito de outra forma, os caminhos metodológicos que nos aproximam da sua essência. Em um mundo em que "não há nada mais aberto para nós que a observação dos fenômenos" (SANTAELLA, 1983, p.7) o pesquisador precisa realmente enxergar as coisas à sua volta para que, assim, responda as inquietações provocadas por elas. Para Dardel, "o rigor da ciência não perde nada ao confiar sua mensagem a um observador que saiba admirar, escolher a imagem justa, luminosa [...]" (2015, p.3)

A observação, para a pesquisa fenomenológica, se reveste de um sentido distinto da observação para as ciências naturalistas: para a primeira, sua importância diz respeito ao sentido do olhar, intencionado, atento, que necessita aproximar-se quase de um olhar artístico, nas palavras de Charles Pierce. Para o autor. "o poder observacional do artista é altamente desejável na fenomenologia":

"a primeira e principal [faculdade] é a qualidade rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação...[...] É esta a faculdade do artista que vê as cores aparentes da natureza como elas realmente são [...]" (1974, p.23)

Devemos, então, iniciar nossa investigação dos fenômenos a partir da sua observação e descrição tais como nos aparecem. A descrição, ao contrário do estigma de superficialidade que lhe foi atribuído (particularmente pela ciência geográfica a partir da segunda metade do século XX) mostra-se como um recurso fundamental para a compreensão das experiências, visto que o ato de descrever não se limita a uma mera enumeração dos objetos ao nosso redor e sim se direciona ao fenômeno tal como nos aparece, evitando subterfúgios e representações.

Considerando que a essência dos fenômenos pode ser alcançada a partir da sua observação, entendemos que a descrição é um recurso para a revelação dos significados (MARANDOLA JR, 2005, p. 73). A essência dos fenômenos perpassa pelo entendimento de que eles são experienciadas por distintos sujeitos que lhes atribuem distintos sentidos, sendo assim, a descrição destas experiências seria uma espécie de "escavação da existência", através da qual identificamos e "retiramos os elementos que, posteriormente, receberão nossa análise e reflexão em busca de significados" (MARANDOLA JR, 2005, p.74). Esses significados são os significados essências ou a estrutura essencial da experiência (CERBONE, 2014, p. 16), que interliga e está presente nos sentidos atribuídos por diferentes sujeitos ao mesmo fenômeno, como abordaremos mais adiante.

O processo da observação/descrição, constituinte dessa escavação fenomenológica, é ininterrupto e deve ser aprimorado constantemente em todo o processo de pesquisa. Sendo o mundo aquilo que eu experiencio e que é experienciado pelo outro, é indispensável aliar o olhar do pesquisador às experiências vivenciadas pelos outros sujeitos em torno do fenômeno investigado. O relato feito diretamente por aqueles que experienciam o fenômeno que buscamos compreender é caminho fundamental para acessarmos seus significados. Nas palavras de Merleau-Ponty "uma história narrada pode significar o mundo (lugar) com tanta 'profundidade' quanto um tratado de filosofia" (1999, p. 19). Nesse mesmo sentido, Buttimer argumenta que "se queremos compreender a experiência do outro – observar o mundo com seus próprios óculos – é necessário o convidar a se revelar em seus próprios termos" (1976, p. 278).

Entrar em contato com as experiências dos outros sujeitos é fundamental para que consigamos abarcar as diferentes formas como o fenômeno se mostra no mundo: "prestar atenção à experiência em vez de àquilo que é experienciado é prestar atenção aos fenômenos" (CERBONE, 2014, p. 13). O mesmo fenômeno pode nos aparecer de inúmeras maneiras, preservando, no entanto, em cada uma das suas aparições, sua essência. É como na analogia proposta por Cerbone (2014, p. 15): digamos que há um livro aberto em nossas mãos e devemos descrever essa experiência específica. Apesar de as palavras, páginas e letras fazerem parte da nossa experiência visual, elas não correspondem à totalidade de experiências em relação ao livro, visto que esse nos é apresentado perspectivamente, isto é, vemos apenas um lado do objeto e de um ângulo particular, e essas condições específicas, por sua vez, relacionam-se às sensações (posição da mão, do corpo) e aos aspectos subjetivos dessa experiência individual

(incumbida de uma determinada significância). Para além da nossa experiência, há mais para ser visto, outros lados, outros ângulos, outras formas.

Com esse exemplo, queremos afirmar que os fenômenos são experienciados por nós de distintas e múltiplas formas, e, sendo assim, como podemos acessar a essência dos fenômenos, considerando que, além das variadas maneiras com que eles se apresentam, para cada uma dessas aparições, cada sujeito terá interpretações subjetivas e atribuiria significados individuais? Como analisar a infinidade de combinações possíveis entre as aparições dos fenômenos e suas apreensões pelos sujeitos para darmos conta da sua totalidade ou, em outras palavras, como é possível – *é possível?* – identificarmos a essência dos fenômenos na totalidade de suas aparições?

Baseando-nos nos princípios da fenomenologia existencialista proposta por Jean Paul Sartre, devemos começar considerando a relação **aparência-essência** dos fenômenos: "A aparência não esconde a essência, mas a revela: ela é a essência" (2001, p. 16), ou seja, o que parece é:

O fenômeno não indica, como se apontasse por trás de seu ombro, um ser verdadeiro que fosse, ele sim, o absoluto. O que o fenômeno é, é absolutamente, pois se revela como é. Pode ser estudado e descrito como tal, porque é absolutamente indicativo de si mesmo. (SARTRE, 2011, p. 16)

A essência de um fenômeno manifesta-se na sucessão de suas aparições, interligadas por uma **razão de série**. Essa razão de série é a lei manifesta que preside as aparições do fenômeno ou "a potência de ser desenvolvida em uma série de aparições reais ou possíveis" (2011, p. 17). Dessa forma, a busca pela essência corresponde à busca ou revelação "do que deve poder ser manifestado por uma série de manifestações individuais" (2011, p. 18).

Quando Sartre afirma que "o que aparece, de fato, é somente um aspecto do objeto, e o objeto acha-se totalmente neste aspecto e totalmente fora dele" (2011, p. 18), fazemos relação com o exemplo do livro citado anteriormente. Experienciá-lo com as páginas abertas, a uma certa distância, segurando-o de determinada forma, etc., é, ao mesmo tempo, uma experiência parcial e inteira do objeto. Ao mesmo tempo que ele se encontra totalmente dentro, nessa forma de experiência, (aparição que manifesta a essência) encontra-se fora, porque todas as demais possibilidades de experiência (a série de aparições, os outros "ângulos", os outros sujeitos) não

poderão aparecer. Sendo assim, os fenômenos ao mesmo tempo existentes nas aparições também o são no "ser-que-não-aparece" (2011, p. 17).

Sendo assim, a existência não se reduz a uma série de manifestações limitadas, ao contrário: ao considerarmos os diferentes sujeitos e as diferentes formas de experiências, multiplicamos as possibilidades de suas manifestações ao infinito. Quanto a isso não há o que possamos fazer para abarcá-las, de acordo com Sartre: "a série de suas aparições está ligada por uma razão que não depende de meu bel-prazer" (2011, p. 17). O que está ao nosso alcance é a aparição reduzida a si mesma, acessível ao sujeitos de forma individual, isto é, a maneira como os sujeitos são afetados pelas coisas é a forma de acessar intuitivamente a razão de série das mesmas:

Se o fenômeno há de se mostrar transcendente, é preciso que o próprio sujeito transcenda a aparição rumo à série total da qual ela faz parte. É preciso que capte o vermelho através da sua impressão de vermelho. O vermelho, ou seja, a razão da série: a corrente elétrica através da eletrólise, etc." (SARTRE, 2011, p. 17)

Isso explica por que pode haver uma "intuição das essências", nas palavras de Sartre (2011, p. 17). Essa intuição da razão de série de um fenômeno se dá através da identificação de uma determinada estrutura da experiência ou "estruturas essenciais da experiência" (CERBONE, 2014, p. 16) compartilhadas em diferentes formas de experientiação de um fenômeno, seja pelo mesmo sujeito ou por sujeitos distintos. Sendo assim, é por esse caminho que iremos trilhar, em busca das linhas que interligam experiências e seus significados e constituem-se em estruturas essenciais do fenômeno grafite.

Para que possamos identificar os pontos de ligação que costuram e formam essa linha, seguimos algumas etapas e procedimentos de pesquisa condizentes com os conceitos fenomenológicos descritos nos parágrafos anteriores. Detalharemos um pouco mais cada um deles a partir de agora.

1.2 Como procedemos segundo nosso entendimento do mundo

A investigação de qualquer fenômeno na cidade de São Paulo é, a princípio, desafiadora. Quando nos propusemos a estudar o grafite a partir dessa espacialidade, sabíamos que nos depararíamos com a sua multiplicidade de aparições, tanto pelo número de habitantes quanto pela sua considerável extensão territorial; além, claro, da complexidade presente nas relações que constituem uma grande metrópole, sejam elas culturais, econômicas ou sociais. Mas, quando nos propomos a criar uma pesquisa apoiando-nos no método fenomenológico, até que ponto questões referentes a números e extensão devem ser consideradas nos procedimentos de investigação?

Confesso que esse questionamento me afligia. Porque, ao mesmo tempo em que, com a familiarização dos princípios da Fenomenologia, vamos aprendendo a rever e redimensionar os fenômenos – estando cientes de que, independentemente da quantidade ou dimensão, os mesmos podem conter os significados do mundo com profundidade –, ainda nos deparamos com um embate interno entre a “relevância” das experiências e a representatividade dessas dentro do contexto estudado. Havia uma vontade, quase uma necessidade, de afirmação da validade dessa pesquisa a partir da abrangência alcançada por ela, isso é, quanto mais paisagens conhecidas, quanto mais grafiteiros ouvidos, quanto mais experiências acompanhadas, mais representativa seria essa tese. Essa afirmação pode soar quantitativa, mas, ao mesmo tempo, é condizente com a importância de estarmos expostos ao maior número de aparições possíveis do fenômeno, estar em contato com o maior número possível de experiências do mesmo, a fim de identificarmos as suas linhas estruturantes.

Nossa ideia dialoga com os caminhos propostos por Edward Relph, que podem auxiliar o percurso de uma investigação fenomenológica: manter a atitude pouco pressuposta, para reconhecer a variedade do fenômeno; a adoção de muitas perspectivas e o contato com o maior número possível de sujeitos; e a aceitação da ambiguidade e complexidade do que se busca compreender. O autor reafirma a necessidade de se procurar consistências e estruturas nos significados dos fenômenos e, as tendo identificado, passaríamos para uma abordagem mais ampla em relação às suas origens e transformações (1979, p. 4-5).

Muitas das experiências que tivemos a oportunidade de observar e vivenciar nessa pesquisa certamente poderiam resultar em trabalhos próprios, cada um em uma nova tese. A profundidade que contém o mundo estava em cada uma delas, mas entendemos também que, se nos propomos a falar da cidade como um todo, seria fundamental tentarmos experienciar o tanto de situações que conseguíssemos, para que sua diversidade enriquecesse o trabalho e pudesse dar uma noção aos que o leem das complexidades e potencialidades existentes nas distintas formas de experiência do fenômeno grafite na cidade de São Paulo, de zona a zona, do centro às periferias.

Dessa forma, baseando-nos nos princípios de uma geografia fenomenológica e considerando os questionamentos acima, buscamos ampliar nosso campo de investigação para que o mesmo fosse representativo, mas não a partir de critérios quantitativos e pré-definidos, sem metas a serem alcançadas, sem números a serem seguidos. A representatividade a que nos referimos é derivada da riqueza de experiências acompanhadas, que nos proporcionaram uma viagem pelos limites até então desconhecidos da cidade, guiada por diversos grafiteiros e grafiteiras que compartilharam conosco suas experiências.

1.2.1 Etapas da Pesquisa

Admirar, escolher a imagem justa, luminosa.

Como dissemos, para a fenomenologia não existem critérios dados para a seleção das manifestações de um fenômeno. Não há índices, não há indicadores, números pré-delimitados que indiquem uma maior ou menor relevância de suas aparições. Por isso, é fundamental que a escolha do recorte feita pelo pesquisador parta da sua observação e imersão no fenômeno estudado. Os principais indicadores nos quais ele pode confiar são aqueles advindos das suas experiências e observações direcionadas.

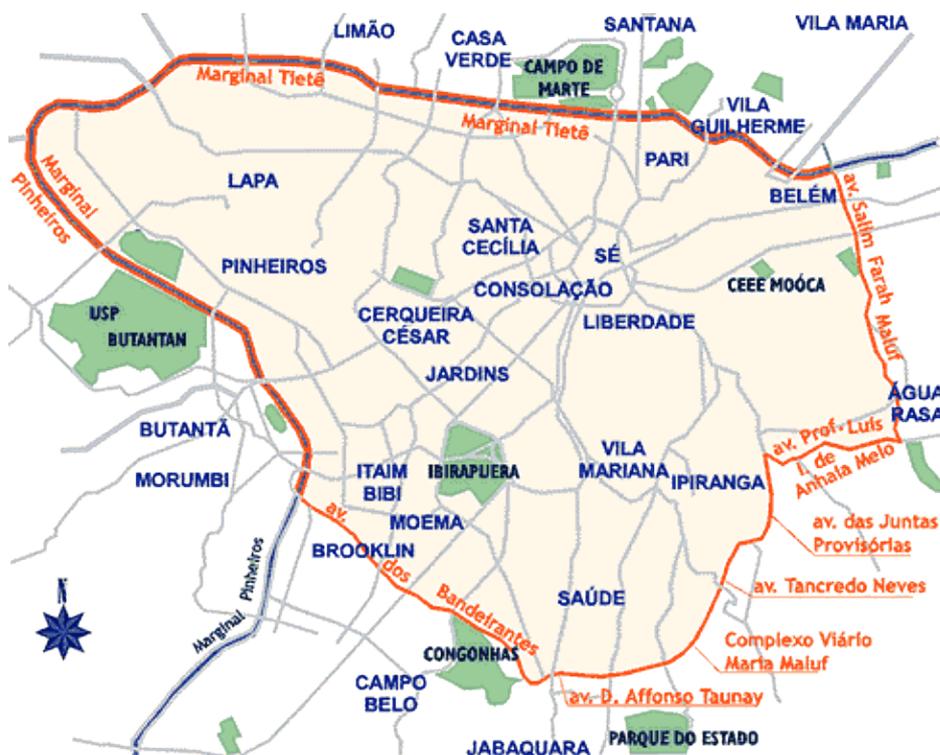
E o que chamamos de observações direcionadas? Seriam a nossa exposição ao fenômeno a partir do olhar atento e, ao mesmo tempo, aberto. No caso de nossa pesquisa, essa etapa se inicia exatamente com o olhar às paisagens da cidade, cotidianamente. O olhar atento é o ponto de partida para começarmos a conhecer e reconhecer os sujeitos criadores dessas paisagens, um

processo que se iniciou em 2014. Para se estudar o grafite é preciso respirar grafite, é preciso aprimorar o olhar, é preciso sentir a cidade e vivenciá-la, é preciso caminhar o máximo possível por suas ruas e, mesmo quando se está fazendo uso de outra forma de locomoção, persistir na atenção do olhar para fora. Só assim vamos nos familiarizando com os grafiteiros, suas assinaturas, suas marcas características, sua espacialidade.

Essa espacialidade a qual nos referimos, naquele momento, era relativa. Devido ao tamanho da cidade, é muito difícil realizar deslocamentos cotidianos que envolvam a maior parte da sua dimensão, até mesmo se deslocar de uma zona à outra pode ser uma tarefa árdua para seus moradores. O mais comum é o deslocamento das zonas para o centro² (figura 2), tornando essa área o local de encontro e convergências dentro da metrópole paulistana. E exatamente por isso, os grafites que observávamos se concentravam nessa região, por ser o local de nossa circulação cotidiana e por contar com um grande número de grafites, fato posteriormente compreendido através das falas dos grafiteiros entrevistados ao falarem do desejo e visibilidade de pintar no centro da cidade.

² O Centro Expandido da cidade de São Paulo é uma área da cidade localizada ao redor do centro histórico e delimitada pelo chamado minianel viário, composto pelas marginais Tietê e Pinheiros, mais as avenidas Salim Farah Maluf, Afonso d'Escragnoille Taunay, Bandeirantes, Juntas Provisórias, Presidente Tancredo Neves, Luís Inácio de Anhaia Melo e o Complexo Viário Maria Maluf. Essa região da cidade concentra a maior parte dos serviços, empregos e equipamentos culturais e de lazer da cidade, assim como a população de maior renda, salvo exceções. (FONTE: Prefeitura Municipal de São Paulo, 2016)

Figura 2 - Centro expandido de São Paulo



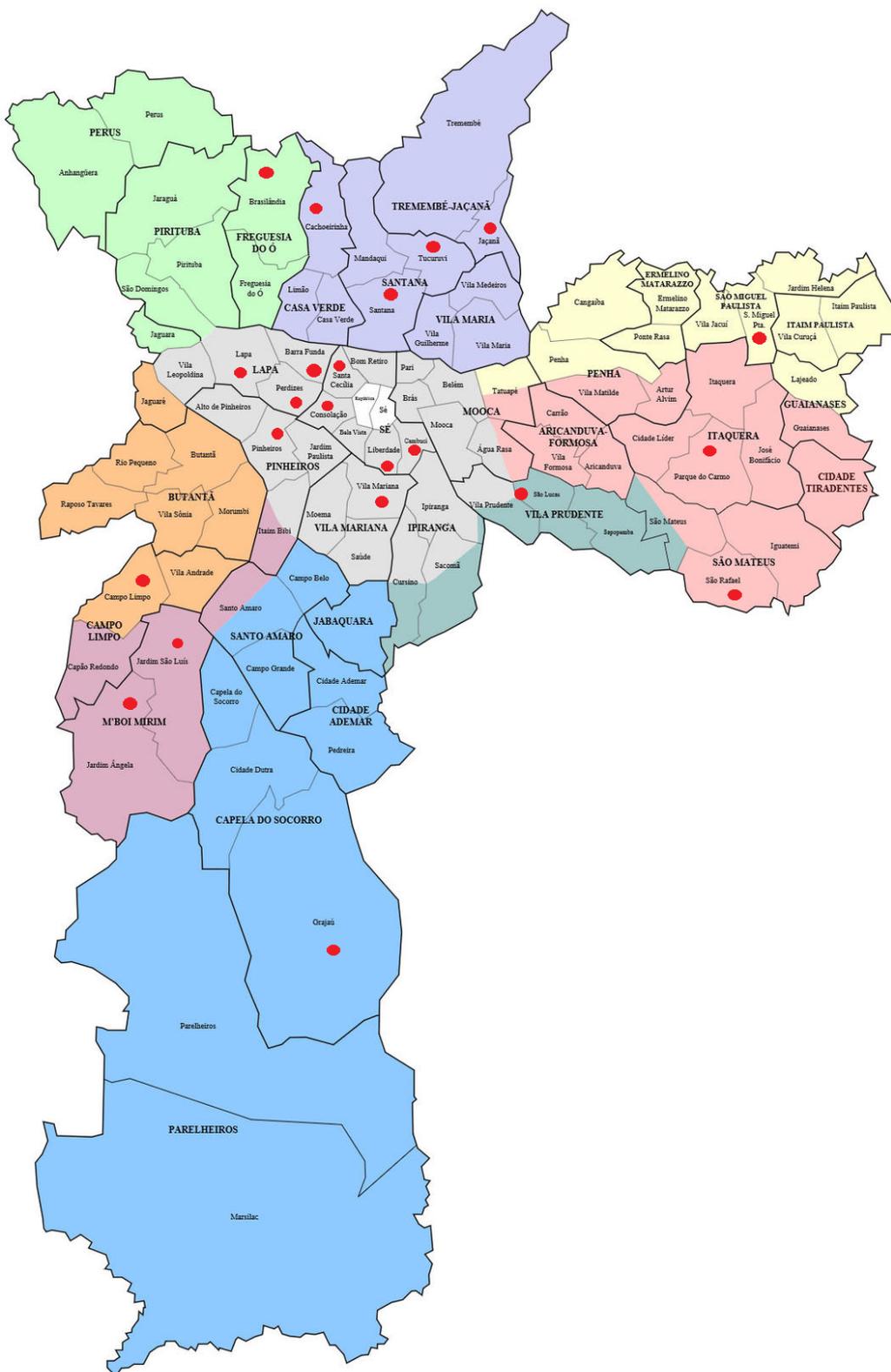
Fonte: <http://www.cidadedesapaulo.com/>

À medida que nossa familiaridade aumenta e já conseguimos identificar os grafiteiros e grafiteiras que mais nos apareciam na paisagem da região central da cidade, vamos formando nosso escopo inicial de entrevistas. À medida que elas vão ocorrendo, vamos conhecendo também novas áreas na cidade, por indicação dos grafiteiros e por outras fontes, como as redes sociais, que tiveram um papel importante para nossa aproximação e inserção nesse universo. Ao longo dos meses, já tínhamos criado um novo mapa dos grafites na cidade, conhecido novas paisagens e novos grafiteiros, passando a inserir na nossa realidade de pesquisa todas as zonas de São Paulo, representadas por alguns de seus bairros, incluindo aqueles que se localizam nas bordas da cidade. O conhecimento da realidade do grafite nas periferias foi para nós um ponto importante neste trabalho, como descreveremos nos próximos capítulos.

O mapa abaixo (figura 3) representa uma síntese dos nossos percursos pela cidade, observando e acompanhando os grafiteiros em diferentes experiências. Este mapa não indica áreas de maior concentração ou qualquer outro critério relativo aos grafites, ele visa apenas demonstrar por

onde andamos na cidade e os bairros nos quais tivemos a oportunidade de conhecer a cena local do grafite.

Figura 3 – Bairros visitados durante a pesquisa



Fonte: <https://pt.saopaulomap360.com/mapa-bairros-sao-paulo> (adaptado pela autora)

Observar o mundo com os óculos dos outros

Os percursos mostrados no mapa acima referem-se aos locais que visitamos na cidade afim de conhecer um pouco sobre o grafite local. Essas visitas referem-se aos momentos de acompanhamento das experiências dos grafiteiros em diferentes ocasiões, como encontros de grafites, ações nos bairros, projetos institucionais, oficinas, participações em eventos ou, simplesmente, atividades individuais de pintura. A relevância dessa etapa para o trabalho foi bastante considerável visto que foram essas experiências que nos proporcionaram maior aproximação aos significados do grafite para os sujeitos e para a cidade.

Para tentarmos nos aproximar dos significados das experiências, em campo, imergimos na observação e descrição das situações. Buscamos além disso, experimentar também um pouco do cotidiano e da prática dos grafiteiros, para que pudéssemos compreender melhor seu mundo vivido. Para tanto, os acompanhamos em dias de pintura, desde a saída de suas casas ao momento da conclusão da jornada daquele dia. Acompanhamos também grupos de grafiteiros em projetos patrocinados ou em eventos promovidos pelos próprios grafiteiros nos bairros, nos quais, às vezes, acompanhávamos grafiteiros específicos e, em outros momentos, observávamos os eventos como um todo. Em todas as situações, buscamos observar a reação dos passantes aos grafites e suas interações com os grafiteiros, o que nos permitiu ampliar nossa compreensão do fenômeno.

Estar debaixo do sol ou expostos ao frio de agosto, dividir as mesmas refeições, escutar a mesma música, estar sujeita aos mesmos contatos e interações das pessoas na ruas, dividir a mesma forma de locomoção, andar pelo mesmo caminho, pintar junto, subir os mesmos obstáculos, ver o mundo com os óculos do outro a partir da nossa imersão em seu cotidiano e em suas vivências nos proporcionou um entendimento enriquecido da experiência dos sujeitos, visto que ela passa a ser, assim, experiência compartilhada.

Figura 4 - Primeiras experiências com o spray, ao lado do grafiteiro Mauro Neri



Fonte: A autora, 2016

Histórias narradas

Concomitantemente ao processo de acompanhamento dos grafiteiros em diversas experiências, realizamos com parte deles entrevistas semiestruturadas, nas quais trazíamos questões que pudessem nos direcionar a uma compreensão dos significados do fenômeno grafite, a partir de um ponto de vista geográfico. Dessa forma, estabelecemos um conjunto de perguntas (que foi sendo alterado ao longo da pesquisa, a partir da nossa sensação do que deveria ser reorientado, excluído, mantido, etc.) e, ao mesmo tempo, estávamos abertos para a fala livre do nosso interlocutor, se ele assim o quisesse, abrindo espaço para que ele trouxesse os assuntos que desejasse. Em casos específicos, a depender do entrevistado, inseríamos perguntas diferentes ao roteiro, como, por exemplo, quando entrevistamos grafiteiras e queríamos entender mais sobre a atuação da mulher no grafite.

As perguntas definidas no roteiro de entrevistas buscaram dar conta de questões como: a compreensão individual dos entrevistados do que seria o grafite; os motivos que os levam à rua; a possível influência da cidade de São Paulo em seu trabalho; possíveis diferenças entre o grafite paulistano e o grafite das outras cidades do Brasil e do mundo; os critérios que utilizam para escolher onde vão grafitar; a sua visão das áreas mais relevantes para o grafite na cidade; o papel do grafite para a cidade; e seu entendimento da relação entre o grafite e o poder público, focando nas ações da gestão municipal vigente naquele momento.

Entrevistamos 24 grafiteiros, sendo 20 homens e 4 mulheres, 1 pichador e 1 uma representante da gestão municipal. Apenas uma entrevista foi enviada de forma escrita, por solicitação do entrevistado; as demais foram realizadas presencialmente, nas mais diversas situações, com local e horário escolhidos pelos participantes. Entrevistamos em estúdios/ateliês, em suas casas, sentados na calçada, em pé durante uma pintura na rua, em galerias, durante exposições, em centros culturais, em restaurantes e cafés, em escadaria de bairro. Algumas entrevistas acompanharam cafés da manhã, almoços e cafés no meio tarde, outras contém um pouco do ambiente em que ocorreram: sons de automóveis e motos, buzinas, vozes de terceiros, som de televisão, a música que puseram para ouvir, a voz de uma mãe oferecendo biscoitos, a presença de alguns animais de estimação etc.

Todas as entrevistas foram transcritas durante o desenvolvimento da pesquisa, e alguns dos trechos e falas mais significativos para a compreensão das nossas perguntas estarão presentes ao longo dos capítulos. Optamos por não identificar os autores das falas destacadas, com exceção dos trechos que se referem a fatos conhecidos, como a história do grafite paulistano, por exemplo. Para nos referenciarmos aos grafiteiros, atribuímos abreviações aleatórias que não correspondem às iniciais dos seus nomes.

Revelação dos significados

A identificação dos significados das experiências é um processo fundamental para a fenomenologia. É um processo de “escavação de camadas”, como afirma Marandola (2005, p. 71). Uma trajetória “arqueológica” – ainda citando o autor – que pode não ser tão simples, ao ter em conta que

os significados do mundo vivido estão constantemente sendo obscurecidos por conceitos científicos e, apesar de vivermos nele, o mundo-vivido não é absolutamente óbvio e seus significados não se apresentam por si mesmos" (RELPH, 1979, p. 4).

Essa descoberta dos significados perpassa pelos procedimentos de descrição e interpretação fenomenológica. A descrição, como já falamos ao longo deste capítulo, busca uma imersão na experiência do fenômeno, evitando explicações e associações. A interpretação, como afirma Relph, nos auxilia na identificação das estruturas das experiências e no exame dos caminhos pelas quais elas se constituem e como se transformam (1979, p. 5), e vai acontecendo, como no caso dessa pesquisa, gradualmente ao longo da sua duração. É uma espécie de depuração do sentido, que ocorre à medida que as entrevistas são transcritas, registros fotográficos, revistos, e as descrições dos cadernos de campo, relidas.

Importante pontuar que, ao mesmo tempo que gradual, a aproximação aos sentidos dos fenômenos pode acontecer de forma instantânea, intuitiva – como afirmado por Sartre -, especialmente quando percebemos que o que revelamos não é um sentido oculto, e sim um **sentido inato**, como nos afirma Besse:

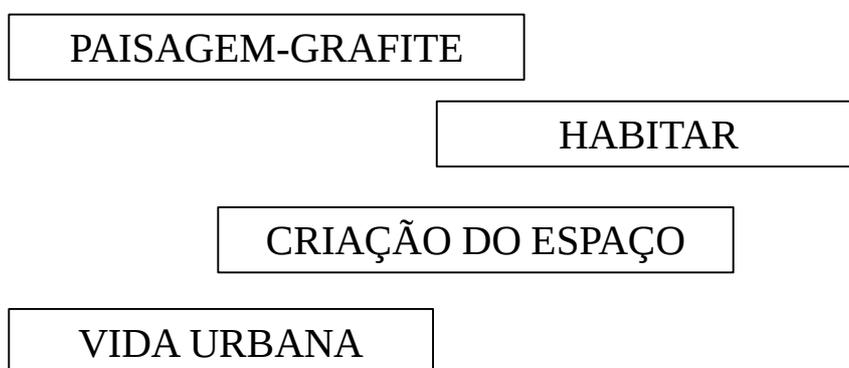
A geografia fenomenológica não procura revelar aos homens o sentido oculto dos lugares, mas ela procura apreender como, no contato com os lugares, as significações “pegam”. Como se diz que uma maionese “pega”, ou que uma forma nasce de repente num fenômeno de emergência que é a aparição inata de um sentido (BESSE, 2013, p.89)

Nesse trecho o autor fala do processo de apreensão dos significados constituintes da experiência espacial (lugares), trazendo uma abordagem geográfica da fenomenologia, o que converge com a afirmação de Relph de que “os espaços construídos comunicam intensões e significados humanos” (1979, p. 11). Ainda discorrendo sobre os meandros dessa fenomenologia do espaço, o geógrafo canadense nos fala das paisagens como “cenários significantes das experiências diárias e excepcionais” (1979, p. 13).

Tendo esses aspectos em conta, o que pudemos constatar foi que o processo da pesquisa fenomenológica pode nos levar a significados que alteram nossas formulações teóricas iniciais.

A escolha de conceitos, ao começar a elaborar um trabalho acadêmico, pode não acompanhar os caminhos pelos quais os sentidos vão se mostrando, e, algumas vezes, faz-se necessária uma readequação conceitual ou a incorporação de novos conceitos para serem associados à ideia original. Sem querermos adentrar prematuramente nas descobertas desse processo investigativo, ao mesmo tempo é importante comentar que alguns dos sentidos revelados reestruturaram a concepção teórico-metodológica primária do trabalho (p. 25), que agora pode ser melhor definida dessa forma (figura 5):

Figura 5 – Reestruturação dos pilares teórico-metodológicos da pesquisa



Fonte: Elaboração da autora

Paisagem e grafite incorporam-se, constituindo novo fenômeno, originado da experiência espacial. A construção do conceito, como relatada no capítulo dois, já contém em si os princípios do método fenomenológico. Dessa forma, a triangulação originária da pesquisa, paisagem – grafite – fenomenologia – passa a ser agora um só termo, a **paisagem-grafite**. Esse eixo condutor e central do trabalho vincula-se a dimensão do **urbano**, (que contém a ideia de rua, fundamental para a compreensão da paisagem-grafite), e do **habitar**. Mesmo com essas reformulações, optamos por manter o esquema teórico da pesquisa exposto no trabalho final, justamente para mostrar sua evolução, que deve ser dinâmica assim como é o espaço. Ambos não condizem com imutabilidades, e o caminho da pesquisa é parte também dos resultados.

CAPÍTULO 2

PAISAGEM, PAISAGEM-GRAFITE

Nós habitamos as paisagens antes de vê-las.

(Jean Marc Besse)

Sendo nosso objetivo compreender o grafite a partir de uma abordagem geográfica, nossa necessidade primeira foi definir qual dimensão espacial seria a mais apropriada para dar conta da realidade específica do fenômeno em questão. Considerando os aspectos mencionados no capítulo anterior acerca das propriedades afins entre grafite e paisagem (o visual, o imediato, o perceptivo, o sensível, o subjetivo), e trazendo novos elementos para o entendimento do conceito, destacaremos, nesse capítulo, a relevância dessa camada do espaço e suas especificidades como dimensão da experiência do espaço vivido.

Para tanto, é necessário realizarmos uma revisão conceitual, na qual abordaremos as diferentes interpretações da paisagem ao longo do desenvolvimento da ciência geográfica. Desta forma, buscaremos demonstrar como o conceito foi ressignificado e desvalorizado na Geografia e como sua associação ao pensamento humanista de bases fenomenológicas nas últimas décadas tem possibilitado, ao mesmo tempo, o resgate da sua importância e a ampliação das suas possibilidades de contribuição para os estudos geográficos. Em seguida, explicamos como a filosofia da paisagem e a fenomenologia nos proporcionam as bases para a elaboração teórica do conceito de paisagens-grafite, e finalizamos este capítulo com algumas considerações a respeito da relação entre a paisagem e os conceitos de espaço público e lugar.

2.1 O conceito de paisagem na ciência geográfica

O conceito de paisagem constitui-se como um dos mais importantes para o alicerce da ciência geográfica, tendo passado, ao longo da história dessa ciência, por fases de valorização e de ostracismo. Para compreendermos as razões dessas diferentes fases da paisagem dentro do arcabouço teórico da Geografia, é necessário analisar alguns pontos centrais e os contextos sócio-históricos que influenciaram as distintas correntes do seu pensamento.

Para fins de sistematização, é possível identificar três grandes fases do conceito paisagem na/para a Geografia, que seriam: um primeiro momento, de centralidade do conceito, em que o mesmo representava a própria concepção do espaço; um segundo momento de desvalorização e abandono da utilização da paisagem nos estudos geográficos; e, por fim, um terceiro momento, de revalorização e ressignificação do conceito, que se estende aos dias atuais. Mas, antes de analisarmos mais detidamente cada fase, é importante voltarmos às origens históricas do termo.

Algumas considerações preliminares: Landschaft, Landscape, Paysage

De acordo com Denis Cosgrove (2004), a compreensão das origens do termo paisagem e das suas mudanças de significado ao longo da história é um importante caminho para o entendimento das formas de pensar o espaço desde antes do surgimento da geografia científica moderna até a contemporaneidade. As origens do que entendemos hoje como paisagem advém das palavras *landschaft* e *landscape*, nos vocábulos alemão e inglês, respectivamente. *Landschaft* surgiu primeiro, na Idade Média, e designava uma porção de terra delimitada pelos costumes e cultura de uma comunidade, como explica Cosgrove, citando Kenneth Olwig:

O que importava para a designação é que estas eram regiões em que a lei costumeira, determinada de várias formas pela vida e pelo trabalho da comunidade em uma área, definia os limites territoriais da região [Land]. "Costumes e cultura definiam a região [Land], não características geográficas físicas – era uma entidade social que encontrou a sua expressão física na área sob a sua lei". A unidade da comunhão e direitos dentro da comunidade e o espaço sobre o qual eles se estendiam constituíam a *Landschaft*. (p. 60).

Aspectos cênicos ou pictóricos (muito associados às paisagens até hoje) são pouco relevantes nas distinções visíveis de uma *landschaft* para outra. Para Cosgrove, elas apontam primeiramente para o sentido de uma “espacialidade particular em que uma área geográfica e sua aparência material são constituídos através de prática social” (2004, p. 61). Em face a essa densidade de significações, é compreensível que o autor considere uma perda o advento da sua correspondente anglo-saxã, *landscape*, cujos significados alteram de forma considerável a compreensão até então estabelecida na Alemanha. A palavra *landscape* surge na língua inglesa no início do século XVII, designando um tipo de pintura específico (*landscape painting*). Daí a origem do seu sentido cênico, que remete a cenário. Tecnicamente, o advento desta paisagem pictórica alinhava-se à atividade de elaboração de mapas, visto que compartilhavam uma “linguagem espacial” baseada na matemática e no advento da perspectiva. Aqui, Cosgrove tece uma crítica ao domínio do aspecto visual dessa paisagem e cita os desdobramentos prejudiciais ao sentido espacial do conceito:

Como essas várias associações sugerem e a palavra "perspectiva" deixa claro, a paisagem [landscape] privilegia o sentido da visão, e o que começou como uma representação do espaço tornou-se rapidamente uma denominação do próprio espaço material, que foi referido como paisagem e visto com o mesmo olhar distanciado e esteticamente exigente que tinha sido treinado na apreciação de imagens e mapas. A paisagem é vista, seja enquadrada dentro de um desenho ou pintura, composta dentro das bordas de um mapa, ou vista a partir de uma eminência física através de recuos de perspectiva (2004, p.61)

Ainda segundo o autor, essa concepção representou a modernização do termo paisagem, que passa a designar uma área aferida e delimitada a partir de técnicas científicas de medição, distância, levantamento geométrico e perspectiva linear. Além do sentido espacial, o sentido social da paisagem também se altera na passagem de *landschaft* para *landscape*. Enquanto a primeira vinculava-se à ideia de comunidade local e suas próprias regulamentações, advindas de hábitos e práticas ancestrais, a segunda estava mais próxima da ideia de propriedade, regulamentada pela legislação. Essa resignificação da paisagem teve um papel importante na construção dos direitos de propriedade capitalistas, que suprimiam exatamente o tipo de regulação local característico da *landschaft*. *Landscape* fazia parte de um discurso e da política nacional inglesa cujo projeto político era baseado na expulsão das comunidades de suas terras. A paisagem pictórica foi utilizada para naturalizar e criar uma ilusão harmônica de espaço nacional (COSGROVE, 2004, p. 62).

Essa naturalização da paisagem, segundo Besse (2009, p. 108), é ideológica, com fins de naturalizar as desigualdades das relações sociais, ocultando a realidade dos processos históricos e dos conflitos que os produziram, funcionando como um “controle visual e estratégico” (p. 109). De acordo com o autor, as diferenças de significações são fundamentais, enquanto significação principalmente estética ou enquanto significação geográfica e territorial. Enquanto, na primeira acepção, a paisagem seria “a extensão de um território que se descortina num só olhar”, valorizando a vista abarcada por determinados sujeitos, (BESSE, 2014, p 21), na segunda, ela seria mais um espaço objetivo de existência, num sentido jurídico-político, determinado por um conjunto de propriedades humanas e naturais.

Uma questão importante levantada por Holzer (1999, p. 152) refere-se às possíveis diferenciações no significado de paisagem nas línguas alemã e francesa, já que Alemanha e França viriam a constituir as duas principais escolas da Geografia. *Landschaft* e *paysage* possuiriam equivalência linguística? O autor acredita que não, visto que a primeira, além de mais antiga, tem um sentido mais abrangente e complexo do que o visto nas línguas latinas, nas quais o termo é renascentista e mais relacionado a um gênero específico de pintura, assim como no caso de *landscape* (mesmo que sua raiz linguística esteja associada ao termo holandês – *landschap*, equivalente ao termo alemão –, o sentido a aproxima mais da paisagem como representação pictórica). No entanto, o mesmo autor afirma que a apropriação da palavra *paysage* pela geografia francesa a destituiu do seu sentido renascentista, atribuindo-lhe um sentido similar ao do termo alemão, a partir da associação da palavra ao seu radical – *pays*, que na Idade Média significava tanto habitante como território. (HOLZER, 1999, p. 153).

A “dupla articulação” do radical que designa a ideia de país à palavra paisagem, de acordo com Alain Roger (1997, p. 25), está presente na maior parte das línguas ocidentais: *pays – paysage*, na língua francesa, *land- landscape* no inglês, *land- landschaft* em alemão, *landshap* em holandês, *landskap* no suéco, *landskal* no dinamarquês, *pais- paysage* no espanhol, *paese- paesaggio* no italiano. Diante disso, para o autor, “o país é o degrau zero da paisagem, que precede sua ideia como representação artística³” (1997, p. 24). Essa dupla articulação a qual se refere Roger é também uma dualidade, que marca a compreensão do termo paisagem – a

³ Tradução livre do original: « *Le pays, c'est, de quelque sorte, le degré zéro du paysage, ce que précède son artialization* »

articulação ao radical que significa pais/território não é apenas linguística e, sim, política, sendo assim resumida por Besse:

A história política da paisagem pode ser caracterizada, de maneira sistemática, por uma tensão entre duas concepções e duas práticas concorrentes [...] de um lado, uma concepção cenográfica da paisagem, que acompanha e exprime a concepção do Estado moderno, entidade racional que se eleva às comunidades locais. Do outro lado, uma concepção “local” da paisagem, compreendida como o lugar de vida de uma comunidade regida e regulada por costumes e que visa preservá-los. (BESSE, 2014b, p. 114 – 115)

2.1.1. Paisagem, ideia central da geografia clássica

A paisagem na Geografia, nos seus primórdios como ciência, ainda carregava consigo o teor estético da paisagem pictórica, um certo encantamento com as belezas observadas em diversas partes do mundo. Humboldt e os demais geógrafos alemães, por exemplo, tinham o hábito de ilustrar seus trabalhos com gravuras, acrescentado às descrições objetivas observações pessoais em seus relatos. Afirmava-se a ideia de paisagem como vista, apresentando a paisagem acima de tudo como um espetáculo visual, um panorama. (BESSE, 2010, p. 265).

Ainda assim, a partir do momento em que se assume como a disciplina acadêmica do estudo da paisagem⁴, a Geografia tratou de abordá-la como conceito, correspondente, de forma geral, a “porções do espaço relativamente amplas, que se destacavam visualmente por possuírem características físicas e culturais suficientemente homogêneas para assumirem uma individualidade” (HOLZER, 1999 p. 151). O destaque dado à visualidade continuava presente, mas agora com o intuito de valorizar o senso de observação do geógrafo em campo e a sua capacidade em identificar identidades “espaciais” originadas da interface entre homens e natureza.

De acordo com Paul Claval (2004, p. 23), por volta de dos anos 1900, eram muitos os geógrafos que definiam sua disciplina como uma ciência da paisagem ou das paisagens, como uma afirmação da particularidade do seu objeto de estudo frente a outras disciplinas que também se debruçavam sobre o conhecimento da superfície terrestre (CAPEL, 1891, p. 385 *apud*

⁴ A ideia de que a “essência da geografia reside na análise das paisagens” marcou profundamente a imagem da geografia para as disciplinas vizinhas, de acordo com Berque (2001).

SALGUEIRO, 2001, p. 42). No entanto, o termo poderia não aparecer nos trabalhos de alguns dos seus principais expoentes como Ratzel, que privilegiou o território (*boden*), e Vidal de La Blache, que destacava as regiões (*pays*), mas o sentido de paisagem descrito anteriormente estava presente, especialmente na identificação de porções de espaço bem definidas, de coerências próprias, nas quais os grupos tinham seus próprios “modos de vida”, derivados de sua relação e adaptação ao meio. Ruy Moreira atribui esse não aparecimento explícito da paisagem à falta de clareza conceitual:

Talvez por isso, embora sendo central, a paisagem nunca apareça explícito em nenhum deles. O que se depreende é ser o aspecto visível do espaço e através do qual a ele se chega. A leitura da paisagem é o começo do itinerário do trabalho geográfico nos clássicos. E talvez por isso a descrição surja como um recurso de método por excelência. Mas o que a paisagem é conceitualmente difere de um clássico para outro [...]. A rigor, não os orienta um conceito, mas, isso sim, um certo **sentido de fundamento** [grifo nosso]. Isso quer dizer que o conceito de paisagem se confunde com a perspectiva do olhar. E tem por referência aquilo que nela e através dela se identifica. (2001, p. 165)

Carl Sauer teria sido o maior difusor do conceito de paisagem, como afirma Holzer (1999, p. 153), destacando-o como termo central da ciência geográfica e traçando as bases da Geografia Cultural norte-americana. O entendimento de paisagem para Sauer perpassa por sua equivalência aos termos área e região; no entanto, apesar dessas semelhanças, Sauer considerava a paisagem como o termo mais adequado, pois não seria genérico e, portanto, mais geográfico que área, ao mesmo tempo em que não correria o risco de ser associado à ideia de região natural (do qual o autor buscava se distanciar). Dessa forma, a paisagem representaria “uma área composta por uma associação distinta de formas, ao mesmo tempo físicas e culturais” (SAUER, 1998, p.23). Seria a unidade geográfica, não sendo simplesmente uma cena real vista por um observador e, sim, uma generalização, a partir da observação de outras cenas, ou seja, as paisagens individuais seriam tipos ou variantes de tipos dentro de um sistema genérico. Os caminhos para se chegar a essa generalização seriam os métodos descritivo, comparativo e, principalmente, o morfológico⁵.

⁵ “A agregação e o ordenamento dos fenômenos como formas que estão integradas em estruturas e o estudo comparativo dos dados dessa maneira organizados constituem o método morfológico de síntese, um específico método empírico.” (SAUER, 1998 p. 30-31).

Outro ponto importante na conceituação de paisagem para Sauer é o papel de destaque dado à cultura, compreendida como “a marca da ação do homem sobre a área” (SAUER, 1998, p. 30). O conteúdo da paisagem seria indissociável dos “fatos da cultura humana”, à medida que esses influenciam as formas de uso das qualidades físicas das áreas. A consideração da cultura como “um fenômeno que se origina, difunde-se e evolui no tempo e no espaço, sendo compreensível no tempo, porém traçada no espaço onde se localiza” (CORRÊA, 1997, p. 269) continuaria a influenciar o arcabouço teórico da geografia cultural até a década de 1960, apesar do gradativo declínio desses estudos na Europa pós-segunda guerra em face ao esgotamento das análises regionais e à expansão da análise espacial.

2.1.2. A paisagem em desuso

Uma diferença basicamente distingue os clássicos dos novos: a categoria do enfoque. Os clássicos referenciam a paisagem, os novos referenciam o espaço. [...] Quanto mais próximo o clássico está da virada do século XIX para o XX, mais exprime a relação paisagem-comunidade em seus escritos. E quanto mais se aproxima dos meados do século XX, mais exprime a relação espaço capitalismo nos seus [...] (MOREIRA, 2012, p. 125).

Esse trecho do livro "O pensamento geográfico brasileiro – Volume 2", de Ruy Moreira, expressa o ponto chave do preterimento da paisagem nos estudos geográficos – a sua substituição, como ideia central dessa ciência, pelo conceito de espaço. Obviamente, essa escolha não foi ao acaso – o espaço foi considerado o conceito adequado para se entender geograficamente as transformações no mundo advindas do avanço do capitalismo pós-segunda guerra.

Ruy Moreira afirma que tanto paisagem como espaço são mais que categoriais em si, tanto para os clássicos como para “os novos”, como denomina o autor. Eles representariam institutos de ordenamento das relações geográficas das sociedades. A diferença de enfoque orientou seus olhares para dois referenciais distintos: a coesão das relações *por trás* da paisagem e a reprodução das relações (capitalistas) por trás do espaço (2012, p. 125).

Esse momento de privilégio do espaço como categoria central da geografia ocorre entre as décadas de 1950 e 1970, período de ascensão da Nova Geografia e, posteriormente, da vertente crítica (influenciada pela teoria marxista). Enquanto esta última relegou à paisagem posição inferior dentro do arcabouço teórico geográfico e teceu duras críticas à geografia tradicional, a primeira sequer a considerava em seu estatuto teórico, no intuito de apagar tudo o que havia sido considerado geográfico antes do pensamento teórico-quantitativo. Mas não que isso tenha impedido o termo paisagem de ser utilizado no âmbito desta corrente. Baseando-nos no trabalho de Schier (2003), elaboramos o quadro-síntese abaixo, no qual são destacadas as principais ressignificações teóricas pelas quais passou o conceito de paisagem de acordo com as diferentes abordagens geográficas, a partir da segunda metade do século passado:

Quadro 01: O conceito de paisagem na geografia teórica e crítica

Geografia Teórica	Geografia Crítica	
	Materialista/Marxista	Estruturalista
<p>Direcionou para o termo região, tentando dar enfoque ao processo de abstração da realidade física, conforme a sua metodologia quantitativa;</p> <p>Entendimento sistêmico das unidades geográficas;</p> <p>Paisagem representa um conjunto específico de relações ecológicas (ecologia da paisagem);</p> <p>“Paisagem” é substituído por “ecossistema”, tornando-se mais biológica e menos geográfica.</p>	<p>Identificou-se com o termo região, o qual define como um produto territorial da ação entre capital e trabalho.</p>	<p>Evitou falar de paisagem, interpretando a organização do espaço em termos críticos e funcionalistas. Insiste que em cada lugar se reproduz a lógica econômica e social do capitalismo.</p>

Fonte: SCHIER, 2003.

A partir do quadro 01, observamos duas tendências principais de interpretação da paisagem no período que compreende as décadas de 1950 a 1970: de um lado, a sua associação aos estudos físicos, como uma "expressão espacial dos ecossistemas"; do outro, um entendimento da sua visualidade como mera expressão material da dinâmica capitalista. Segundo essa óptica, a paisagem nada mais seria do que reflexo das relações de reprodução do capitalismo, e, baseado

nessa interpretação, surgiram alguns estudos os quais abordavam a paisagem e sua relação com a cultura de massa e sua apropriação como objeto de mercado, resultando em termos como "fetichismo da paisagem" e "paisagem como espetáculo" (popularizados especialmente após a publicação da revista *Hérodote*, por Yves Lacoste (NAME, 2010, p. 171). Concomitantemente a esse reaparecimento da paisagem nos trabalhos no âmbito da geografia crítica marxista, a corrente humanista inicia seu resgate conceitual a partir do embasamento fenomenológico; e é esse movimento que vai proporcionar a revalorização teórica da paisagem nos estudos geográficos.

2.1.3 A paisagem revalorizada

A década de 1960 representou um período de grandes mudanças em nível mundial que perpassavam por questões como o novo alcance do capitalismo, a crise ambiental e o papel da mulher na sociedade, dentre outros. A academia busca acompanhar esse movimento de renovação e, em muitas áreas (em especial, nas ciências humanas), questões de ordem política, social e cultural passam a ocupar mais espaço, exigindo dos estudiosos uma ciência mais aberta à complexidade do mundo, menos estritamente racionalista e acrítica. Dentro da ciência geográfica, tanto a vertente crítica quanto a cultural se incubem dessa tarefa, criticando duramente a corrente teórica e seu caráter neopositivista. No entanto, quando nos referimos especificamente ao conceito de paisagem neste contexto de mudanças epistemológicas, foi a vertente humanista que avançou de forma mais significativa, visto que o maior diálogo e aproximação com a fenomenologia proporcionaram um amadurecimento teórico-metodológico do qual carecia a paisagem da geografia tradicional e o qual as análises de cunho marxista não foram capazes de fornecer.

O resgate das obras dos geógrafos John Wright e Eric Dardel foi o primeiro passo desse movimento. Em seguida, autores como Yfu Tuan e Lowenthal passam a abordar a paisagem em seus trabalhos ainda nos anos 1960 – antes da ampliação do movimento humanista na década seguinte –; no entanto, os trabalhos naquela época caracterizavam-se pelo predomínio de uma análise particularista, priorizando uma perspectiva essencialmente subjetiva (NAME, 2010, p. 172; SALGUEIRO, 2001, p. 44). Ainda naquele momento, o conceito de paisagem

não teve centralidade nesses estudos de base fenomenológica, visto que o lugar concentrava as atenções dos geógrafos dessa corrente.

Já no âmbito da Geografia cultural, muitos trabalhos passaram a adotar a paisagem como conceito central, apresentando uma variedade de caminhos metodológicos para sua realização - às vezes fenomenológico, outras vezes propondo uma articulação deste ao método materialista histórico, outras vezes semióticos, semiológicos, hermenêuticos. Essa variedade de metodologias nos estudos da corrente cultural, apesar de, em alguns casos, não proporcionar um aprofundamento das bases filosóficas na geografia, representou um importante avanço para a reincorporação da paisagem ao escopo teórico geográfico, a partir da busca por uma geografia dos significados e da subjetividade. Aqui é necessário pontuar que, mesmo no âmbito da geografia humanista, apesar de mais frequente, nem todos os trabalhos fundamentava-se nos pressupostos fenomenológicos (MARANDOLA, 2013, p. 50). A fenomenologia, em muitos casos, era considerada mais uma diretriz, um posicionamento, mais do que um método em si.

Antes de explorarmos os principais autores da vertente cultural e suas considerações acerca da paisagem, é importante destacar que, de forma geral, o seu entendimento desse conceito, apesar de representar um resgate histórico, se distancia da sua concepção tradicional ao superar a mera descrição dos atributos visuais do espaço e a ideia de uma "entidade da paisagem", capaz de ser identificada de forma absoluta. A descrição, no entanto, permanece como procedimento válido, à medida que ela ultrapassa a visualidade e a concepção de um sujeito (observador) separado do seu objeto (paisagem):

O mundo que o indivíduo percebe jamais é objetivamente dado. É preciso fazer um esforço para retornar às sensações e desconstruir aquilo que nossa educação nos ensinou; e só então, é possível, através de uma descrição crítica e minuciosa das sensações, compreender as coisas como ela são e penetrar na sua verdadeira natureza. Não é este um convite para se refletir a respeito do olhar sobre o real que os geógrafos sustentam há duas gerações? Não é este o momento de lembrar que a paisagem é criada pelo observador e que ela depende do ponto de vista que ele escolheu e do enquadramento que ele lhe dá? (CLAVAL, 2004, p. 48)

Neste período de retomada do estudo da paisagem, dois grupos de geógrafos das vertentes cultural e humanista destacaram-se – os anglo-saxões e os franceses –, e, apesar do volume de

suas contribuições, buscaremos sintetizar os principais pontos de suas abordagens, analisando suas convergências e divergências.

A geografia cultural anglófona, denominada *New Cultural Geography*, teve entre seus principais autores nomes como Denis Cosgrove, James Duncan, Stephen Daniels, Peter Jackson, Donald Meinig, entre outros. De uma forma geral, todos convergiam ao romper com as dicotomias que permeavam as definições anteriores de paisagem, compreendendo-a a partir das suas dimensões concretas e abstratas, materiais e simbólicas. É o entendimento da paisagem não apenas como aspecto ou produto, mas, também, como agente ativo que desempenha importante papel na reprodução das relações sociais através das produções simbólicas que dão significado ao mundo vivido.

Vamos destacar aqui a ampla obra de Denis Cosgrove, que muito contribuiu para o estudo do conceito. Sua produção vai desde a crítica a certos reducionismos marxistas e humanistas de algumas abordagens, passando pela revisão histórica e origens do conceito, até a temática da visualidade e das imagens e a leitura da paisagem (iconografia da paisagem), destacando também o papel dos códigos culturais hegemônicos e seu poder simbólico na legitimação e dominação de classes a partir da estruturação e reestruturação das paisagens.

Cosgrove considera a paisagem como um poderoso meio através do qual sentimentos, ideias e valores são expressos, ao mesmo tempo que eles também são transformados pelas paisagens (COSGROVE, 1993 *apud* CORREA, 2011, p. 12). A paisagem “é o mundo exterior mediatizado pela experiência subjetiva dos homens” (COSGROVE, 1984, p. 13, *apud* SALGUEIRO, 2001 p. 45) ou, ainda, em uma interpretação de caráter mais representativo:

uma imagem cultural, uma forma pictórica de representar, estruturar ou simbolizar o entorno. Isso não quer dizer que as paisagens são imateriais. [...] A paisagem é mais palpável, mas não mais real, nem menos imaginário, do que uma pintura ou um poema de paisagem (1988, p. 1).

Essa linha de abordagem da paisagem como imagem ou símbolo permitiria uma maior aproximação com outras áreas do conhecimento como as artes, a história, a antropologia, a comunicação, etc. Nessa mesma perspectiva, a paisagem assim como uma imagem, pode ser entendida como um texto, cuja leitura requer atenção especial aos múltiplos discursos presentes,

especialmente quando alguns são menos visíveis que os outros. Esta é também a proposta de James Duncan ao voltar seu interesse para uma proposta hermenêutica de estudo da paisagem. Para o autor, a paisagem entendida como um sistema de criação de signos permite a realização de múltiplas leituras, sendo umas mais hegemônicas que as outras. Os campos discursivos referir-se-iam “a uma classe de discursos opostos constituídos por um conjunto de narrativas, conceitos e ideologias relevantes para um domínio particular de práticas sociais” (DUNCAN, 2004, p. 103).

Concordando com Cosgrove, Duncan afirma que “a interpretação da paisagem pode nos conduzir ao centro de uma arena intelectual interdisciplinar” (2004, p. 97), na qual um diálogo com as artes, literatura, antropologia, ciência política, etc. seria indispensável e muito teria a acrescentar às análises geográficas. A paisagem, para o autor, corresponderia a um dos elementos centrais num sistema cultural, e, para compreender a sua significação, seria necessário “ler os subtextos que estão por baixo do texto visível” (2004, p. 100), suas mudanças com o tempo e com as perspectivas dos diferentes leitores. Essas considerações, mais uma vez, o aproximam de Cosgrove quando esse trata do poder dos códigos culturais hegemônicos e da necessidade de descoberta e exame de formas emergentes de organização espacial da paisagem que os desafiem (COSGROVE, 1996, p.26).

Na geografia francesa, a abordagem cultural da paisagem foi muito influenciada pela concepção de **espaço vivido**, de Armand Frémont (SALGUEIRO, 2001, p. 45; CLAVAL, 2003, p. 11). Entre os principais autores, podemos destacar Paul Claval, Augustin Berque, Roger Brunet, o filósofo Alain Roger, dentre outros. Apesar dos estudos da paisagem na França terem se ampliado na década de 1970, bem como os da geografia anglófona, é importante lembrar que, já na década de 1950, o geógrafo francês Eric Dardel explorava novos entendimentos de paisagem (que foram mais apropriados pelos geógrafos humanistas, devido sua forte base fenomenológica). Para esse autor, a paisagem ultrapassaria o sentido do simples olhar, sendo, em sua essência, “a inserção do homem no mundo, [...] manifestação do seu ser com os outros, base de seu ser social” (2015, p. 32). Ela seria, então, entendida como uma “convergência, [...], uma ligação interna, uma ‘impressão’ que une todos os elementos” (DARDEL, 2015, p. 30).

Encontramos semelhanças entre alguns trabalhos de geógrafos franceses e anglo-saxões, como foi o caso de Brunet (1974), que também abordava a paisagem como signo e destacava o papel

da geografia para a leitura e compreensão dos seus significados; uma abordagem semiológica e semiótica da paisagem semelhante à proposta por Duncan. Esse e outros estudos desenvolvidos pelos geógrafos franceses nos anos 1970 e 1980 concretizam uma geografia das percepções e representações, preocupada com “o que as paisagens exprimem, com os laços afetivos entre as pessoas e os lugares, a simbólicas paisagística correspondentes ou tradutora dos valores dominantes na sociedade” (SALGUEIRO, 2001, p. 46).

Apesar do conceito de região ter sido o objeto principal de suas análises sobre o espaço vivido, Armand Frémont também tece algumas considerações quanto à paisagem dentro da perspectiva da geografia das percepções e representações. Para o autor, a paisagem

não é um mero "objeto", nem o olho que a observa, uma lente fria, um "objetivo". Ela também é obra e universo de signos. Modelada por homens, sentida tanto quanto observada, poema coletivo gravado no chão tanto quanto rede funcional de campos e caminhos, ela evoca mais do que é. Portanto, é importante não limitar o campo de observação e interpretação da geografia a um estudo de formas de objetos consideradas por eles próprios. A morfologia deve ser completada por uma semiologia e uma paisagem poética e estética [...] (FRÉMONT, 1974, p. 128).

Ainda considerando os pesquisadores da geografia cultural francesa, destacamos a importância da obra de Augustin Berque, marcada por uma larga e diversificada produção dedicada ao estudo da paisagem⁶. Podemos dizer que, de forma geral, esteve presente nas diferentes fases de sua obra a ideia da inseparabilidade dos aspectos objetivos e subjetivos da paisagem, expressas através de concepções como **paisagem-marca**, **paisagem-matriz** (“a paisagem é uma marca, pois expressa uma civilização, mas também é uma matriz, porque participa dos esquemas de percepção, de concepção e de ação – ou seja, da cultura” [BERQUE, 1998, p. 85]); e *médiance*, um “sentido de um meio, ao mesmo tempo tendência objetiva, sensação/percepção e significação dessa relação medial” (BERQUE, 1990, p. 48 *apud* HOLZER, 2004, p. 59), e o qual retomaremos adiante. A paisagem seria a expressão de uma *médiance*, e seu estudo na geografia precisaria dar conta dessas duas dimensões inseparáveis – fato concreto, visual e realidade subjetiva, que atribui significados a essa materialidade:

⁶ Além dos conceitos de paisagem-marca, paisagem-matriz, Berque aprofundou-se na compreensão da história da paisagem através da cultura oriental, na elaboração de um “pensamento paisagístico” (*la pensée paysagère*) e no conceito de *médiance*, entre outros. Um resumo de sua obra pode ser encontrado no artigo “Augustin Berque: um trajeto pela paisagem”, de Werther Holzer, publicado na revista Espaço e Cultura em 2004.

A paisagem não se limita aos dados visuais do mundo que nos rodeia. Ele é sempre especificado de alguma forma pela subjetividade do observador; subjetividade que é mais do que apenas óptica. O estudo da paisagem é tudo menos uma morfologia do meio ambiente. Por outro lado, a paisagem não é como um "espelho da alma." Refere-se a objetos concretos, que realmente existem em torno de nós. Não é nem um sonho, nem uma alucinação; porque se o que ela representa ou evoca pode ser imaginado, ainda requer um suporte objetivo. O estudo paisagem é tudo menos uma psicologia do olhar. Em outras palavras, a paisagem não reside apenas no objeto, ou apenas no sujeito, mas na interação complexa desses dois termos. Essa relação, que põe em jogo várias escalas de tempo e espaço, não significa menos instituição mental da realidade do que a constituição material das coisas. E é a própria complexidade dessa relação que faz parte do estudo da paisagem. (BERQUE, 1994, p. 5)

Os estudos sobre paisagem na atualidade seguem ampliando as concepções e abordagens iniciadas pelos geógrafos culturais e humanistas na década de 1970, inserindo novas temáticas e aprofundando questões epistemológicas em torno do conceito. Em seu trabalho intitulado "O retorno da paisagem à Geografia", Jorge Gaspar (2001) cita algumas dessas perspectivas nos estudos paisagísticos, que dão ênfase às demais dimensões sensoriais da paisagem –paisagens olfativas (*smellscapes*), paisagens sonoras (*soundscape*s), paisagens do tato (*landscapes of touch*) –, assim como volta a atenção para outros componentes, como a memória (paisagens da memória/ paisagens biográficas).

2.2 Por uma filosofia da paisagem

Diante dessas conceituações de paisagem formuladas ao longo do desenvolvimento histórico da geografia, nos perguntamos: existiria algo *essencial* no conceito geográfico de paisagem que perpassaria por todas as suas correntes de pensamento? Nos arriscaríamos a dizer que, caso exista, ele seria o sentido da relação homem/meio (espaço, terra) apreendida a partir do olhar; sentido que pode privilegiar os aspectos materiais dessa relação ou os seus atributos naturais. Pode privilegiar os elementos simbólicos presentes no visível e buscar compreender seus significados. Pode ser entendido como algo concreto, identificável e delimitável por "especialistas do olhar". Pode ser mutável, fluído, imaginado, único.

Ao longo de mais de um século de sua trajetória como ciência, a geografia manteve a paisagem em seu arcabouço teórico sempre de alguma forma associada à visualidade, à apreensão do

espaço pelo olhar (só mais recentemente passou a incluir os demais sentidos nesse contato, mas é inegável que a visão ainda assume a centralidade dessa relação). Um olhar ora encantado, ora metódico, ora curioso, ora racional.

Mesmo com a falta de clareza conceitual em alguns momentos, a ideia de paisagem foi fundamental nas primeiras décadas de formação do pensamento geográfico. Consistia numa afirmação, valorização do senso de observação do geógrafo em campo e da sua capacidade em identificar identidades espaciais originadas da interface entre homens e natureza. Com as mudanças epistemológicas nos anos 1950, o "apelo espacial", imbuído de racionalidade científica, fez com que a paisagem se tornasse uma categoria menor dentro do corpo teórico da geografia. Destes dois momentos da história dessa ciência resultam ideias distintas de paisagem, ora como fragmento concreto e observável da relação homem/meio, ora como unidade física ou conjunto de relações ecológicas. Mesmo com o movimento de crítica ao racionalismo a partir dos anos 1960, a paisagem continuou relegada, visto que permaneciam algumas questões teórico-metodológicas a rodeá-la. As críticas quanto à sua utilização centravam-se no seu aspecto superficial, meramente visual e descritivo, que não proporcionaria uma compreensão adequada da complexidade das relações de produção e reprodução espacial.

Apesar de algumas tentativas de resgate do conceito na perspectiva crítica marxista, foi de fato com a geografia cultural e humanista que a paisagem retornou a uma posição de destaque dentro do seu escopo conceitual. Com a expansão das bases fenomenológicas nessas correntes, juntamente com a adoção de novas metodologias por vezes inspiradas num "posicionamento" fenomenológico, a paisagem passa a reunir os atributos necessários a uma compreensão humanista do espaço ao mesmo tempo em que supera as fragilidades que lhes eram atribuídas. Ou, ainda, vemos algumas dessas antigas fragilidades transformarem-se em seus principais atributos nesse novo momento de reestruturação teórica da Geografia, no qual as dimensões subjetivas da realidade passam a ser consideradas da mesma forma que as objetivas.

Nas constantes tentativas de reafirmar seu caráter científico, a geografia buscou se distanciar do imediato, do perceptível, do sensível, do descritível. Hoje, entendemos que esses são aspectos que nos permitem uma rica e profunda compreensão do espaço, ao contrário do que dariam a entender. A geografia humanista e a geografia cultural trataram de recuperar um certo encantamento que existia nas origens da ciência geográfica, e com o termo encantamento não

queremos que ressurgam as usuais críticas de “romantização do espaço”; pelo contrário, o encantamento, aqui, pode representar o despertar de um olhar crítico, a superação da mera contemplação. A atenção dos geógrafos para as paisagens e seus significados é um importante caminho para a compreensão do mundo, como afirma Denis Cosgrove:

As paisagens tomadas como verdadeiras de nossas vidas cotidianas estão cheias de significados. Grande parte da Geografia mais interessante está em decodificá-las. Porque a geografia está em toda parte, reproduzida diariamente por cada um de nós. A recuperação do significado em nossas paisagens comuns nos diz muito sobre nós mesmos. Uma geografia efetivamente humana crítica e relevante, que pode contribuir para o melhor conhecimento de nós mesmos, dos outros e do mundo que compartilhamos. (COSGROVE, 2004, p.121).

Neste mesmo sentido, Brunet afirma que a paisagem “é aquilo que ela revela a quem sabe olhar. Se a esquecermos, erraremos e perderemos uma dimensão do mundo” (1992, *apud* CLAVAL, 2004, p. 72). Acreditamos que, aliando o compromisso teórico-metodológico à percepção sensível das paisagens do cotidiano, estaremos superando os desafios que ainda levam à desconfiança quanto à relevância desse conceito para a compreensão do espaço.

A partir dessas considerações, buscamos agora caminhar na direção de um horizonte expandido da paisagem, que permeie novas questões e aproxime as dimensões geográfica e fenomenológica da experiência espacial. Para tanto, nos apoiaremos em autores como Jean-Marc Besse, Michel Collot, Edward Relph, Agustin Berque e Merleau-Ponty, cujos trabalhos visam a aprofundar o que seria uma **filosofia da paisagem**.

Bem antes da contribuição desses autores, no entanto, a reflexão filosófica contemporânea sobre a paisagem inicia-se com George Simmel, em 1913, em sua obra intitulada “A Filosofia da Paisagem” (*Philosophie der Landschaft*). Na obra, Simmel discorre sobre a ideia de paisagem como fragmento frente à unidade da natureza: para o autor, as paisagens naturais, “pedaços da natureza”, seriam uma contradição em si, visto que a natureza não teria frações. Todavia, o surgimento das paisagens ocorreria pelo que Simmel denomina como um “peculiar processo espiritual” (2009, p. 5), originado do olhar humano, que divide e constitui unidades particulares, “reorganizadas para serem a individualidade respectiva que apelidamos de ‘paisagem’ ” (2009, p. 6).

Simmel se questiona a respeito das leis que determinariam a seleção de elementos e a composição dessas “unidades de impressão” (2009, p. 8), variáveis a depender dos pontos de vista. Para o autor, o suporte que origina essas unidades é o *stimmung*, uma “disposição anímica” da paisagem cujo sentido também perpassa pelas ideias de “ambiência” ou “estado de alma”, de acordo com Roberto (2007, p. 65). O *stimmung* nos introduz à inseparabilidade, proposta por Simmel, da objetividade dos elementos físicos das paisagens naturais e do reflexo afetivo do observador:

Perante tudo isto, está, evidentemente, mal formulada a questão de se primeiro, ou só depois, vem a nossa representação unitária da coisa ou o sentimento que a acompanha. Entre eles não existe a relação de causa e efeito e, quando muito, ambos poderiam figurar quer como causa quer como efeito. Por isso, a unidade que a paisagem enquanto tal suscita e a disposição anímica que a partir dela em nós retumba e com a qual a envolvemos, são apenas desmembramentos ulteriores de um só e mesmo ato psíquico. (2009, p. 15)

Podemos afirmar que esse seria o principal ponto da filosofia da paisagem de Simmel, a indistinção entre o objeto observado e o sentimento do observador, visto que é apenas a partir dessa relação que se constituiriam as paisagens. O “envolver” das paisagens seria um só e mesmo ato, “como se as múltiplas energias da nossa alma, as contemplativas e as afetivas [...] proferissem em uníssono uma só e mesma palavra. [...] Revela-se como duplamente errônea a cisão entre um eu que vê e um eu que sente” (2009, p. 17). Entender a paisagem enquanto e unicamente como relação, sem a prevalência de uma das partes, é sem dúvida uma compreensão inovadora a respeito do tema naquele contexto temporal, em que a paisagem era objeto dado, apenas identificado e medido pelo olhar do pesquisador. No entanto – e exatamente por esse motivo –, a filosofia da paisagem de Simmel foi alvo de críticas de outros teóricos, que a consideravam uma redução da paisagem a um aspecto perceptivo (SERRÃO, 2013, p. 12).

Avançando algumas décadas, encontramos semelhanças entre o pensamento de Simmel e o “pensamento-paisagem” de Michel Collot. Em sua obra intitulada “Filosofia e poética da paisagem”, a paisagem é mais do que uma forma de olhar e sim, uma forma de pensar, representando um rompimento com os dualismos arraigados ao pensamento ocidental: sujeito x objeto, sensível x inteligível, espírito x corpo, natureza x cultura, etc. Para Collot, “se a tradição filosófica opõe ou subordina um ao outro, a paisagem instaura uma interação que nos convida a pensar de outro modo” (2013, p. 18).

Essa forma de entender a paisagem sem dicotomias ou privilégios de interpretações, presente na obra de Collot, fica evidenciada no conceito de *affordance* (2013, p. 20). Segundo o filósofo, esse termo designaria a atribuição de sentido e significado que damos ao visível, em uma relação em que tanto o sujeito que vê quanto o que é visto estão envolvidos de forma objetiva e subjetiva. O conceito de *affordances*, elaborado pelo psicólogo americano James J. Gibson, também inspirou Augustin Berque – como declarado por ele próprio – em seu entendimento da paisagem. As *affordances* referem-se às "propriedades (do objeto) tomadas em referência ao observador. Elas não são nem físicas nem fenomenais" (GIBSON, 1979, *apud* BERQUE 1990, p. 102), e é esse sistema de mão-dupla, em que visível e invisível, objetivo e subjetivo têm o mesmo papel, que marca o pensamento de paisagem na obra de Berque. Visando superar a dicotomia entre o factual e simbólico, assim como o privilégio de apenas um desses aspectos, o autor associa a paisagem à concepção de *médiance*, que seria o "sentido de um meio, ao mesmo tempo tendência objetiva, sensação/percepção e significação dessa relação medial" (BERQUE, 1990, p. 48). A paisagem, nas palavras do autor, seria a "manifestação sensível de uma *médiance*, ela traduz o sentido de um meio (*milieux*) em termos imediatamente acessíveis à vista, aos ouvidos, ao olfato etc." (1990, p. 11). Dessa forma,

O que a paisagem nos oferece, no fim das contas, não são realmente aparências, nem mesmo a natureza das coisas; mas um termo intermediário: formas preñes, que estão em nós tanto quanto estão no mundo. São elas que fazem com que sejamos do mundo tão quanto o mundo seja nosso. (BERQUE, 1990, p. 115)

2.2.1 A paisagem como experiência

As abordagens filosóficas da paisagem, ao considerarem como princípio da sua constituição a relação indistinta entre o que é visto e quem vê, nos abrem portas para outros aspectos no estudo desse conceito, a partir da consideração das experiências que os sujeitos têm das paisagens. Essas experiências vão além da experiência da visão e “questionam sobre ‘o ser na paisagem’, o modo como os seres humanos estão no mundo e se ligam ao mundo através de seus corpos e suas sensibilidades” (BESSE, 2010, p. 263). Dessa forma, os estudos de orientação fenomenológica da paisagem, de acordo com Jean-Marc Besse, resgatam a relação física e imediata com os elementos sensoriais do mundo, relegada pelos princípios da ciência moderna. A abertura dos aspectos materiais do mundo aos cinco sentidos e às emoções configurariam a

paisagem como “ordem da experiência vivida, em termos da sensibilidade” (BESSE, 2010, p. 268).

A paisagem seria, assim, a experiência imediata do espaço, sem artifícios que a encobririam. Uma experiência do corpo, dos sentidos, que corresponderia, nas palavras de Besse, “à autenticidade e verdade do saber geográfico” (2014, p. 76). Para o autor, a paisagem precede de toda orientação e referência e, por ser essa ausência de totalização, é experiência da proximidade das coisas (2014, p. 80). A presença e o envolvimento do homem na paisagem é o que une seus elementos e lhes dá significado, e, dessa forma, “a paisagem partilha da existência humana, colorindo e sendo colorida por ela” (RELPH, 1979, p. 14).

Sendo assim, a ligação dos elementos de uma paisagem se dá no próprio homem, e não fora dele, não existindo critérios predeterminados para a identificação e a delimitação das paisagens, como se essas fossem entidades independentes, passíveis apenas de reconhecimento. A “delimitação” de paisagens ocorre por meio do sentir, afirma Besse, citando Strauss, e esse processo, muitas vezes, não pode ser racionalizado, assim como acontece com as experiências estéticas em relação às obras de arte. Mas, enquanto as obras de arte – incluindo a paisagem pictórica – estão no plano da representação, a paisagem é vivida, experienciada em nosso contato direto com a Terra: “muito mais que uma justaposição de detalhes pitorescos, a paisagem é um conjunto, uma convergência, um momento vivido” (DARDEL, 2015, p. 30).

Na contramão da tendência de modelização do espaço na geografia nos anos 1950, Eric Dardel desenvolve uma abordagem fenomenológica para o estudo do espaço geográfico, dando ênfase ao caráter pré-científico da paisagem: “a paisagem se tonifica em torno de uma tonalidade afetiva dominante, perfeitamente válida, ainda que refratária a toda redução puramente científica” (2015, p. 31). Essa “tonalidade afetiva”, à qual Dardel se refere, ou o “sentir”, mencionado por Besse – entre outros conceitos e autores que seguem a abordagem fenomenológica –, muitas vezes abriu margens para críticas ao que seria uma geografia particularista. Por esse motivo, faz-se importante lembrar que as experiências de paisagem não se resumem unicamente ao seu aspecto subjetivo, como bem resumido por Besse:

Pois a intimidade com o mundo com a qual estamos lidando aqui não é privada, não é voltada para dentro como para uma interioridade pessoal. Não é certo, além disso, que exista algo como “um interior” nesta história. A geografia vivida, isso é, o contato familiar com o mundo e o espaço, não é

uma geografia interior, uma geografia da interioridade subjetiva, uma "paisagem da alma". Se a subjetividade está envolvida nessa experiência ou nessa geografia (duas palavras, talvez, para a mesma coisa), ela não é dobrada em si mesma, excluindo o mundo e o espaço. Ela é do espaço, mobilizada pelo espaço, movida no espaço, ela cruza o espaço. Ela está do lado de fora, no exterior (2010, p. 270).

Dessa maneira, devemos buscar a profundidade das paisagens não apenas nos seus significados individuais, mas, principalmente, no que conecta as experiências de paisagem dos sujeitos. Essa comunicação entre os mundos privados, como menciona Merleau-Ponty, só é possível através do mundo comum, o mundo sensível compartilhado por todos e em todos (2014, p. 23). Buscar o que os espaços vividos têm de articulados é buscar identificar as estruturas essenciais das experiências dos sujeitos, em suas experiências de paisagem.

Nas considerações de Merleau-Ponty sobre mundo comum e mundo da vida, encontramos muitas referências à paisagem, pois, sendo experiência sensível, é experiência do espaço antes de qualquer representação ou elaboração. É um regresso às coisas mesmas, primeira lição fenomenológica, e é essa atitude natural e "antepredicativa" do mundo e da nossa vida, própria da experiência das paisagens, que nos fornece "o texto do qual nossos conhecimentos procuram ser a tradução em língua exata" (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 16).

Essa atitude natural do mundo é anterior à reflexão, mas não separada do contexto da qual emerge: "sou eu que tenho a experiência da paisagem, mas nessa experiência, tenho consciência de assumir uma situação de fato, de juntar um sentido disperso nos fenômenos e de dizer o que eles querem dizer de si mesmos" (MERLEAU-PONTY, 1999, p.355). De forma semelhante, Collot afirma que, há, na paisagem, "essa apreensão sintética das relações que unem os elementos que a compõem" (2013, p. 23). Dessa maneira, a paisagem configura-se como "uma camada fundamental, um conjunto já pleno de um sentido irreduzível: não sensações lacunares [...]" (MERLEAU-PONTY 1999, p. 47).

Outro aspecto que colabora para uma compreensão aprofundada da paisagem diz respeito ao fato de que essa não é uma entidade fechada em si mesma, como afirma Besse: "no interior dessa clausura, a questão das relações com uma realidade mais vasta permanece" (2014, p. VIII). A experiência da paisagem não se fecha nesse primeiro contato sensorial com o espaço, ao contrário, se abre para o que não está visível naquele momento: "há, em primeiro lugar, essa

parte invisível do espaço, que bordeja e extravasa constantemente o visível, e lembra o quanto a paisagem delimita um mundo e insinua em suas margens a presença de uma vida tumultuosa" (BESSE, 2014, p IX). A paisagem seria, assim, um convite para explorarmos "as dobras do visível".

A experiência da paisagem é, pois, abertura, e não fechamento, e esse talvez seja um dos aspectos mais importantes a destacar nessa breve reflexão sobre a paisagem como experiência do homem no espaço. Não à toa, muitos dos autores que mencionamos convergem no entendimento da paisagem como **horizonte**. Citando Gibson, Michel Collot afirma que, para a fenomenologia, a paisagem é uma estrutura fundamental da percepção humana, "uma estrutura do horizonte que articula o visível e o invisível, o próximo e o distante" (2013, p. 21). Da mesma forma, para Besse, o longe e o perto marcam a "insistência do infinito no finito" (2014, p. IX), não havendo paisagem sem a coexistência do aqui e do além. A paisagem seria "escape para toda a Terra, uma janela sobre as possibilidades ilimitadas, um horizonte" (DARDEL, 2015, p. 31), e o horizonte, "o anúncio de uma promessa, um apelo" (BESSE, 2014, p. IX).

Essas considerações nos abrem ainda mais portas para pensarmos as paisagens em toda sua complexidade e nas suas inúmeras possibilidades para pensarmos o mundo geograficamente. A partir de uma filosofia da paisagem e, mais particularmente, da sua abordagem fenomenológica enquanto experiência do espaço, entendemos a paisagem como portadora ou conteúdo da coexistência entre o perto e longe, o finito e o infinito. Paisagem abertura, paisagem horizonte. Em meio aos diversos caminhos que as paisagens nos oferecem, acreditamos que devemos avançar ainda em duas questões para o encaminhamento dessa pesquisa: a predominância da dimensão visual das paisagens e o conseqüente distanciamento originado da centralidade do olhar nessas análises. Avançaremos, a partir de agora, em uma abordagem que subverte a posição desses elementos, priorizando aspectos como o envolvimento e a implicação dos sujeitos nas paisagens, e que nos leva ao entendimento das paisagem habitadas.

2.2.2. Paisagens habitadas

A paisagem como experiência corpórea indica envolvimento, a experiência física, o contato, os sentidos, a proximidade. Dessa forma, as bases fenomenológicas deste trabalho nos permitem afirmar que considerar as paisagens como experiência do espaço as transforma em espaço vivido. Esse espaço vivido é habitado e *lócus* de contínua recriação por partes dos sujeitos e da sociedade. Sendo assim, as paisagens para nós são paisagens vividas, habitadas e criadas, e nos interessa investigar suas significações sob esse prisma.

A questão da proximidade e do envolvimento na paisagem parece-nos pouco explorada devido ao passado desse conceito na ciência geográfica, que sempre lhe atribui, de uma forma ou de outra, a centralidade da visualidade como condição da sua própria existência. Mesmo nas abordagens contemporâneas e filosóficas, ainda é possível identificar um predomínio do caráter visual, como nas discussões que permeiam o visível e o invisível, e nas análises que, ao debruçarem-se sobre as percepções dos sujeitos em relação às paisagens associam essas percepções predominantemente ao que é visto.

O foco na visualidade, invariavelmente nos conduziu a que fossemos projetados para fora da paisagem, como se não fizéssemos parte do que vemos, como se ela estivesse apenas à nossa frente ou ao nosso redor, como se fosse possível olhar sem estar implicado nelas. O predomínio desse olhar distanciado advém, como falamos, da origem do termo paisagem na Europa do século XV e de sua associação à representação artística da pintura, já tendo sido alvo de críticas por alguns autores: para Corbin, “a paisagem não se reduz a um espetáculo (2001, p. 9)”; para Berque, o olhar recuado em relação às coisas (1994, p. 22) levaria à compreensão de que a paisagem “está lá fora, à minha frente ou à minha volta” (2016, p. 11); para Serrão, “a incapacidade do homem moderno [...] levou-o por fim a tomar-se como um ser independente – podendo colocar a natureza à sua frente ou conceber-se a si próprio sem a natureza” (Serrão, 2013, p. 10).

Seria incorreto então esse vínculo entre paisagem e olhar, paisagem e visão? Não. Mas acreditamos que ele não dá conta de outras dimensões da experiência humana referentes às paisagens. É necessário que entendamos a paisagem para além do olhar ou, ainda, antes do olhar, pois *estamos* nas paisagens antes de vê-las, e isso redireciona a forma como as

exploramos. Para iniciarmos essa reflexão, citamos Dardel, ao afirmar, de forma muito à frente do seu tempo, que “a paisagem não é, em sua essência, feita para se olhar, mas a inserção do homem no mundo, [...] manifestação do seu ser com os outros, base do seu ser social” (2015, p. 32).

Nossas inquietações sobre as paisagens além do olhar encontraram acolhimento na obra do filósofo e historiador, com grande incursão na geografia, Jean-Marc Besse. O autor, estudioso do conceito a partir de diferentes perspectivas e questões, aborda ao longo dos seus trabalhos as diferentes possibilidades da paisagem e como poderíamos superar seu “aprisionamento” à dimensão visual. A ideia da paisagem como projeto visa dotá-la de uma dimensão mais prática, mas voltada para como se elaboram e se constituem as paisagens considerando a vida das pessoas e os usos que lhe atribuem. Essas considerações o levam, posteriormente, a uma dimensão mais aprofundada, a partir da compreensão do conceito de habitar e sua relação com as paisagens.

A temática do habitar aparece na produção acadêmica de Besse de maneira gradual, entre artigos e conferências, até encaminhar-se para um livro inteiramente dedicado ao tema, “*Habiter: um monde à mon image*”, publicado em 2013. Em conferência realizada no ano de 2017 na Biblioteca Nacional da França, em Paris, Besse afirmou que chegar ao estudo do habitar foi o prolongamento de um trajeto que partiu da reflexão sobre a paisagem ou que, ainda, a reflexão sobre habitar é primeiramente uma reflexão sobre paisagem. Buscaremos abordar um pouco dessa interface presente em sua obra, que, como veremos mais adiante, constitui-se um dos principais suportes teóricos de nossa tese.

Na conferência mencionada, Besse discorre sobre os caminhos que o fizeram chegar às paisagens habitadas, destacando quatro vieses nessa trajetória: o primeiro trata da sua própria experiência profissional na área da paisagem, que o levou a ver uma característica mais prática a partir da compreensão de uma paisagem vivida e não apenas vista; o segundo, a partir da historiografia da paisagem, o levou a outra genealogia do conceito, além da estética, e que se aproxima mais da comunidade política, como a *landschaft*; o terceiro, a partir da filosofia, o direcionou à paisagem como uma experiência do corpo, poli sensorial; e o quarto, epistemológico, o chamou atenção para as fronteiras fluidas entre as abordagens científica e artística da paisagem, destacando a necessidade do deslocamento do olhar para esse novo

entendimento da paisagem: do olhar descritivo, no exterior das coisas, para um olhar implicado, como se estivéssemos mergulhados na paisagem, isto é, como se a habitássemos (BESSE, 2017).

Dessa maneira, para Besse, faz-se necessária uma nova definição de paisagem que contemple a compreensão da presença humana e que considere aspectos como **engajamento** e **implicação**. - a paisagem seria o meio no qual estamos implicados, estando integrada às nossas existências antes de ser uma imagem exterior:

Então, se a paisagem corresponde à nossa implicação no mundo, isso significa que ela não está longe de nós, no horizonte, já que, ao contrário, ela está próxima, que estamos em contato com ela, que ela nos envolve por assim dizer. Pode-se até chegar a dizer que é esse contato, esse conjunto de contatos com o mundo que nos rodeia, em suma essa experiência corporal, que faz a paisagem [...] (2013a, p. 11)

A compressão de que estamos envolvidos nas paisagens desloca a ideia de contemplação para a noção de implicação. As paisagens são, assim, ambiências, o meio no qual estamos mergulhados: Esse sentido mais profundo dado à paisagem faz com que atribuamos a ela papel em nossas existências pessoal e coletiva, em nossos valores da vida e na maneira de estar e habitar o mundo (BESSE, 2010, p. 245-246). Dessa forma, para Besse, a paisagem é fundamentalmente “uma forma coletiva de habitar o espaço, habitar mundo, [...] como a casa dos homens, onde eles podem encontrar abrigo e identidade, isto é, significado para a sua existência” (2013a, p. 8). Aqui abre-se uma ampla perspectiva de estudo da paisagem centrada na ideia do habitar, a qual exploraremos com mais ênfase no capítulo quatro.

2.2.3 A paisagem-grafite

No começo deste trabalho, dissemos que a paisagem, o grafite e o método fenomenológico estavam indissociados. Entendíamos, desde o início dessa construção teórica, que não poderíamos investigar o fenômeno grafite sem entendê-lo como parte da paisagem. Ou, ainda, sem entendê-lo como paisagem. Tanto a experiência do grafite quanto à experiência da paisagem, por mais carregadas que fossem de uma dimensão visual, para nós, não se comparariam, por exemplo, à experiência estética de uma obra de arte em um museu. Grafite e

paisagem, neste trabalho, não são entendidos como representações e, sim, experiência. Diminuindo o aspecto contemplativo de ambos, buscamos intensificar suas dimensões vividas, praticadas. Dessa maneira, temos aqui um dos primeiros elementos de aproximação entre a dimensão espacial (paisagem) e o fenômeno (grafite) investigados nesta pesquisa. E essa aproximação os levará a uma inseparabilidade, uma fusão.

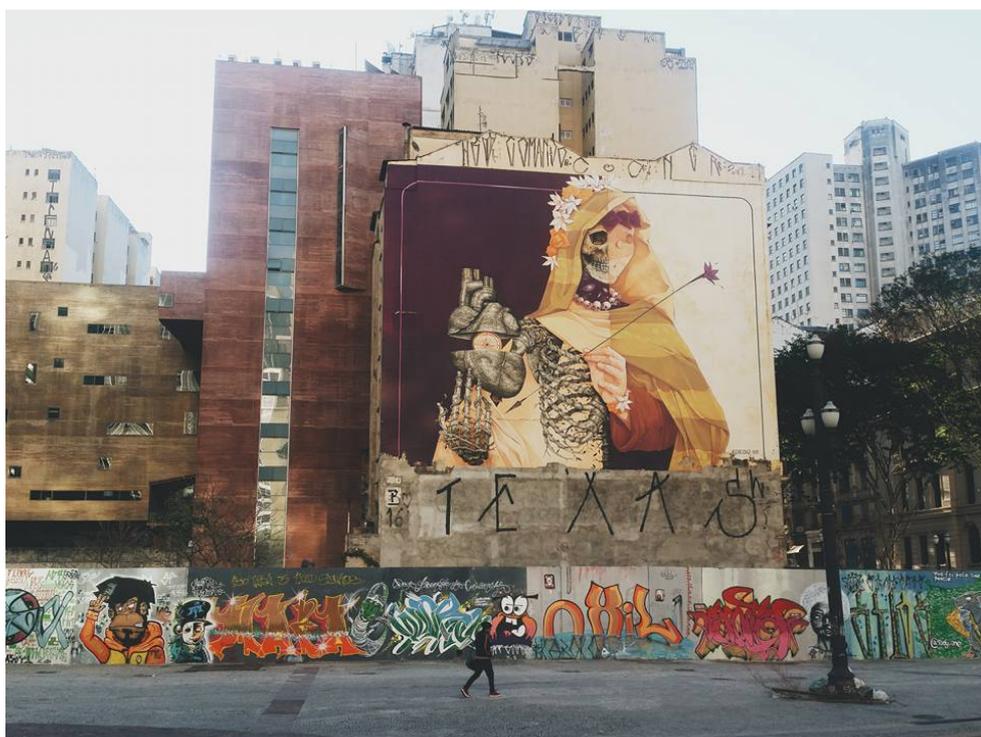
Em termos linguísticos, pensamos em como expressar essa coesão do fenômeno e sua dimensão espacial: paisagem e grafite? Paisagem do(s) grafite(s)? Optamos pelo termo paisagem-grafite, cujo hífen transmite a ideia de ligação, na análise conjunta das propriedades de ambos e de como elas se interpenetram. A título de uma definição conceitual, a paisagem-grafite seria a paisagem das manifestações escritas e/ou gráficas, presentes nos espaços urbanos e expostas em sua própria base material (muros, edifícios, viadutos, calçadas etc.), não estando relacionadas à propaganda e publicidade.

Através do caminho teórico que elaboramos ao longo deste capítulo, entendemos que as coisas ou os elementos percebidos de/em uma paisagem assim o são em relação aos demais elementos do interior desse conjunto, sendo nos sujeitos que essa ligação acontece. Sendo assim, é possível afirmar que a paisagem-grafite não é algo dado e que nem todas as pessoas verão. A mais discreta intervenção, o menor grafite deixado em alguma calçada ou parede pode ou não ser visto, identificado, significado, da mesma forma que as grandes intervenções ou uma massiva quantidade de grafites em determinado local. Em nosso percurso como pesquisadora, e até mesmo antes, como admiradora, era comum passar por essas paisagens ao lado de pessoas, que, mesmo fazendo sistematicamente o mesmo trajeto, diziam nunca ter reparado no grafite que lá existia. A visão, dessa forma, é apenas um aspecto da experiência das paisagens-grafite, que incidirá, inclusive, na existência ou não dessas paisagens para alguns sujeitos.

A paisagem-grafite é vista, mas, antes disso, é criada e vivida. A importância do seu aspecto visual é inegável, mas, para além dele, o que buscamos é compreender as formas pelas quais os sujeitos a vivenciam, a partir das suas experiências como criadores dessas paisagens. Quais os significados dessas experiências para eles? Como, a partir da sua implicação nessas paisagens, podem vir a habitar a cidade de uma forma diferente? O que significa habitar uma cidade quando se é grafiteiro? Quais os papéis que a criação dessas paisagens pode vir a ter para a

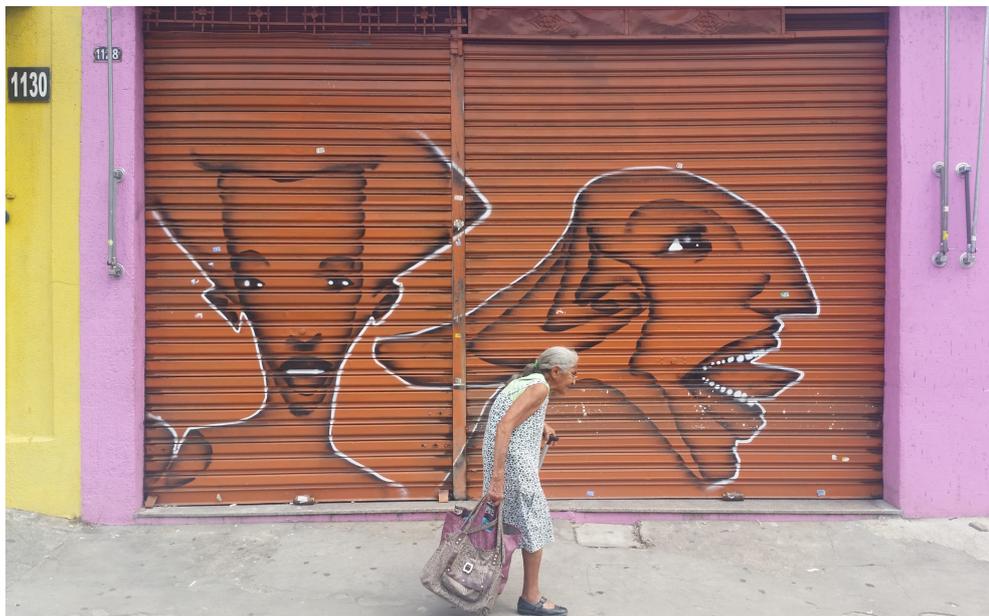
cidade? É possível pensar em uma nova forma de vida urbana a partir da criação das paisagens-grafite?

Figura 6 - Paisagem-grafite - Vale do Anhangabaú, São Paulo



Fonte: A autora (2016)

Figura 7 - Paisagem-grafite – Bairro do Cambuci, São Paulo



Fonte: A autora (2015)

Figura 8 - Paisagem-grafite - Paris



Fonte: A autora (2016)

Figura 9 - Paisagem-grafite – Berlim



Fonte: A autora (2017)

2.3 Paisagem, espaço público e lugar

A partir das considerações anteriores, buscamos demonstrar a importância e as possibilidades da paisagem para os estudos da experiência espacial, visando destacar suas potencialidades e, especialmente, a profundidade antes negada a essa dimensão do espaço. Dessa forma, a paisagem assume centralidade na investigação dos grafites na cidade de São Paulo, transformando-se, com base nas considerações teóricas propostas, em paisagem-grafite.

Dotar de centralidade a paisagem em um estudo geográfico não quer dizer, no entanto, que a análise de outras dimensões espaciais da experiência não seja necessária ou contributiva. Tudo depende do fenômeno estudado e de suas particularidades, e, nessa pesquisa, consideramos que o fenômeno grafite (transformado em paisagem-grafite) traz consigo especificidades que sugerem a necessidade de contribuição de outros conceitos espaciais para o enriquecimento de sua compreensão.

A primeira justificativa para essa necessidade decorre do fato de que, para além das experiências individuais dos sujeitos, ao analisarmos o grafite, consideraremos relevantes também os aspectos ligados ao planejamento e às instâncias institucionais da produção do espaço urbano. A segunda porque o fenômeno grafite está intimamente vinculado à **rua**, seu lugar do acontecer. Por esses dois motivos consideramos importante explorar a relação que as paisagens mantêm com o **espaço público** e como expressam os processos, as forças e contradições presentes na produção dos espaços comuns da cidade.

Outra justificativa para o estudo da relação paisagem/espaço público diz respeito à questão do público/privado – um ponto importante a ser pensado e discutido quando analisamos o grafite. Até que ponto estão separados a propriedade privada dos muros e o uso público da rua? Se o muro de uma propriedade particular representa uma linha divisória entre espaço público e privado, ao mesmo tempo, sua fachada externa é o contato com a rua, com o exterior, constituinte da paisagem vista por todos. Ou seja, aquele muro, mesmo pertencendo a um proprietário, não é exclusivamente um objeto particular, visto que constituinte de uma paisagem pública. O que é feito dele será assimilado e impactará seu entorno: a cor, a vegetação, a adição de equipamentos de segurança, um grafite autorizado ou uma pichação, por exemplo, extrapolam a questão de gosto individual e da propriedade privada, já que alteram o entorno onde estão inseridos. A questão dos muros particulares, entretanto, não é a única a ser considerada na análise do tema público/privado, visto que o grafite não é feito apenas nesses locais, mas também em muros de edificações públicas, praças, calçadas, postes, tampas da rede de esgoto, placas de trânsito, túneis da rede de metrô, etc., expandindo bastante a questão legal sobre a propriedade e a prática do grafite.

O grafite é indissociável da rua e a rua é espaço público. Dessa maneira, consideramos fundamental abordarmos esse conceito que é, ao mesmo tempo, uma instância prática e simbólica das mais significativas dos processos de produção das cidades, seja pelo arcabouço teórico em que se baseia, seja pelos fins políticos e ideológicos aos quais está ligada. **Quais os significados do grafite e das paisagens-grafite para os processos de pensar e construir espaços públicos?**

Para iniciarmos essa reflexão, é importante frisar que não pretendemos realizar aqui uma revisão bibliográfica sobre o conceito de espaço público. Buscaremos apenas destacar alguns

pontos que consideramos relevantes para o entendimento da sua relação com as paisagens urbanas e com as paisagens-grafite. O primeiro aspecto que pudemos notar nesse levantamento foi o de que boa parte dos autores consultados aponta em seus trabalhos para a existência de uma separação entre as esferas do pensar e do fazer espaço público (HARVEY, 2006; DELGADO, 2011; PAQUOT, 2009), distinguindo, em suas análises, de forma geral, as abordagens filosóficas/teóricas das urbanísticas/de planejamento.

Compreender o porquê dessa distinção perpassa por uma breve análise dos conceitos de **público** e **esfera pública**. De acordo com Antunes (2004), o termo "público" remete a dois fenômenos distintos e ao mesmo tempo correlacionados: o primeiro seria a ideia de acessibilidade, isto é, tudo o que vem a público está acessível a todos e pode ser visto e ouvido por todos; e, em segundo lugar, a ideia de bem ou interesse comum, na medida em que é partilhado por indivíduos que se relacionam entre si (ANTUNES, 2004, p. 8).

Ainda segundo o autor, baseando-se no pensamento aristotélico e na sua releitura proposta por Hanna Arendt, a esfera pública seria a esfera do comum (*koinon*) na vida política da polis, isto é, a esfera pública corresponderia ao domínio da vida política, que se exercia através da ação (*praxis*) e do discurso (*lexis*). Dessa maneira, os cidadãos exerciam a sua vida política participando nos assuntos da polis (ANTUNES, 2004, p. 3). Uma outra acepção importante do termo é trazida por Jürgen Habermas, quando trata da esfera pública que se constitui no século XVIII, uma esfera pública burguesa, na qual os sujeitos seriam capazes de construir e manifestar uma opinião sobre assuntos de interesse geral, isso é, seriam portadores de uma "opinião pública", de acordo com Losekann (2009). O público, neste contexto, seria sempre um "público que julga", e a esfera pública significaria, dessa maneira, "a emergência de um espaço, no qual, assuntos de interesse geral seriam expostos, mas também controvertidos, debatidos, criticados, para, então, dar lugar a um julgamento, síntese ou consenso" (LOSEKANN, 2009, p. 39).

Segundo as acepções acima, o espaço público seria então o espaço da esfera pública e assumiria, a partir dessa interpretação filosófica, papel de categoria política (DELGADO, 2011, p. 28). Como pudemos mencionar no parágrafo anterior, são duas as principais linhas de entendimento desse espaço público: uma originada do pensamento aristotélico (e cuja interpretação contemporânea foi realizada por Hanna Arendt), que tem a ágora grega como símbolo concreto da esfera pública; o outro modelo seria o do espaço público burguês (bastante trabalhado na

obra de Habermas), que emerge nas sociedades ocidentais no século XVIII a partir da constituição e afirmação de uma opinião pública, diferenciada da esfera privada, favorecida pelo advento da imprensa.

Para David Harvey (2006), o que ocorre nos estudos sobre o tema nos últimos anos é uma associação vaga e, por vezes, confusa entre esfera pública – entendida como arena da participação política nos governos democráticos – e **espaço público urbano**. O autor ressalta que a esfera pública independeria de uma materialidade espacial, podendo, na atualidade, com a proliferação de ambientes e ferramentas digitais, ocorrer em meios virtuais (o que não aconteceria com o espaço público urbano). Já Thierry Paquot faz essa diferenciação ao afirmar que o termo espaço público (no singular) refere-se à sua concepção filosófica, enquanto espaços públicos (no plural) referir-se-ia ao campo prático e profissional (PAQUOT, 2015, p.3). De forma geral, podemos afirmar que a separação entre um espaço público teórico e prático é fundamentada pelos autores citados ao considerar a imaterialidade da esfera pública, ao passo que o espaço público requereria uma base concreta e material.

De acordo com Manuel Delgado, até os anos 1990, o entendimento de espaço público estava muito atrelado ao campo das discussões teóricas e filosóficas, sendo a ágora grega a principal exceção quando se pensava a representação espacial concreta da esfera pública. Essa materialidade espacial pouco atribuída à ideia de espaço público é observada na pequena quantidade de aparições do conceito nos trabalhos acadêmicos geográficos, aparecendo de forma genérica e, muitas vezes, tido como uma mera ampliação de vocábulos como *rua*, por exemplo (DELGADO, 2011, p. 27). Ainda segundo o autor, é apenas na década de 1990 que se vai observar um maior número de trabalhos acadêmicos que tratam especificamente do espaço público. A explicação para essa mudança se daria a partir da ampliação do número de planos urbanísticos voltados para as grandes iniciativas de reconstrução urbana:

No en vano la noción de espacio público se puso de moda entre los planificadores, sobre todo a partir de las grandes iniciativas de reconversión urbana, como una forma de hacerlas apetecibles para la especulación, el turismo y las demandas institucionales en materia de legitimidad. En ese caso hablar de *espacio*, en un contexto determinado por la ordenación capitalista del territorio y la prodición inmobiliaria, siempre acaba resultando un eufemismo: se quiere decir siempre *suelo*. (p. 20)

O que ocorre, então, com o avanço de tais projetos e operações urbanísticas nas grandes cidades do mundo é um esvaziamento do sentido filosófico do espaço público (espaço da esfera pública) e uma predominância do sentido meramente concreto do espaço (por isso reduzido à ideia de solo). Esse esvaziamento de um sentido político do espaço público, lugar onde se materializariam categorias abstratas como democracia e cidadania, não é acidental e contém um forte sentido ideológico: a progressiva incorporação do liberalismo urbanístico e de suas demandas aos discursos e projetos governamentais. As gestões públicas, cada vez mais, mostram-se "obcecadas" em assegurar o controle sobre praças e ruas para que essas se convertam em "espaços públicos de qualidade" ou, em outras palavras, uma "mera guarnição de acompanhamento para grandes operações imobiliárias" (DELGADO, 2011, p. 21).

Com isso, não queremos dizer que a interpretação dominante do espaço público na atualidade esteja totalmente dissociada de um sentido político referente aos valores democráticos. A questão é um pouco mais complexa que isso. O que buscamos responder a partir de agora é: qual seria o papel do espaço público na contemporaneidade? Como o espaço público mantém seu papel político nos dias de hoje, considerando também o surgimento e a realidade de novas esferas públicas?

Quanto a essas questões, em seu livro "O espaço público na cidade contemporânea", Serpa afirma que o espaço público permanece sendo compreendido como espaço da ação política ou, pelo menos, "da possibilidade da ação política na contemporaneidade" (2007, p. 9). O autor também analisa o conceito sob a lógica empresarial de incorporação dos espaços da cidade como mercadoria e consumo para determinadas parcelas da sociedade, assinalando, com isso, que, embora público, são poucos os que se beneficiam do que deveria ser comum a todos, destacando ainda a necessidade de entender o espaço público como espaço simbólico e da reprodução de ideias de cultura e intersubjetividade.

Para Manuel Delgado, a ideia de espaço público nos dias atuais é resultante de uma sobreposição das concepções que antes eram independentes (filosofia, política e urbanística), e, por esse motivo, a sua atribuição política na contemporaneidade desvirtua-se da ideia clássica de esfera pública. Com a incorporação do termo *espaço público* como ingrediente retórico básico nas apresentações dos planos e operações urbanísticos governamentais, ele passa a estar

associado a um discurso político⁷ e à realização de um valor ideológico que tem como intuito velado a apropriação mercantilista da cidade e o favorecimento dos interesses de determinados setores hegemônicos. Na prática, isso ocorreria a partir da construção de uma aliança entre espaço público e capitalismo como símbolo de "harmonização e paz social" (DELGADO, 2011, p. 21).

A elaboração dessa ideia de espaço público como ferramenta de harmonização social teria como objetivos transmitir a imagem de ação e preocupação com o bem-estar da população por parte dos governantes, dotando a cidade com áreas de lazer e incentivando atividade econômicas, como o turismo, e, ao mesmo tempo, encobrir os verdadeiros interesses por detrás desses projetos urbanísticos. Podemos observar diversos exemplos de planos e obras para áreas públicas, em diferentes cidades do mundo que seguem essa concepção. É cada vez maior o número de projetos urbanísticos que visam a reconfiguração dos espaços públicos urbanos, construção de parques e praças principalmente em áreas nobres das cidades e cujo uso mostra-se extremamente segmentado – projetos que, muitas vezes, são pensados em termos de embelezamento e contam com equipamentos pouco funcionais e pouco convidativos (sobre esse tema ver SERPA, 2007). Muitas vezes, esses projetos buscam apenas valorizar o entorno de empreendimentos imobiliários e comerciais. Outro exemplo são as áreas públicas construídas ou reconfiguradas unicamente para fins turísticos e que são descaracterizadas do seu entorno, podendo inclusive acarretar a demolição de áreas históricas e a remoção de moradores locais para sua construção. Processos de gentrificação visam à transformação de ruas em "shoppings a céu aberto", projetos que desde a sua concepção não dialogam com a grande parcela da sociedade e nem mesmo com os moradores do bairro. Ruas, viadutos e avenidas são construídos priorizando um único modo de locomoção, o automóvel, sem quase dar espaço para pedestres e ciclistas.

As questões referentes ao espaço público hoje não dizem respeito apenas à sua elaboração e construção, mas também à sua gestão e manutenção, como ocorre com as praças e parques que são gradeados e fechadas durante a noite para evitar "mau uso". Interessante notar que as ideias de harmonia, boa convivência e manutenção do bem comum implícitas nessa concepção de

⁷ Esse atual discurso político, segundo Delgado, é característico do movimento chamado *ciudadanismo*, que busca recuperar o "cenário da epifania dos valores abstratos da democracia burguesa" (2013, p. 1), estando presente nas pautas tanto da direita quanto da esquerda. O *ciudadanismo* também pode ser entendido como o dogma de referência de um conjunto de movimentos de reforma ética do capitalismo, que visa corrigir seus excessos. (2011, p. 32)

espaço público estão vinculadas às noções de zelo, limpeza e neutralidade, nas quais o objetivo é esconder o que não se adequaria à essa imagem (o que diz respeito diretamente ao grafite e explicaria, parcialmente, o fato de que o mesmo incomode tanto alguns setores da sociedade).

Esses espaços, em sua concepção e divulgação publicitária por parte dos órgãos executores, buscam promover uma ideia de que se constituiriam, de acordo com Delgado, como "espaços democráticos cujos protagonistas são seres abstratos aos quais chamamos 'cidadãos' " (2011, p. 33), expressando "uma forma de conciliação entre sociedade civil e Estado, como se estes fossem de certa forma a mesma coisa" (2011, p.33) e como se houvessem gerado um território capaz de apaziguar os antagonismos de classe. Dessa maneira, o espaço público contemporâneo atuaria como um instrumento ideológico a partir da lógica de mediação do Estado: através da sua legitimidade simbólica, o Estado parece atuar como isonomia e imparcialidade frente a questões a que se opõem interesses divergentes de determinados setores sociais, servindo, no entanto, aos interesses dos grupos hegemônicos. Criam, ainda segundo o autor, a "ilusão real" materializada nos espaços públicos de que todas as classes e setores dissolvem suas diferenças e se unem, se fundem e se confundem em interesses e metas compartilhados. No entanto, como assinalado por Marx (*apud* DELGADO, 2011, p. 33): "as estratégias de mediação servem, na realidade, para camuflar toda relação de exploração, todo dispositivo de exclusão, assim como o papel dos governos como encobridores e garantidores de todo tipo de assimetria social".

Em outras palavras, o espaço público que serve aos interesses e, ao mesmo tempo, é resultante da lógica de produção da capitalista da cidade mercadoria funciona como um mecanismo através do qual a classe dominante consegue que não sejam evidentes as contradições que a sustentam, enquanto obtém a aprovação da classe dominada ao se valer da estratégia de mediação do sistema político que lhe atribui e convence a todos de sua neutralidade. Através dessa capacidade de controle sobre sua produção e distribuição para executar os interesses de uma classe dominante, sob a premissa de que o fazem sob valores supostamente universais, cria-se uma hierarquização dos valores e dos significados, à qual subordinam a experiência real de seres humanos reais que mantém relações sociais reais (DELGADO, 2011, p. 33-34). Em outras palavras, prioriza-se o **espaço concebido** em detrimento do **espaço vivido**.

O que escapa a esse plano/ideal de cidades e de espaços públicos harmônicos é o fato de que os conflitos sociais, culturais, econômicos etc. continuam e continuarão existindo, independente

do controle e da supervisão que se aplicam sobre os espaços. A produção hegemônica do espaço, racionalista e em larga escala, confrontada com a experiência real ou com a criação do espaço por seres humanos reais, vai dar origem a diferentes paisagens urbanas, nas quais o enfrentamento e o conflito são mais ou menos perceptíveis aos olhos dos habitantes da cidade. Sabidamente, é do interesse do Estado e do capital ao qual ele se alia que esses conflitos não emergjam ou se materializem na paisagem da cidade. Por isso, não é raro que o poder público busque "formas de astúcias que neutralizam seus inimigos, assimilando seus argumentos e iniciativas, desprovendo-os de sua capacidade questionadora, domesticando-as" (DELGADO, 2011, p. 36), com o intuito de um alinhamento discursivo à ordem estabelecida, configurada na paisagem dos espaços comuns. A partir dessas considerações, podemos afirmar que o grafite seria um contradiscurso a essa linha discursiva pré-estabelecida, uma fissura, uma brecha através da qual irrompe o dissenso, rompendo com uma visualidade e com uma imagem de espaço público pensada para ser pouco notada ou, ao menos, não questionada.

2.3.1 Paisagens modernas ou paisagens sem-lugar

Nos parágrafos anteriores, começamos a adentrar a relação entre espaço público, paisagem e grafite, a partir da análise dos processos de produção do espaço urbano e os conflitos oriundos desse processo. Em oposição ao processo hegemônico de construção das cidades, temos os processos de **criação do espaço**, isto é, espaços vividos e recriados cotidianamente pelos moradores das cidades a partir das relações de intersubjetividade que em pouco ou nada têm a ver com a lógica formal de produção do espaço. O confronto entre essas formas de pensar, construir, criar e viver a cidade e seus espaços comuns dá origem às paisagens urbanas em toda sua diversidade: ora apresentando-se em conformidade com a lógica funcional da produção, ora em sintonia com os aspectos tradicionais dos lugares ou, ainda, como uma sobreposição de elementos de origens e características distintas, nas quais os contrastes sociais, econômicos e culturais são mais evidentes. Todas essas paisagens, por sua vez, influenciarão as relações e a vida dos habitantes das cidades, repercutindo de formas distintas em cada habitante.

Apesar da grande diversidade de paisagens urbanas, não podemos negar que as paisagens alinhadas aos interesses hegemônicos, cada vez mais funcionais e com pouca relação com o lugar onde se inserem e cujos aspectos visuais se assemelham em diferentes cidades do mundo,

independente das diferenças culturais, têm se tornado cada vez mais comuns. De acordo com Edward Relph (2016a, p. 63), o surgimento dessas paisagens, as quais o autor denomina **paisagens modernas**, tem início a partir da segunda metade do século XIX, distinguindo-se de suas antecessoras não só em aparência, mas em função e significado. Resultantes do avanço dos processos de industrialização e alcançando um novo patamar na segunda metade do século XX, essas paisagens trazem consigo os mecanismos hegemônicos de produção do espaço, nos quais a cidade é entendida e gestada pelo seu valor de troca, e não pelo seu valor de uso. O valor de uso da cidade e a criatividade presente em uma cidade enquanto obra, como nos diria Lefebvre (2001, p. 12), têm cada vez menos espaço e são menos perceptíveis diante da lógica da funcionalidade, na qual a cidade é um produto. Visto que produtos podem ser replicados e vendidos, o que temos como resultado são paisagens progressivamente mais homogêneas:

É desnecessário examinar longamente as cidades modernas e as periferias e as construções novas, para constatar que tudo se parece. A dissociação mais ou menos estimulada entre o que se denomina “arquitetura” e o que se denomina “urbanismo”, ou seja, entre o “micro” e o e o “macro”, entre estas preocupações e estas duas profissões, não acentuou a diversidade. Ao contrário. Triste evidência: o repetitivo apodera-se da prevalece sobre a unicidade, o artificial e o sofisticado sobre o espontâneo e, naturalmente, o produto sobre a obra. Esses espaços repetitivos saem de gestos repetitivos (os dos trabalhadores) e de dispositivos ao mesmo tempo repetidos e de repetição: as máquinas, tratores, betoneiras, guias, britadeiras etc. Porque homólogos, estes espaços são trocáveis? Eles são homogêneos para que se possa trocá-los, comprá-los, vendê-los, não tendo entre si senão diferenças apreciáveis em dinheiro, portanto quantificáveis (volumes, distâncias)? A repetição reina. Um tal espaço pode ainda se considerar “obra”? Incontestavelmente, é um produto, no sentido o mais rigoroso: repetível, resultado de atos repetitivos (LEFEBVRE, 2000, p.91).

A homogeneidade interessa à produção capitalista do espaço, e, dessa forma, as paisagens tornam-se também produtos padronizados, replicáveis e aplicáveis a qualquer realidade, prezando pela eficiência e pelo controle. No livro *Rational Landscape and Humanistic Geography*, Relph afirma que alguns dos principais exemplos dessas paisagens (especialmente após a metade do século XX) seriam os aeroportos, as torres de escritórios, as torres de transmissão, as cadeias de *fast food*, alguns tipos de edifícios e os shoppings centers – paisagens que, em suas palavras "negam sentimentos, ignoram a ética e diminuem a responsabilidade dos indivíduos sobre o ambiente onde vivem" (RELPH, 2016a, p. 64).

Um outro tipo de paisagem moderna que Relph analisa no mesmo livro são as paisagens dos subúrbios norte-americanos. Essas áreas, muito representativas desse processo de padronização das paisagens, são concebidas a partir de um "hiper planejamento que elimina qualquer possibilidade de mudança fundamental, reduzindo drasticamente as oportunidades dos moradores (indivíduos) se envolverem com o local onde moram" (2016a, p. 86). O autor ainda pontua que, nesses espaços planejados, "exceto pela mudança de estações e do crescimento das árvores, que ainda não podem ser controlados, tudo é um presente duradouro – uma paisagem que não pode evoluir" (2016a, p. 98).

Semelhantes aos subúrbios americanos, os subúrbios franceses da década de 1970, como analisados por Lefebvre no livro "O direito à cidade", são áreas marcadas por uma característica funcional e abstrata, uma espécie de "morte" da realidade urbana, a partir da supressão dos seus elementos sensíveis, como ruas, praças, cafés, monumentos, espaços para encontros, evidenciando uma "redução do habitar para o habitat" e um proeminente "gosto pelo ascetismo" (2001, p. 27).

Sejam as paisagens desses subúrbios ou as paisagens dos grandes centros financeiros, o que elas têm em comum é o fato de representarem diretamente os processos de produção espacial caracterizados por um "autoritarismo ambiental benevolente" (RELPH, 2016a, p. 99), isso é, quando a autoridade para se fazer paisagens é destinada a um pequeno grupo de profissionais, retirando, dessa forma, a autonomia e a responsabilidade dos indivíduos sobre o espaço em que vivem. Esse processo vertical de pensar e construir o espaço dificulta, como veremos adiante, a criação de laços de pertencimento aos lugares, e essa "consciência da cidade que se esfuma" (LEFEBVRE, 2001, p. 28) propicia uma gradativa alienação do espaço, como nos explica Armand Frémont:

A alienação esvazia gradualmente o espaço de seus valores para lhe reduzir a uma soma de lugares regulados pelos mecanismos de apropriação, condicionamento e reprodução social. O homem, um estranho para si mesmo e para os outros, torna-se também, estranho ao espaço onde vive. (FRÉMONT, 1999, p. 249)

Dessa maneira, podemos afirmar que esse autoritarismo benevolente pode conter, na verdade, toda a violência do espaço abstrato, do espaço concebido institucionalmente e instituído por um Estado, como afirma Lefebvre (2000, p. 328). A retirada de autonomia e responsabilidade sobre

o espaço vivido, a partir da entrega da cidade aos planejadores e burocratas, tem como resultado a construção de um espaço cada vez mais homogêneo, que visa a eliminação das diferenças, já que essas representam as contradições dessa forma de pensar e "gerir" as cidades:

Esse espaço político, numa primeira abordagem, parece homogêneo; e realmente, ele serve de instrumento àqueles poderes que fazem tabula rasa daquilo que lhes resiste e os ameaça - as diferenças. Estes poderes esmagam o que estiver em seu caminho, eles apagam; o espaço homogêneo lhes serve à maneira de um cepilho, de uma escavadeira, de um tanque de guerra". (2000, p. 328)

Senso assim, podemos dizer que o grafite representa uma ameaça ao espaço hegemônico e à sua homogeneidade. As paisagens-grafite simbolizam a existência das diferenças e a realidade de um espaço vivido e, por isso, autêntico. Não nos estranharam, portanto, as inúmeras tentativas por parte das gestões públicas em apagar os grafites das paisagens, buscando revertê-las ao "que deveriam ser", isto é, partes de um todo pensado para ser harmônico e asséptico. Quando a vigilância do espaço público é mais ostensiva, os grafiteiros buscam formas alternativas de se expressar, como, por exemplo, a colagem de adesivos (mais rápida que a pintura), a inscrição em postes, calçadas e tampas da rede de esgoto (que não geram multas como nos muros), a alteração de placas de sinalização a partir de pequenos adesivos ou desenhos ou, ainda, a escolha por áreas pouco visíveis, como os túneis do metrô. Os grafites no subterrâneo do espaço público simbolizariam a criação de uma nova paisagem a partir do que não pode ascender à superfície do visível: uma paisagem subterrânea, da escuridão, da invisibilidade.

Temos, assim, uma oposição e uma luta pela visibilidade, sobre o que pode e deve ser visto no espaço público e o que deve ser escondido, apagado – o lugar a que se reserva cada elemento da paisagem. Interessante notar, entretanto, que essa visibilidade ostensiva própria das paisagens hegemônicas também é feita para esconder. Lefebvre nos chama atenção para o caráter visual cada vez mais acentuado dessas paisagens: elas contêm em si o intuito de uma forte visualização para mascarar os processos que lhe dão origem e a sua repetição: "as pessoas olham, confundindo a vida, o olhar, a visão" (LEFEBVRE, 2000, p. 91. É exatamente o que expressa Relph, ao afirmar que essas paisagens, "apesar de quase onipresentes, é como se fossem feitas para não serem notadas" (2016b, p. 1). Ainda segundo o autor canadense, "as paisagens que promoveriam formas de prazer e liberdade individual são cada vez mais raras, predominando aquelas que promovem satisfação material" (2016b, p. 5). No entanto, Relph

acredita que, mesmo nesse contexto, é possível encontrar nas paisagens modernas elementos que desvirtuam essa lógica e que representariam os verdadeiros valores que dão sentido à vida:

As coisas que realmente tornam a vida valiosa – o amor, a amizade, a força, a imaginação – devem pouco à inteligência analítica e muitas vezes são prejudicadas pelo cultivo excessivo desta. Nas paisagens modernas, há uma ampla evidência de tal sobreposição, mas, embora não sejam geralmente visíveis e não estejam na superfície das coisas, são facilmente acessíveis a qualquer pessoa que esteja disposta a fazer o esforço para vê-las. (RELPH, 2016b, p. 103)

É nesse contexto – em que predomina a visualidade ostensiva que esconde o vazio que a preenche e que esmaga as manifestações autênticas de vida e das formas de se relacionar com o espaço, fruto dos processos de planejamento, executado e pensado para eliminar a autonomia dos sujeitos e, gradualmente, anular as diferenças – que temos o surgimento das **paisagens sem-lugar**, denominação criada por Relph para designar as paisagens nas quais as diferenças passam a ser relacionadas à marcas e nas quais "a perda da diversidade e da identidade geográficas foi palpável, expressa na perda da continuidade histórica" (RELPH, 2012, p. 20).

Entender a supressão e a ausência da lugaridade⁸ dos espaços (*placelessness*) é fundamental quando consideramos que o lugar diz respeito às maneiras como os seres humanos se relacionam com o mundo (RELPH, 2012, p. 22). Nesse sentido, acreditamos ser possível traçar um paralelo entre as paisagens e o lugar ao afirmarmos que as primeiras expressariam uma maior ou menor autenticidade dos espaços, isso é, nelas tornariam-se visíveis as experiências cotidianas próprias dos lugares. Em outras palavras, a experiência cotidiana dota de vida os lugares, e essa vida é expressa em suas fisionomias, em suas paisagens. Dessa forma, quando Relph afirma que estudar o lugar sob uma perspectiva humanista é uma prática de resistência, ressaltamos que estudar as paisagens nessa mesma perspectiva mostra-se tão relevante quanto e, às vezes, indissociável dessa prática.

A relação entre paisagem e lugar pode ser entendida a partir de diferentes níveis de entrelaçamento. No artigo *Reflexões sobre a Emergência, Aspectos e Essência do Lugar* (2012), Relph analisa esse conceito a partir de diferentes aspectos integrantes da sua complexidade que

⁸ Tradução de Eduardo Marandola Jr. para o termo *placelessness*, de Edward Relph.

nos permitem relacioná-lo a outras dimensões da experiência espacial. Por exemplo, quando fala de fisionomia do lugar (*placescape*), Relph refere-se à paisagem daquele lugar, à sua forma, aos elementos mais evidentes de sua aparência. Essa relação entre paisagem e lugar dada pela visualidade das formas parece inicialmente simples, mas ganha contornos mais densos quando relacionamos a paisagem a outros aspectos do lugar analisados pelo autor, como sentido, enraizamento, interioridade e construção/fabricação de lugar (2012, p. 23-27).

Acreditamos que a relação entre paisagem e lugar ultrapassa a dimensão da forma, pois, como afirmamos anteriormente nesse capítulo, ao nos debruçarmos sobre o conceito de paisagem, defendemos que ela não é apenas o visível imediato, o resultado ou produto das relações entre os sujeitos e o espaço, visto que também impactam e transformam essas relações, dotando o espaço de significados e alterando o mundo sensível dos sujeitos. As paisagens (fisionomias dos lugares) são resultado e, ao mesmo tempo, elementos que interferem na elaboração e construção de aspectos como sentido, enraizamento e interioridade dos lugares.

Esses três aspectos mencionados dizem respeito à relação "de dentro para fora" que mantemos com os espaços, ou seja, que nos permite transformá-los em lugar da experiência cotidiana. Essa relação não pode ser fabricada, como Relph afirma ao mencionar as tentativas de arquitetos e planejadores de construir espaços públicos – utilizar técnicas para torná-los agradáveis não os transforma necessariamente em lugar, apenas o uso e a vida na cidade podem fazê-lo. Podemos transpor esse raciocínio às paisagens: paisagens modernas são paisagens sem-lugar (ou sem lugaridade) à medida que as paisagens criadas e recriadas a partir da experiência cotidiana caracterizam-se como paisagens com lugar ou lugaridade.

Paisagens com lugaridade, dessa forma, podem expressar a **essência de lugar**, isto é, a "particularidade e a conectividade com a qual experienciamos o mundo" (RELPH, 2012, p. 29). Esse entendimento de lugar diz respeito e amplia o sentido de lar, na medida que transferimos a ideia da casa para os lugares onde vivenciamos experiências especiais, lugares significativos, familiares, "onde as raízes são mais profundas e fortes, onde se conhece e é conhecido pelos outros, o onde se pertence" (2012, p. 24). Aqui podemos arriscar dizer que a rua, para alguns sujeitos, como os grafiteiros, poderia ser entendida como lar, já que é nela onde o corpo faz parte do meio, onde ocorre o compartilhamento das experiências comuns (mesmo que conflituosas), o "local do bem-estar e da imaginação", de acordo com Relph.

Entender a rua e, conseqüentemente, o espaço público a partir desse viés que interliga a paisagem ao lugar é um importante caminho para as cidades hoje. Entender a rua como lugar é um resgate do papel do espaço público nas cidades, como um espaço público de vivências, familiaridade, existência, e não do medo, da regulamentação, do distanciamento e da mera passagem. Local onde a vida acontece. As relações particulares e próprias de cada lugar e seus habitantes dão origens a paisagens próprias, únicas, diferenciadas, que não seguem a fórmula da repetição planejada. Elas são repletas de identidade, sentido e interioridade, pois são criadas por quem habita esses espaços e cria neles laços de lugar.

Baseando-se nas as ideias de Relph, Marandola Jr. chama a atenção para a relação entre a identidade dos lugares e a ideia de autenticidade, reafirmando a importância deste aspecto para o aumento do envolvimento dos sujeitos no seu mundo coletivo imediato (2010a, p. 6). Quando fala de autenticidade, refere-se a uma " experiência direta e genuína de todo o complexo da identidade dos lugares"⁹ (RELPH 1976, p. 64 *apud* MARANDOLA JR, 2010a, p. 6), isso é, experiências não mediadas ou reguladas por instâncias arbitrárias e racionalidades de ordem superior. Essa mediação ou controle que interfere na autenticidade dos lugares e, conseqüentemente, nas suas identidades, descaracteriza as possibilidades reais de experiência, enquadrando-as em formas pré-estabelecidas e limitando "as possibilidades do ser":

As experiências são estas possibilidades que na tendência de homogeneização e fixação de padrões comportamentais e construtivos, as limitam e as tornam previsíveis e mediadas. E isso é feito substancialmente pelo controle da forma dos lugares, de sua construção e da manipulação das identidades pela estrutura física, as atividades e os significados que ali podem ser experienciados" (MARANDOLA Jr. 2010, p. 8).

No trecho em destaque, podemos observar o quanto o controle da paisagem (formas e estrutura física) pode ser determinante na experiência espacial dos sujeitos e, conseqüentemente, na atribuição de significados que é dada a esses espaços. Uma paisagem engessada, padronizada, supervisionada, moldada aos interesses hegemônicos, é uma forma de repressão à experiência e à criação de familiaridade a partir da vivência dos lugares. Como afirma Marandola Jr, "limitar as formas dos lugares, portanto, é limitar o próprio ser humano" (2010a, p. 8).

⁹ Tradução livre do original em inglês, mantido no texto pelo autor: "*direct and genuine experience of the entire complex of the identity of places [...]*"

As paisagens-grafite são uma resistência a esse processo, já que são criadas a partir das experiências dos habitantes da cidade, uma experiência do cotidiano urbano, da rua. Elas expõem o que deveria ser escondido, expõem o contraste, o questionamento. E expõem principalmente a voz dos sujeitos que clamam por visibilidade e que querem mostrar sua existência, querem se ver na cidade. É um grito de resistência diante da dureza e alcance das paisagens esvaziadas de sentido. Como afirma Marandola Jr, "todo o barulho que chama atenção para cada novo *placeless* abafa e esconde muitos lugares autenticamente vividos" (2010a, p. 8), e é essa autenticidade do cotidiano e da vida dos grafiteiros e sua materialização nas paisagens da cidade de São Paulo que buscamos mostrar.

CAPÍTULO 3

**VANDAL x VENDU¹⁰: RECONFIGURAÇÕES ESTÉTICAS DO GRAFITE ENTRE
ARTE E VANDALISMO**

As práticas da arte contribuem para desenhar uma paisagem nova do visível do dizível e do factível.

Jacques Rancière

*Prendam seus corpos em gavetas falantes sem expressão
E mesmo assim
O desenho e o porquê do risco continuará latente
Na mente deste que vai à rua sem medo*

Criolo¹¹

Como vimos no capítulo anterior, a noção moderna de paisagem está intrinsecamente relacionada a uma representação pictórica. Dessa forma, o caráter artístico esteve (e ainda está) muito imbricado à concepção da paisagem, o que a associa aos aspectos da visualidade e do olhar estético. Mesmo tendo demonstrado como é possível ir além dessa perspectiva, a partir do momento em que a paisagem se transforma, neste trabalho, em paisagem-grafite, faz-se necessário reinserirmos em nossa discussão uma abordagem artística, devido ao patamar alcançado pelo grafite na atualidade e às novas questões oriundas da sua validação como arte, que em muito diferem das suas características originais.

Se os grafites (especialmente na sua versão de murais e painéis) são considerados obras artísticas, com isso queremos dizer que as paisagens-grafite também o seriam? Acreditamos

¹⁰ Essa oposição entre *vandal x vendu*, entre o que seria um grafite vândalo e um grafite vendido, foi bastante observada nas discussões atuais sobre o grafite europeu e, particularmente, o francês, em nosso período de estágio doutoral realizado entre 2017 e 2018 na cidade de Paris. Daí a inspiração para o nome do capítulo.

¹¹ O vulto do revide. In: LEITE, Antonio (org) Graffiti em São Paulo: Tendências contemporâneas. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

que não, pois, como dissemos, a experiência do grafite e da paisagem não são as mesmas da experiência artísticas em museus, por exemplo. Nos dois casos, a obra situa-se em contextos distintos. A obra ganha contornos mais amplos a partir da experiência das paisagens e do espaço vivido, sendo então uma “obra geográfica”, da qual falaremos mais ao longo da tese. Entender o grafite apenas como obra artística seria a sua compreensão parcial, desfalcada do envolvimento do espaço público e das relações que se constituem na rua. No entanto, não podemos desconsiderar esse aspecto presente em sua constituição, porque há, sim, uma experiência artística do grafite, tanto para seus criadores quanto para seus espectadores, e esse fato pode vir a acrescentar novos significados às paisagens-grafite, para quem as cria, para quem as vê e para a vida nas cidades de forma geral.

Dois aspectos distintos estão presentes na forma de se compreender o grafite na contemporaneidade: ao mesmo tempo em que é entendido como um fazer artístico, mantém, por outro lado, uma área de ilegalidade e vandalismo; combatido cotidianamente pela polícia e demais instâncias e cada vez mais valorizado pela mídia, mercado da arte e mercado em geral. Para entendermos mais sobre esse contexto, abordaremos nesse capítulo essas questões a partir da análise histórica do grafite e de sua progressiva fusão e incorporação à arte contemporânea. Afinal, existira uma definição para o que seria o grafite em sua atual complexidade? O que o distingue e o aproxima da pichação e da arte urbana? Ademais, traremos algumas reflexões acerca do papel das práticas artísticas na cidade e de como o grafite se insere no contexto da arte de rua e do ativismo artístico.

Acreditamos que essas são questões importantes de serem respondidas para que possamos entender melhor o universo do grafite na contemporaneidade e, a partir disso, buscar entender como essa transição impacta a experiência dos grafiteiros e como o grafite passa a ser ressignificado por eles a partir da sua valorização artística e comercial.

3.1 Começando pelo começo: um diálogo entre arte e geografia

A geografia, desde o fim do século XIX, se revestiu de seu caráter científico buscando cada vez mais reafirmá-lo, como parte da sua consolidação dentro do campo das ciências humanas. Para além da geografia, a separação entre ciência e arte inicia-se em uma modernidade marcada pelo

advento do método cartesiano, que tem como bases a separação entre sujeito-objeto e o caráter pragmático do conhecimento. O antropocentrismo e a racionalidade positivista faziam parte do arcabouço teórico que servia de sustentação para a expansão capitalista em curso; e, nesse contexto, o racional é amplamente valorizado em detrimento do emocional, o científico daria todas as respostas, enquanto o artístico contemplaria aspectos subjetivos, por isso menos relevantes para o entendimento do mundo.

No entanto, nas últimas décadas, diversas áreas do conhecimento se mostraram mais abertas à retomada do diálogo com o campo da arte, reconhecendo sua importância e destacando as possibilidades de ampliação dos limites do saber científico a partir desse reencontro. Nas palavras do sociólogo francês Michel Maffesoli, enquanto a modernidade foi marcada pela dicotomização do mundo, seja da natureza e da cultura, da ciência e da arte, ou do corpo e do espírito, vivemos agora um momento de complexidade propício à interação dos saberes, e, assim, ciência e arte podem ser complementares:

É interessante ver como em todas as obras científicas, pessoas como Einstein disseram: ‘há sempre uma intuição, uma fulguração que tem uma dimensão artística’. Então, desse ponto de vista, é claro que haverá especificidades, mas isso não impede que hajam proximidades que possam estabelecer-se entre a arte e a ciência. (MAFESSOLI, 2007)

Na Geografia, alguns autores também chamam atenção para a necessidade de se resgatar o caráter mais sensível dessa ciência. E aqui dizemos resgate, porque, de acordo com Eduardo Marandola Jr., mesmo que a geografia tenha respeitado a separação característica das ciências modernas, em certos momentos, muito se utilizou de descrições artísticas (em especial as literárias) em seus trabalhos. Para o autor, “nas reestruturações epistemológicas contemporâneas [...], reconduzir a Geografia para seu encontro com a Arte é tanto necessário quanto imprescindível para seu desenvolvimento.” (2010, p. 7). Em defesa desse argumento, Marandola Jr. afirma que, quando incorporada à geografia, a arte teria papel tanto de relato documental, a partir da sua facticidade histórico-geográfica, como de “imagem-imaginário” ou “símbolo representação”, que traria /produziria uma visão de mundo com valores e símbolos, “desenhando geografias e proporcionando a reflexão sobre a própria condição humana; um conhecimento universal, portanto” (2010, p. 9). O autor define como esforço humanista dos dias atuais o que Maffesoli aponta como uma das características da pós-modernidade: a

relativização da razão e a necessidade de pôr, nos mesmos termos, emoção, percepção e imaginação como forças motrizes do processo criativo.

O conhecimento geográfico, como ciência espacial, é um desses conhecimentos que compõem nossa realidade multifacetada. Ainda de acordo com Marandola Jr., neste processo de conhecimento e vivência do espaço, o artista tem papel de destaque, visto que, com sua sensibilidade, fornece significativas leituras e construções da realidade. Na mesma perspectiva¹², Frémont afirma que é apenas com a familiaridade dos poetas, romancistas, pintores ou cineastas que chegamos a uma “arte do espaço”, uma nova maneira de se pensar e fazer geografia:

É uma nova Geografia que se há de inventar, rompendo as divisórias entre disciplinas, com geógrafos abertos à literatura e à arte e homens de letra a par da Geografia. [...] Descobrir o espaço, pensar o espaço, sonhar o espaço, criar o espaço.... Uma pedagogia nova para o espaço vivido deve tomar em conta essas quatro exigências. (FRÉMONT, 1999, p. 267-268)

À essa sensibilidade destacada entre os artistas podemos acrescentar uma outra qualidade tão importante quanto: a de representar e dar voz a uma consciência coletiva, o que Maffesoli define como uma “correspondência” ou um feedback. Para ele, o ‘gênio artístico’ não é individual, ao contrário, ele remete ao que está na cabeça de todos, correspondendo a todas as sensibilidades. O autor afirma que umas das características da pós-modernidade seria o distanciamento cada vez menor entre o artista e quem vê sua obra, o que é defendido pela escola da recepção: “é nela que há esse processo [...] de interatividade, de ressonância, de correspondência, e que a obra, sem dúvida, será feita por alguém, mas ela será feita em interação com aquele para quem é feita” (2007). Essa *reversabilité* seria a universalidade presente na individualidade da obra de arte, o que faz com que ela dialogue com quem a vê, ouve ou sente, e esse diálogo, por sua vez, seria o que Bachelard denominou como o par ressonância-repercussão:

É nesse ponto que deve ser observada com sensibilidade a duplicidade fenomenológica das ressonâncias e da repercussão. As ressonâncias se dispersam nos diferentes planos da nossa vida no mundo, a repercussão nos

¹² O artigo “*Les profondeurs des paysages géographiques*», publicado em 1974, é um bom exemplo dessa abordagem proposta por Frémont. O trabalho que desenvolve sobre a floresta de Ecouves, na Normandia, baseia-se na associação de métodos clássicos da geografia regional às análises de obras literárias, e no estudo do imaginário e da percepção.

chama a um aprofundamento de nossa própria existência. Na ressonância, ouvimos o poema, na repercussão nós o falamos, pois é nosso. A repercussão opera uma revirada do ser. (1998, p. 187)

Dessa forma, compreende-se a arte como uma forma de comunicação com o mundo, visto que ao partir da admissão (nas palavras de Bachelard) de uma imagem poética nova, estamos praticando a intersubjetividade (1978, p. 188). Sua fenomenologia da imaginação se debruça sobre o entendimento de como o aparecimento de uma imagem poética singular “pode reagir sobre outras almas, sobre outros corações, apesar de todos os empecilhos do senso comum, apesar de todos os pensamentos sábios, felizes por sua imobilidade” (1978, p. 185).

A comunicação entre as almas, a partir da obra de arte, só é possível quando compreendemos os fenômenos em sua intersubjetividade, a partir do entendimento da relação indissociável entre o interior e o exterior dos seres. Bachelard destaca a “visão interior”, a “luz interior” dos pintores, assim como Merleau-Ponty fala do “olho do artista”, aquele “que foi comovido por um certo impacto do mundo, e que o restitui ao visível pelos traços da mão” (2004b, p. 281). Apesar do destaque da singularidade presente no processo de criação artística, Merleau-Ponty ressalta que “a verdade não ‘habita’ apenas o ‘homem interior’, ou, antes, não existe homem interior, o homem está no mundo, é no mundo que ele se conhece” (2004a, p. 6) e Bachelard, em uma bonita metáfora sobre a porta (1998, p. 202), discorre sobre a complexa relação interior-exterior presente na imaginação dos homens.

3.2 “A insurreição da paisagem urbana” – origens do grafite contemporâneo¹³

A expressão acima foi utilizada por Jean Baudrillard, em seu artigo “*Kool Killer* ou a insurreição pelos signos” (2005, originalmente publicado em 1976), no qual o pesquisador analisa o surgimento do grafite em Nova York, no início da década de 1970. Essa expressão traz consigo o sentido que o grafite assume naquele contexto espaço-temporal – uma verdadeira revolução na paisagem a partir de uma estética, ação e linguagem em profundo contraste com

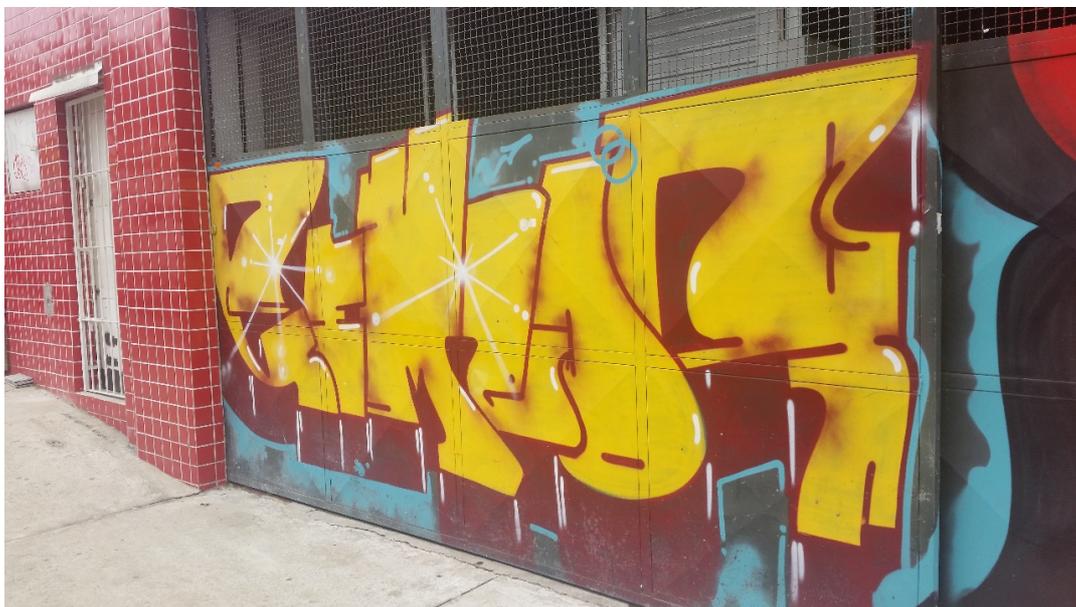
¹³ A história do graffiti no mundo é muito antiga e remete às primeiras inscrições nas cavernas, passando pelos registros da vida cotidiana em forma de escritos nos muros na cidade de Pompéia, durante o Império Romano. A origem do termo grafite (em português) deriva da palavra italiana *graffito* (no plural *graffiti*) e designa os escritos feitos em muros. O graffiti contemporâneo inicia-se com a retomada desses escritos em expressiva quantidade e abrangência espacial nas cidades, especialmente a partir da incorporação da tinta spray, nos anos 1960/1970.

a lógica estabelecida de produção da cidade. O caráter revolucionário dessas manifestações escritas, praticadas majoritariamente por grupos de jovens, esteve presente em outros momentos da história, como em Paris, no final da década de 1960, tendo ambos os momentos se constituído como marcos do grafite contemporâneo.

No entanto, apesar de algumas semelhanças, o grafite de Paris e o de Nova York se diferenciavam em certos aspectos. O grafite em Paris estava relacionado ao movimento de contracultura e revolução urbana do final da década de 1960. O Maio de 68 proporcionou a difusão de diversas frases de cunho político e poético pelos muros da cidade, escritas pelos estudantes que lutavam contra as reformas educacionais. Algumas dessas frases viriam a se expandir e influenciar o imaginário urbano até os dias de hoje, como por exemplo "É proibido proibir", "A imaginação toma o poder", "Sejam realistas: peçam o impossível", "Somente a verdade é revolucionária", dentre outras (MEDEIROS, 2008, p. 34).

Já em Nova York, foram os jovens moradores dos subúrbios que iniciaram a proliferação dessas inscrições urbanas. Além dos muros, grafitavam os vagões de metrô que cruzavam a cidade até a periferia. Diferente das inscrições em Paris, o grafite em Nova York, no início, não contava com frases, e sim com as *tags* (assinaturas) de seus autores, ou simplesmente números e nomes de ruas. Com o tempo, essas *tags* foram evoluindo para estilos mais complexos de grafias (*bombs*, *throw-ups* e *wildstyles* [figuras 10, 11 e 12]), chegando ao figurativo, contando com a forte influência da cultura hip hop. São esses elementos que, posteriormente, na década de 1980, viriam a influenciar a estética e a prática do grafite em todo o mundo. No Brasil, os dois momentos (Paris e Nova York) têm repercussões: nas décadas de 1960 e 1970, com as frases contra a ditadura, e, na década seguinte, com a difusão da cultura hip hop, especialmente na cidade de São Paulo. O grafite brasileiro, nos anos 1980, foi muito influenciado pelo estilo americano, passando, posteriormente, a desenvolver seu estilo próprio, reconhecido internacionalmente nos dias atuais.

Figura 10 – Um exemplo de grafite clássico: letras arredondadas e coloridas (*bombs*), da dupla OSGEMEOS, dois dos pioneiros no grafite paulistano. As influências do hip hop são muito visíveis até hoje em seus trabalhos. Foto tirada no bairro do Cambuci, São Paulo, local de origem dos irmãos.



Fonte: A autora, 2015

Figura 11 – Grafite figurativo (personagem, à esquerda) e letras *wildstyle*, no bairro de São Miguel Paulista, São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Figura 12 – *Tags* e *bombs* nas ruas da Candelária, Bogotá



Fonte: A autora, 2015

Considerando as diferenças entre esses dois momentos históricos simbolizados por Paris e Nova York, como poderíamos definir o grafite independente dos lugares e contextos onde ele se manifesta? De maneira geral, podemos afirmar que o grafite seria a livre manifestação escrita e gráfica na/da cidade, não vinculada à publicidade e propaganda; uma linguagem/imagem que tem a cidade como suporte e fator de criação, em um movimento de dupla transformação. Em termos de recursos, o grafite contemporâneo faz uso especialmente da tinta spray.

Em termos de “essência conceitual”, autores como Armando Silva defendem que o grafite seria formado por aspectos fundamentais (os quais ele denomina valências), tais como marginalidade, o anonimato, a espontaneidade, a “*cenaridade*”, a velocidade, a precariedade e a fugacidade, cada um deles correspondendo, respectivamente, a imperativos de ordem comunicacional, ideológica, psicológica, estética, econômica, física e social (SILVA, 2014, p. 28). Para Jesus de Diego, o grafite se define como “assinatura, transgressão, provocação, apropriação simbólica do espaço urbano, mecanismo de identidade, forma gráfica criadora de ideia e conceitos, catalisadora de tendências difusas do meio underground” (DIEGO, 2000, p. 16). De acordo com Armando Silva, o grafite pode ser assim entendido:

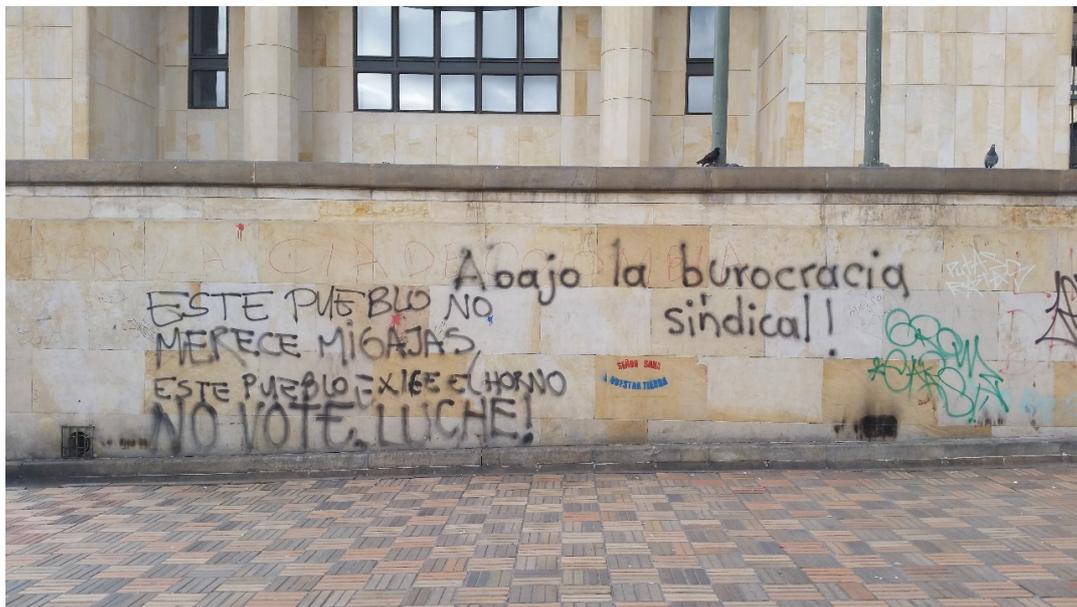
[...] como todo resultado social, o grafite alimenta-se de momentos históricos, e seus realizadores anônimos são os agentes que, com certas características

personais e grupais, materializam, através de escritas ou representações ocasionais, desejos e frustrações de uma coletividade, ou, ainda, exaltam formas que retomam ou questionam seus territórios sociais. Isso faz com que o programa geral da produção desse gênero adquira real importância. [...] Os grafites revelam uma apreciável concentração de subterfúgios da vida urbana: choques, saídas, criações, combates, estratégias expressivas (SILVA, 2014, p. 23).

Ainda segundo o autor, o grafite traz implícito em sua revolução questionamentos de todas as estruturas de poder, e, por meio deles, são expressas as realidades que ficam fora da mídia tradicional (jornais, televisão, rádio). Podemos dizer que o grafite é uma reinvenção da linguagem e dos códigos urbanos que assume significância política ao expressar a revolta proveniente dos contrastes e injustiças sociais, diferenciando-se, no entanto, da fórmula dos movimentos sociais tradicionais, como afirma Jean Baudrillard:

Dessa forma, o significado político do grafite se torna claro. Ele cresceu a partir da repressão dos motins urbanos nos guetos. Atingida por essa repressão, a revolta foi submetida a uma cisão: uma organização política de doutrina marxista, por um lado, e, por outro, um processo cultural selvagem, sem nenhum objetivo, ideologia, ou conteúdo em nível de signos. O primeiro grupo clamava por uma prática revolucionária genuína e taxavam o grafite de "folclórico", mas é o contrário: a derrota de 1970 provocou uma regressão no ativismo político tradicional, sendo necessária uma radicalização da revolta no terreno estratégico da manipulação de códigos e significações (2005, p. 33).

Figura 13 – Grafite como protesto, Bogotá



Fonte: A autora, 2015

Para Baudrillard, entender o grafite como a insurreição da paisagem urbana passa pela insurgência de uma prática que não estaria inserida na lógica dos signos da funcionalidade e dos símbolos do poder político e econômico, presentes na arquitetura, urbanismo e nas estruturas de funcionamento da cidade. A cidade, para o filósofo francês, seria o local de execução dos signos da produção e realização da mercadoria, e a grande revolução do grafite foi a de não atender ou se encaixar nesse sistema comum de designações (2005, p. 28-30).

Mas e quando até o grafite vira mercadoria? Esse processo começa a partir dos anos 1980, em Nova York, a se consolidar como uma tendência que depois se espalha pelo mundo. A afirmação do grafite no campo da arte é um processo importante a ser analisado, pois ressignificou a sua prática, sendo, até hoje, um dissenso entre estudiosos e entre os próprios grafiteiros.

3.2.1 Das ruas para as galerias - o advento da *street art*

Apesar de intimamente vinculado às concepções de transgressão, anonimato e efemeridade – ou talvez exatamente por isso –, o grafite nova iorquino progressivamente foi atraindo a atenção de especialistas do campo das artes. No final da década de 1970, inicia-se seu reconhecimento artístico, a partir da realização de diversas exposições consagradas à prática. É nesse momento que nomes como Keith Haring et Jean Michel Basquiat saem das ruas para as galerias, estreitando os laços estéticos entre grafite e arte contemporânea, especialmente no segmento da pop art (a amizade entre Basquiat e Andy Wahrol é um símbolo dessa aproximação). Para Danysz, o cinema também contribuiu para a difusão da imagem artística do grafite, a partir de filmes que retratavam a cultura e o ambiente urbano de Nova York da época (DANISZ, 2015, p. 70). Essa tendência se amplia e chega à Europa na década de 1980, com o intercâmbio de ideias entre os artistas da cena underground; Berlim, Paris e Amsterdã se destacam na emergente cena do grafite europeu, agregando às características marcantes do grafite americano suas respectivas referências culturais (DANISZ, 2015, p. 96). Nos anos 1990, as exposições dedicadas ao grafite já estão consolidadas e alimentam os debates acerca da apropriação e cooptação do grafite pelas instituições de arte.

O grafite exposto e vendido em telas, isto é, reproduzido fora dos espaços públicos urbanos, mesmo mantendo os traços característicos de sua estética, ainda poderia ser considerado grafite ou seria uma nova forma de expressão artística? Para Jesus de Diego, esse "grafite comercial" ou "de exposição" constitui-se como "o resultado do encontro de duas formas muito diferentes de expressão, diferentes em conteúdo, forma e propósito" (2000, p. 133) e, por isso, sem a potência e a criatividade do "grafite hip hop". Já para Armando Silva, o "grafite-arte" ou "pós-grafite" representa uma tendência de maior aceitação, mas que ainda pode vincular-se às características essenciais do grafite: "em outras palavras, o grafite-arte pode devir em objeto-arte antes que em inscrição grafite, embora também possa continuar existindo uma forte zona de ambiguidade, ou seja, de texto em transição" (SILVA, 2014, p. 35).

Mesmo antes de toda essa dimensão artística alcançada pelo grafite, Baudrillard defendia o seu distanciamento do campo da arte e criticava os termos estéticos pelos quais os grafites eram analisados. Apesar de diferenciar os grafites figurativos que surgiam em Nova York dos murais financiados, valorizando os primeiros por representarem a voz e a união dos oprimidos (2005,

p. 36 e 37), ainda assim, o autor os considerava “fracos” se comparados ao grafite original das *tags*. Já Celso Gitahy vê de forma mais positiva essas diferentes vertentes do fenômeno grafite. Para ele, os diferentes estilos que surgiram nas últimas décadas têm posturas e linguagens próprias, mas mantêm um diálogo comum, sem que um invalide outro, apesar de alguns serem mais aceitos de forma geral e pela mídia (1999, p. 75).

Apesar de cada vez mais encontrado nos museus e galerias, o grafite nunca deixou as ruas – ao contrário, esteve cada vez mais presente, carregando agora consigo uma certa influência desse novo patamar artístico alcançado após a afirmação e o reconhecimento institucional nas últimas décadas. O começo dos anos 2000 marcam uma nova fase em sua história, uma fase de maior troca e influência entre as duas vertentes, uma fusão de suas qualidades artísticas e da rua, conhecida como o movimento *street art*. Danisz (2015, p. 133) cita dois fatores importantes que vieram a contribuir para a sua rápida expansão pelo mundo: um forte contexto repressivo, especialmente na Europa, o que fez com que os grafiteiros buscassem novas formas de se expressar e novos suportes, em uma conjuntura na qual a criatividade se faz cada vez mais necessária e proporciona maior destaque para os artistas (em um ambiente de intensa concorrência); e o advento das redes sociais, que ampliam a divulgação desses trabalhos por todo o mundo com uma velocidade até então desconhecida.

Apesar de preservar alguns elementos próprios do grafite, como a assinatura e a “viralidade”, isto é, a marca do artista se proliferando como um vírus na cidade (DANISZ, 2015, p. 134), a *street art* assume novas características, como o reconhecimento do artista ao invés do anonimato (com algumas exceções, como Banksy e Space Invader, que, apesar da fama internacional, não têm seus rostos conhecidos); o uso de outras técnicas além da pintura livre em tinta spray como o estêncil e as colagens (figura 14), assim como o uso de outros materiais; além da influência mais acentuada de referências da cultura pop, quadrinhos e jogos de vídeo game em suas imagens (figura 15).

Figura 14 – Estêncil e colagem em Paris



Fonte: A autora, 2016

Figura 15 - Obra do artista Space Invader em Paris



Fonte: A autora, 2016

Atualmente, a *street art* está presente em boa parte das capitais e das grandes cidades do mundo, representando para algumas um atrativo turístico. Tours especializados são ofertados por agências e particulares, constituindo um novo nicho econômico (figuras 16 e 17). As gestões municipais de algumas cidades também vêm promovendo ações nesse sentido, desenvolvendo roteiros oficiais de *street art* disponibilizados em seus sites¹⁴. Alguns *street artists* ganharam reconhecimento e fama internacional, sendo convidados para a realização de grandes murais e exposições em todo o mundo. E, dentro desse cenário contemporâneo da *street art*, não podemos deixar de destacar que a América Latina vem se tornando o novo polo da prática: após as cenas nova yorkina e europeia, cidades como São Paulo, Bogotá e Cidade do México assumem papel central quanto à inovação e ao dinamismo da cena (SILVA, 2015).

¹⁴ Um dos exemplos mais interessantes é o percurso de street art desenvolvido pela prefeitura do 13º arrondissement de Paris. Site: <https://www.mairie13.paris.fr/mes-demarches/culture/street-art>

Figura 16 – Tour de grafite no 19º arrondissement de Paris



Fonte: A Autora, 2017

Figura 17 – Tour de grafite em Londres



Fonte: A autora, 2017

3.2.2 Grafite e arte urbana

De acordo com Armando Silva, filósofo colombiano que, desde a década de 1980, se dedica ao estudo do grafite, o encontro entre grafite e arte era, de certa forma, previsível, tendo se iniciado com "a reivindicação da imaginação plástica e [...] a superação da mensagem referencial linguística por um resultado do tipo semiótico, ao fazer da forma um componente integral do seu programa" (2014, p. 55). Assim, as inscrições urbanas passaram a contar com cada vez mais cor, com novas técnicas e materiais, maior tamanho do texto e busca por novos espaços, processos que levaram à transição das letras às imagens e a um gradual aprimoramento estético e das qualidades artísticas. Com a vertente da *street art*, inicia-se, assim, a aproximação do grafite com a arte contemporânea, em especial com a **arte pública e a arte urbana**.

Para Silva, a arte pública, no contexto da arte contemporânea, envolve as "ações e criações de artistas que intervêm, fazem performances ou atuam, com fins abertamente políticos [...] no urbano". A arte pública estaria sempre predisposta à política. Já a arte urbana "congrega aqueles que fazem da rua seu local de trabalho, mas que bem poderiam estar – com uma prévia qualidade formal – em museus e galerias". A arte urbana designa as formas de expressão urbana que tenham um grau de criação e não estejam, a princípio, voltadas para fins comerciais, tendo como principais subgêneros o grafite e a arte de rua (*street art*), "até o extremo de não se poder diferenciar um do outro" (SILVA, 2014, p. 124-127).

Essa aproximação pode ser entendida através das mudanças paradigmáticas no campo da arte, a partir dos anos 1960. Em busca da superação da oposição arte/vida, a arte contemporânea se reinterpreta, e um dos caminhos para tanto é a desterritorialização, a busca por novos espaços além dos formais. Além disso, esse novo paradigma se vale da ideia de que "as questões do sentido e das funções da arte só podem ser entendidas por uma visão retrospectiva acerca da unidade maior da cultura" (BELTING, 2012, p. 203), e, dessa maneira, a partir da segunda metade do século XX, há, no campo artístico, um rompimento com seu isolamento em relação ao mundo das coisas, caminhando para um diálogo mais aberto com o cotidiano; e os interesses antropológicos e culturais passam a suplantam os interesses pura e simplesmente inerentes à arte (BELTING, 2012, p. 204). O que ocorre, então, é uma gradual saída dos artistas das salas de museu para as ruas, ao passo que as produções visuais da rua, à medida que ganham

aprimoramento estético e maior interesse por seu aspecto cultural, são incorporadas pelos espaços formais da arte.

Faremos agora algumas considerações a respeito do caráter artístico do grafite, visto que essa questão está longe de ser um consenso. Podemos dizer que as polêmicas giram em torno da ‘elasticidade’ de tipos de manifestações que podem ser denominadas como grafite – desde aquelas consideradas por muitos como vandalismo até aquelas com um bom número de qualidades artísticas e que utilizam técnicas cada vez mais aprimoradas. Para iniciar essa reflexão, é importante destacar que não existem limites e conceitos rígidos quando falamos de arte, como afirma Frederico Moraes:

No campo da arte não há consenso. Prevalece sempre a contradição, a crise, a ambiguidade de significados, o enigma, o mistério. A arte, na verdade, é indecifrável. [...] A falta de consenso reside no próprio estatuto da obra de arte, cujo sentido primeiro sempre escapa e cuja inserção na vida social é sempre problemática e contraditória. E hoje, mais do que nunca, é difícil delimitar fronteiras entre os vários meios de expressão, entre as várias linguagens artísticas. Hoje, nada mais existe em estado puro. O sentido da arte é cada vez mais algo escorregadio, híbrido, deslizante.

Neste outro fragmento, Moraes ressalta mais um aspecto importante sobre a arte: as influências recebidas de outros saberes em determinados momentos históricos. Assim, apesar de carregar uma essência que não se altera, diferentes aspectos da vida e da cultura podem ter maior peso em suas manifestações:

Essencialmente, a arte é sempre a mesma. Ela sempre existiu e sempre foi uma necessidade vital para o homem e para a vida das nações. O que ocorre é que, em determinados momentos da história, a arte vincula-se de maneira mais forte a outros aspectos da vida e da cultura – magia, religião, ciência, tecnologia etc. E estes aspectos agregados possuem um peso maior ou menor, segundo as diversas interpretações.

Trazendo essa ideia para o momento histórico atual, podemos afirmar que a cultura urbana e os novos movimentos sociais e políticos influenciam os segmentos da arte urbana e da *street art*, ao passo que alguns veículos especializados apontam para o que viriam a ser essa nova tendência da arte contemporânea:

Hoje, como vimos, muitos artistas de rua se tornaram artistas por direito próprio. O termo “arte contemporânea urbana” está começando a se consolidar. A abordagem globalizada da revista Grafite Art Magazine coloca esse movimento na perspectiva da história da arte, e mostra o objetivo de alguns artistas em unir arte de rua e arte contemporânea, de modo que o primeiro se torne um ramo do segundo. (CATZ, 2014, p. 151).

O termo “arte urbana contemporânea” visa designar, de acordo com Guilherme Wiskink, a arte no espaço urbano a partir da segunda metade do século XX. Antes desse período, essa modalidade artística era representada por monumentos, esculturas, bustos, grandes peças escultóricas colocadas em praças ou nós viários, uma situação monumental de comemoração a fatos históricos. A arte urbana hoje se constitui, nas palavras do autor, “em um processo de ruptura com esse padrão monumental, visando uma aproximação do objeto de arte com o espectador” (WISKINK, 2010), criando um conflito, uma relação de tensão no local onde ela se instala. Wiskink associa essa nova forma de arte urbana ao conceito de *site specific*, isto é, uma obra criada para tencionar um local específico e se relacionar com o fluxo de pedestres, com o lugar, com as pessoas que habitam aquele entorno. Assim, a obra de arte urbana na segunda metade do século XX adota essencialmente uma postura crítica, através da constituição de relações que alteram as percepções que se têm normalmente daquele espaço, diferente dos monumentos, que eram feitos para serem observados de modo contemplativo. E, aqui, o grafite se entrelaça com a arte pública, cuja pretensão converge para a da arte urbana contemporânea: não ser apenas arte em espaço público, e sim arte que “atraia a atenção dos seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas, da cidade” (AGUILLERA, 2004 *apud* SILVA, 2014, p. 119).

Apesar das semelhanças, para alguns estudiosos do tema, muitas vezes, grafite e arte urbana podem estar mais distantes do que próximos em termos de qualidades e objetivos. No entanto, como afirmado anteriormente, pode haver uma zona de transição que permite que o objeto-arte continue sendo considerado grafite:

A inclinação por um grafite-arte tende a liberar o grafite das condições ideológicas e subjetivas que enfrenta por natureza social, e que, por serem estas condições estruturais, tal liberação pode levar a desqualificação do grafite, para que tal figuração passe a fazer parte de outro tipo de enunciado, como, por exemplo, da arte urbana. Aquele fenômeno conhecido como street art dos primeiros anos do século é citado por alguns como sendo pós-grafite, precisamente por constituir-se mais na expressão do que no conflito social e

político da tradição grafiteira. Em outras palavras, o grafite-arte pode devir em objeto-arte antes que em inscrição grafite, embora também possa continuar existindo uma forte zona de ambiguidade, ou seja, de texto em transição, o que pode dificultar sua classificação. (SILVA, 2014, p. 35)

É nesse contexto que grafite, *street art* e arte urbana passam a se fundir, pois carregam consigo características estruturantes em comum: unem as dimensões estéticas e cidadãs; "tratam de criações críticas ao estabelecido [...] dispostas à transgressão e voltadas à ampliação do público"; "têm como missão política sua própria produção estética" (SILVA, 2014, p. 116); estabelecem uma relação não com um determinado público e, sim, com os cidadãos; e, principalmente, têm o espaço público não apenas como mídia ou suporte, mas como influência, ou seja, alteram o espaço público e são alterados por ele. É a aproximação com o cotidiano que une grafite, *street art*, arte pública e arte urbana, sendo, muitas vezes, portanto, difícil distingui-los.

3.3 O grafite de/em São Paulo: onde tudo se encontra

Se a distinção conceitual entre o grafite e as demais modalidades que se enquadrariam na categoria pós-grafite pode ser difícil de ser feita, a prática da pesquisa nos mostrou que tais distinções, por vezes, se fazem pouco relevantes quando passamos a compreender e acompanhar o cotidiano dos grafiteiros e suas vivências. Foi a experiência da rua que nos mostrou quais questões são de fato importantes para os grafiteiros e, conseqüentemente, para nossa pesquisa.

Investigar os limites entre grafite e arte urbana tendo como campo de pesquisa a cidade de São Paulo mostrou-se, desde o início, um desafio que, no entanto, nos trouxe recompensas. A escolha por São Paulo mostrou-se acertada, pois a realidade do grafite que lá se apresenta nos permitiu mergulhar em um universo de histórias e experiências fundamentais para nossa compreensão do fenômeno. Não à toa, São Paulo é reconhecida internacionalmente pela sua cena do grafite, seja pela sua história, suas características peculiares, ou pelo trabalho de seus grafiteiros. A cena paulistana do grafite é movida, desde o princípio, por inovação e dinamismo próprios da realidade de uma metrópole de um país subdesenvolvido, na qual desigualdades sociais, interesses econômicos e criatividade se fazem presentes.

Quem nos conta melhor a história do grafite paulistano é Tinho, um dos pioneiros na cidade. Na cena desde os anos 1980, e com formação em artes plásticas pela FAAP, Tinho nos conta que sua aproximação com o grafite ocorreu a partir do contato com o punk e o skate, que o levaram a uma vivência da cena *underground* da cidade. Nela, conheceu outros jovens que juntamente com ele viriam a constituir a primeira geração de grafiteiros de São Paulo:

Eu sou da primeira turma. No grafite acabou se desenvolvendo dessa mesma forma, muito porque essas vivências que eu tive com o punk, que OsGemeos tiveram com o hip hop, que o Speto e o Binho teve com o skate, a gente juntou tudo pra fazer a coisa se desenvolver e meio que nos mesmos termos assim né. E hoje taí, grandão.

Em entrevista no ateliê montado em sua casa, no Tucuruvi, bairro da zona norte da cidade onde mora desde que nasceu, Tinho vai relatando os aspectos que levaram ao reconhecimento do grafite brasileiro no mundo, a partir da sua origem em São Paulo. De acordo com Tinho, o grafite do Brasil foi o primeiro a romper esteticamente com o que se fazia nos Estados Unidos desde o fim da década de 1960, criando uma identidade própria e ganhando destaque internacional:

O grafite começou nos Estados Unidos no final dos anos 60, início dos 70, e daí ele se espalhou pelo mundo, inclusive veio pro Brasil. E aí, em todos os lugares onde ele chegou, ele chegou da mesma forma, da mesma estética, com as mesmas regras, e assim permaneceu durante muito tempo. [...] Basicamente, foi isso que aconteceu, os Estados Unidos criaram um movimento, ele se espalhou e, em cada lugar que ele chegou, ele criou uma propriedade, mas não deixava de ser o grafite americano. **E quando ele chegou aqui em São Paulo, também chegou dessa forma, então, no começo, a gente fazia as coisas bem parecidas com as coisas americanas, porque era o que a gente tinha de referência. Mas em pouco tempo a gente começou a mudar essa estética, entendeu? Porque houve um interesse da nossa parte de criar uma coisa diferente, mas que não fosse outra coisa. [...]** a gente, louco pra ir pra lá, pra pintar fora do país, pra poder conhecer os caras lá, de repente a gente viu os caras que a gente admirava e tinha como referência vindo pra cá, mas não só pra pintar, mas pra querer conhecer a gente, pra pintar junto com a gente e pra querer aprender com a gente. E aí veio um, veio dois, veio três, vieram só os caras mais pancadas que a gente mais admirava, foi aí que o Brasil começou a entrar na cena como um local potente e que influenciou outros lugares. [...] **Essa diferença fez com que o Brasil fosse muito reconhecido mundialmente, por outros artistas ao redor do mundo.**

A vontade em se diferenciar e buscar construir o que viria a ser uma identidade do grafite brasileiro foi motivada pela experiência dos skatistas nacionais em um campeonato no exterior,

nos anos 1980, no qual foram acusados de plágio das roupas de marcas americanas, situação que, segundo Tinho, apesar de não ter sido de responsabilidade dos skatistas, provocou um grande mal-estar:

E isso aí foi um aprendizado, porque a gente dentro do grafite começou a pensar: “pô, aconteceu isso com o skate, pode ser que aconteça em algum momento, não sei, se algum dia alguém convidar a gente pra sair daqui e ir pra lá, e a gente chegar lá fazendo a mesma coisa que os caras, aí o cara que faz aquele mesmo estilo vai chegar pra mim e falar “ô, ‘cê tá me copiando!”. Não vai ser legal, né? Então a gente aprendeu, né, não pode copiar os caras. E isso, criativamente, pro Brasil foi muito bom [...]. Aí, dentro do grafite, a gente falou, que é que nós vamos fazer? Vamos priorizar o estilo brasileiro. Tá, mas como que é um estilo brasileiro? **O que é uma estética brasileira? O que é uma coisa que seja brasileiro e não seja regional?** Ainda assim a gente tentou e, de certa forma, a gente conseguiu fazer um caldo assim. E, aí, como éramos poucos, eu o Binho, OsGemeos, o Speto e o Viché, basicamente, e éramos muitos unidos, e foi a partir da gente que vieram as outras gerações, e a gente passava essa informação pra qualquer pessoa que viesse conversar com a gente e queria fazer grafite [...].

O estilo ou a identidade do grafite brasileiro, mesmo difuso, como afirma Tinho, passa a se consolidar desde então, tendo São Paulo como seu centro criativo e de propagação das tendências para o restante do Brasil. Tinho atribui esse papel que a capital paulista desempenha ao seu caráter cosmopolita, marcado pela mistura e pela troca entre pessoas de todas as partes do país e do mundo. Esse é o “caldo” a que se refere, responsável pela potência e energia do grafite paulistano, em suas palavras.

Outros grafiteiros entrevistados têm uma visão semelhante à de Tinho. Quando perguntados sobre quais seriam os diferenciais do grafite de São Paulo em relação aos das demais cidades, alguns citam, entre os principais pontos, a história, a originalidade, a grande quantidade de artistas e a variedade de trabalhos desenvolvidos:

Grafiteiro I. – Ah, eu acho que, em relação as outras cidades do Brasil, sem dúvida, ele é carro chefe, né? Pela quantidade de gente fazendo, num primeiro momento, pela qualidade, lógico, se você tem quantidade, você pode ter qualidade, que é o caso de São Paulo; e **em relação ao resto do mundo eu acho que é pela originalidade, porque a escola europeia é relativamente similar**, digamos, os artistas têm bastante similaridade, ou nos estados unidos, né, uma coisa um pouco mais homogênea. E, no Brasil, acho até que por uma falta de recursos – a gente é conhecido pelo uso do látex, por exemplo, que é uma maneira de baratear a produção – então **isso tornou nosso grafite mais original**.

Grafito M: Primeiro eu acho que é a quantidade né? Considerando grafite e pichação, eu não conheço uma cidade talvez – porque São Paulo é uma cidade gigantesca, né – uma cidade tão bombardeada quanto São Paulo. Então, eu acho que isso é uma característica, muito rápido como as coisas acontecem aqui. **E uma das cenas muito ricas, até pela nossa diversidade cultural e tal, eu acho que a gente traz elementos de várias culturas, mistura tudo, se você vê em outras cidades,** é muito mais comum você ver os artistas terem estilos semelhantes ou buscar as mesmas fontes,

Grafito S.: **Eu acho que aqui, São Paulo é uma referência pro mundo inteiro, por várias razões: um que aqui é muito grande, uma cidade muito grande, então aqui tem muito grafite, em todas as categorias,** então você tem tag, bomb, throw-up, personagem, abstrato, tem um monte de gente que faz todas as categorias, então aqui você tem gente boa em todos os níveis de categoria, sabe?

Grafito L: **Acho que a própria dimensão da cidade e as contradições que tem aqui. Gente de todo lugar misturadas** e vivendo uma vida de cão, e as periferias daqui são muito ricas, tipo de, fervem, assim. Acho que isso é o caldo, a periferia de São Paulo.

Grafito N: **Creio que o que diferencia São Paulo de outros lugares é principalmente a quantidade. Em nenhum lugar acredito que no mundo você vai ver um lugar tão interferido por manifestações urbanas como São Paulo.** Então, tem a pichação como o grafite, o lambe-lambe, estêncil, murais, tem muitas manifestações. **São Paulo é muito cheio, São Paulo é uma composição, é uma tela sendo pintada e repintada, um caderno virando páginas a todo o momento.** Então São Paulo... Muitos lugares não dura um dia o muro limpo. O cara construiu já tem gente pichando, nem passou reboco e já tem gente pichando [...] Então... mas eu vejo que, quando a gente vai pra outros países, outros lugares, quando fala que é de São Paulo, a galera fica de cara, já muda até de tratamento, todo mundo gosta, quer saber, quer entender, é fascinado, se não conhece, já ouviu falar. São Paulo através, logico, de uma história que vem muito antes de mim, foi criada essa notoriedade de São Paulo pro mundo.

Entre os aspectos referentes a originalidade do grafite brasileiro no contexto internacional, dois pontos eram mais citados pelos grafiteiros: a utilização de outras tintas além do spray, por uma questão de custos (o grafite brasileiro ficou conhecido no mundo pela utilização do látex); e a presença da pichação:

Grafito ST.: **Quando a pessoa é de fora e ela não conhece muito, ela fala, “ah, isso é do Brasil”. Quando o cara é entendido mesmo, ele fala, “ah, isso é de São Paulo”.** Porque a gente desenvolveu uma coisa nossa, fomos os pioneiros aqui, né? Tem coisas que só são feitas aqui – **a própria pichação só existe aqui em São Paulo, aquele tipo de caligrafia, é só aqui. Então, nós temos uma linguagem própria.** Talvez pela falta de dinheiro, o uso do látex também, no lugar do spray... isso foi se tornando uma característica também. Aqui em

São Paulo tem uma coisa diferente, no Brasil inteiro. Temos mais pessoas em São Paulo, como aqui tem mais gente, aparece mais aqui.

Grafiteiro M.: **Aqui a gente tem uma riqueza de diversidade de estilos que não vejo em outro lugar.** Acho que o grafite aqui também, diferente de outros lugares do mundo, a gente usa muito látex, rolinho, porque o material é muito caro, spray é muito caro, seja o nacional ou o importado, próprio pra grafite ou não. E isso diferenciou até os estilos, né? **A gente improvisa muito mais, acho que isso é uma particularidade**

Grafiteiro NE.: Acredito que seja a espontaneidade, tipo, faça como você puder. Em qualquer lugar do mundo, os caras têm um kit básico pra fazer grafite, aqui não. A gente fazia muito como a alma pedia, fazia muito com coração. E sai um trabalho interessante. É você fazer grafite com o que tem, com o que dá. E vai fazer bom. Se você não tem escada, você vai subir nas costas do outro e vai fazer no alto. São muitas coisas que foram criadas aqui e serviram de referência pro mundo.

Grafiteira L: O movimento da pichação é muito importante. Eu comecei na pichação, na escola mesmo, e isso fez meu caráter. Formou tudo o que penso sobre transgressão, sobre ter coragem mesmo pra fazer as coisas que eu faço, vem da pichação. Esse não apego ao formalismo, eu não tenho isso, isso me salva de não estar nesse mercado. Eu acho que São Paulo também tem outras coisas que vão se entrelaçando no grafite, assim, e o grafite que tem aqui não tem em lugar nenhum

A pichação, como veremos adiante, é uma parte importante do que é considerado no exterior como grafite brasileiro, especialmente porque ambas as modalidades em São Paulo compartilham características em comum, como a intensa disputa por territórios e a velocidade, uma “guerra” pelos muros:

Grafiteiro G: **Tem muito a referência da pichação, não só como letra, mas como da filosofia da coisa.** Aqui existe uma guerra muito grande com a coisa da pintura na rua. E isso influenciou a galera que pinta o grafite aqui. Ainda tem esse pensamento. **Talvez a coisa que fale mais de São Paulo dentro do mundo, Brasil mundo, é muito a pichação.**

Completando a cena paulistana, a presença marcante da pichação divide espaço com outras modalidades associadas ao grafite bastante desenvolvidas, como a *street art* e arte urbana, como nos lembra Binho Ribeiro, contemporâneo de Tinho e um dos mais antigos na cena paulistana do grafite:

Binho Ribeiro: Hoje, se você vê, em São Paulo, você tem uma cultura clássica do grafite muito grande, mas você tem uma cultura e street art também grande que anda junto com o grafite e que não é o mesmo street art que você vê em outras partes do mundo. Então você tem realmente uma cena em São Paulo bastante contemporânea em relação à arte urbana.

A partir dessas considerações, observamos na capital paulista a formação de uma cena de grafite bastante complexa, considerando principalmente a grande quantidade de artistas, a variedade de grafites, a diversidade cultural da cidade, a originalidade de práticas e materiais e a grande incidência de arte urbana e da pichação, como mencionado pelos nossos entrevistados. Diante desse contexto, como os grafiteiros entendem em seu cotidiano essas distinções entre grafite, arte urbana e pichação e quais as repercussões dessas diferentes práticas para eles?

3.3.1 Grafite, arte urbana e pichação através das experiências dos grafiteiros

3.3.1.1 A pichação, um capítulo à parte

No início deste capítulo, trouxemos algumas definições conceituais para nos auxiliar na compreensão de quais seriam os limites entre o grafite e a arte urbana. Essas considerações, baseadas nos autores com que trabalhamos, tiveram um caráter mais generalizado, visando abarcar a realidade do fenômeno pelo mundo. No entanto, é fundamental destacar que o grafite se transmuta nos países e cidades, assumindo diferentes formas e nomes.

Quando consideramos a realidade específica do Brasil e, especialmente, de São Paulo, é impossível não falarmos da pichação, que, embora com manifestações similares em outros países, é um fenômeno de origem brasileira. Ao longo dos anos, desenvolvendo nossa pesquisa, nos deparamos com muitos questionamentos e dúvidas de pessoas relacionando grafite e pichação, assim como também ouvimos algumas menções a essa relação por parte dos grafiteiros. Por isso, percebemos que não seria possível falar de grafite sem falar também da pichação, por mais que não nos aprofundemos em suas particularidades.

A pichação, também conhecida como *pixo*, é uma forma de escrita urbana criada na cidade de São Paulo, na década de 1980. Por serem na maioria das vezes assinaturas, se assemelham às

tags do início do grafite nos Estados Unidos; no entanto apresentam muito mais diferenças que similaridades em relação ao grafite: primeiramente, pela estética (letras retas e angulosas e em uma única cor, normalmente o preto [figura 18]); por suas influências (enquanto o grafite associa-se ao *hip hop*, a pichação é associada ao movimento punk); pela comunicação, sempre fechada, compreendida apenas pelos próprios pichadores (MANO, 2009); e por uma maior valorização do risco em detrimento de outras qualidades (quanto mais perigosa a escalada, mais valorizado o pixo [figura 19]).

Figura 18 – estética da pichação, minhocão, São Paulo, 2016



Fonte: A autora, 2016

Figura 19 – Pichação no topo do edifício, centro de São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Apesar das diferenças entre grafite e pichação, há quem os considere como faces de um mesmo movimento, por serem ambos intervenções urbanas que surgiram das ruas. Essa é a opinião de Cripta Djan, um dos pixadores mais reconhecidos de São Paulo e considerado um dos seus principais representantes, tendo participado da produção e protagonizado documentários sobre o tema¹⁵, e também já tendo sido tema de trabalhos acadêmicos. Tivemos a oportunidade de conversar com Djan e, nessa entrevista, ele nos explicou um pouco mais sobre as convergências e divergências entre os dois movimentos:

Bom, no contexto geral, se trata da mesma coisa, se a gente for analisar, né? Uma intervenção urbana que nasceu na rua, né? Até inclusive lá fora a pichação é vista como uma forma de grafite brasileiro, porque é uma representação mais legítima mesmo, né, desse campo. Só que tem essa questão estética, essa questão originária, que diferencia. Tipo, o pixo, apesar de estar nesse mesmo contexto que o grafite, que é a rua, ele nasceu sem influência do

¹⁵ Entre eles, os documentários “Pixo”, de João Wainer (2009) e “Pixadores”, de Amir Escandari (2014).

grafite propriamente dito como movimento. [...] O grafite é muito mais fácil de ser digerido que a pichação, porque ele é mais agradável esteticamente, mais fácil de ser aceito. Ele se diferencia por essas questões, mas no começo não tinha muita diferença pro que a pichação é hoje.

Considerando a origem do grafite enquanto escrita nas ruas, vemos uma maior semelhança com o que se entende por pichação; no entanto as diferenças passam a ser mais evidentes quando falamos do pixo. Djan nos explica que pichação e pixo são comumente entendidos como a mesma coisa, mas, dentro do movimento, são as particularidades de práticas e convívio no pixo que o distinguem facilmente do grafite ou das pichações em geral:

Em 1980 nasce o movimento do pixo, que é o que se diferencia da pichação comum, que é intervenção na rua. Porque tudo que tá na rua como intervenção é pichação – tem pichação religiosa, pichação política, declaração de amor, frases, coisas até misteriosas, tudo isso é pichação. Agora o pixo, como movimento, é esse movimento que já tem uma estética própria, tem uma linguagem própria, que tem ali seu meio de sociabilidade, reconhecimento próprio, e já criou sua tradição. E sua forma de circular e ocupar a cidade, entendeu? Você vê que é um movimento totalmente genuíno daqui. Depois, já no decorrer dos anos 90, que a pichação começou a ter influência do grafite, porque foi quando o grafite começou a ficar mais em evidência no Brasil, mas foi só uma influência por um determinado período, uma influência estética, tanto que surgiu o grapixo, a gente fala que é um filho da pichação e do grafite. Mas a diferença está nesse contexto estético, onde o grafite absorveu a forma, e a pichação não. O grafite, ele era só letra, também.

Alguns grafiteiros com quem conversamos também dizem acreditar que, atualmente, o pixo seria a modalidade que mais se aproximaria do grafite original, do começo da década de 1970 nos Estados Unidos, pois conserva aspectos como a marcação da cidade pelas assinaturas e a ilegalidade, além de ser uma manifestação realizada em sua grande maioria por jovens das periferias. A principal diferença entre o pixo e o grafite é que essas características são fundamentais para o primeiro, enquanto para o segundo não são obrigatórias, existindo uma fluidez e amplitude maior de práticas e objetivos.

Figura 20 - Grafite ao lado de uma pichação (assinatura do pixador GOMES), Minhocão, São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Figura 21 - Grafite e pichação em São Paulo



Fonte: A autora, 2016

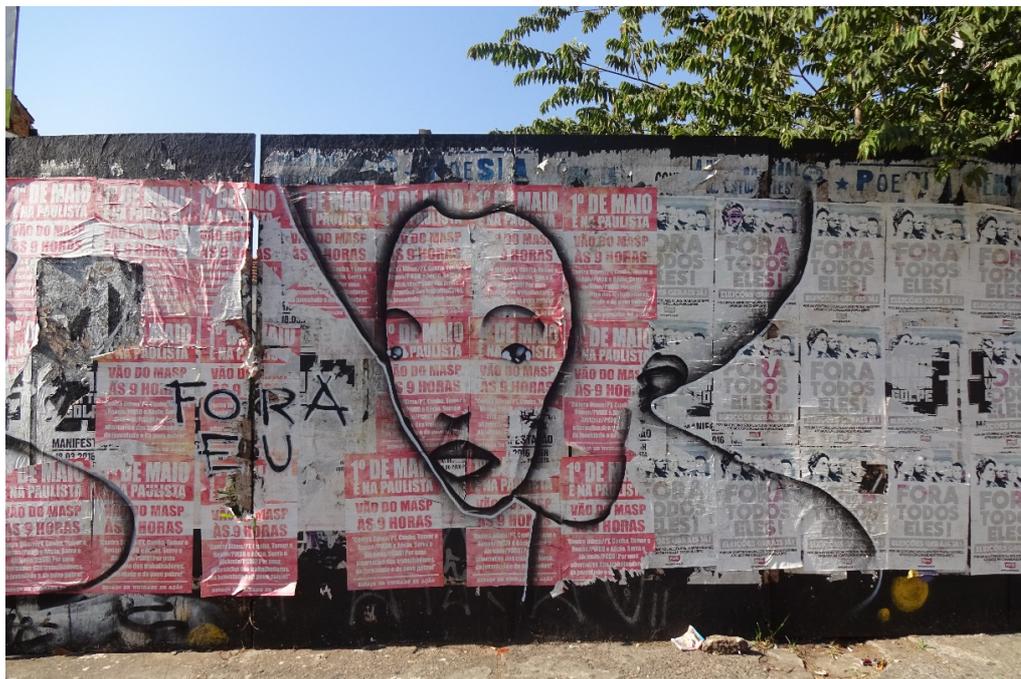
Figura 22 - Grafite (diversos estilos) e pichação em São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Apesar de dividirem, por vezes, os mesmos espaços na cidade, podemos notar que a coexistência entre pixadores e grafiteiros nem sempre é pacífica. Existem conflitos, críticas, divergências de ambas as partes. Alguns grafiteiros começaram na pichação, depois seguiram para o grafite, outros nunca tiveram contato o pixo. Os grafiteiros são frequentemente rotulados como “vendidos”, e, o grafite, associado a uma atividade comercial (até mesmo “coxinha”, na opinião de alguns). Há, no entanto, alguns grafiteiros com boa circulação no meio do pixo, tendo obtido um certo respeito dos pixadores, especialmente quando seu grafite conserva traços de vandalismo e por continuarem pintando na rua de forma ilegal com frequência. Um exemplo é o grafiteiro Enivo, que, mesmo sendo um dos mais atuantes no grafite paulistano e sendo, inclusive, sócio de uma galeria de arte urbana, já foi algumas vezes detido pela polícia (com exposição na televisão) por estar pintando em portões de comércio durante a madrugada. O próprio Enivo fala que seu grafite, nessas situações, se confunde com a pichação por utilizar a cor de tinta preta e pelos traços rápidos (apesar de realizar personagens).

Figura 23 - grafite de Enivo no bairro da Vila Mariana, São Paulo



Fonte: A autora, 2016

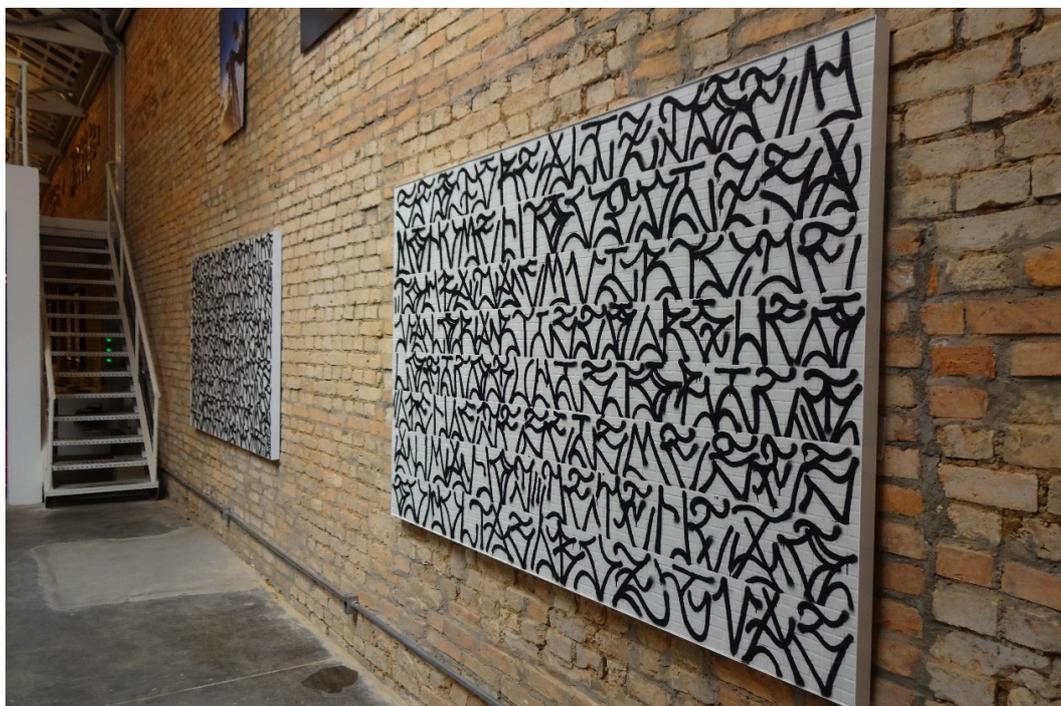
Existem outros fatores que explicam o acirramento das divergências entre grafiteiros e pixadores, como nos explica Djan:

Tem uma questão meio delicada, porque **muitos grafiteiros passaram a trabalhar junto com o poder público e o poder privado, e, aí, o grafite começou a ser usado como espécie de antídoto contra a pichação.** As autoridades viram que no lugar que tinha grafite não tinha o pixo, devido ao respeito que existia – no começo, tinha espaço pra todo mundo, depois foi ficando saturado. Mas a verdade é que é muito mais fácil fazer grafite do que pixar. É muito mais fácil optar por fazer grafite, que é uma coisa segura, uma coisa consentida, então existe um conflito nesse aspecto, né? **Um é totalmente demonizado, e o outro é aceito e, pra piorar, é usado como contraponto, um é apontado como caminho e outro como a perdição. Se você era um pixador e virou um grafiteiro, é uma espécie de cura. Então isso cria uma relação muito delicada entre os dois movimentos,** tanto que... é, existe, lógico, que tem muitos pixadores que são amigos dos grafiteiros, mas não são movimentos que tão andando juntos, estão longe disso. Aqui no Brasil, tem a galera que faz grafite ilegal também, que vai na contramão dessa galera que faz muralismo, né? Mas de qualquer forma é muito mais cômodo você sair pra fazer algo colorido do que você sair pra pixar, porque já tem essa cultura, já tá enraizado na sociedade, na política, todo mundo tem essa mentalidade que pixar é a coisa errada e o grafite é arte, é a coisa certa a se fazer.

A partir da fala de Djan, faremos algumas pontuações sobre o atual contexto do pixo: se, por um lado, foi a validação artística do grafite que aprofundou as cisões entre os movimentos, por pô-los e tratá-los como opostos, (mídia, poder público e população em geral), há, um crescente reconhecimento do pixo como arte pelos segmentos especializados – o que, em teoria, poderia aproximar as modalidades. No entanto, para Djan (que inclusive entrevistamos em uma de suas exposições), essa inserção do pixo nos circuitos de arte não anula ou diminui sua essência transgressora, apenas legitimaria sua importância enquanto movimento:

Já mudou o que tinha que mudar, que é a comunidade artística reconhecer a existência do pixo, o potencial do pixo. A partir do momento que a pichação foi pra Bienal de Berlim, a Bienal de São Paulo... por aí. Curadores importantes apoiaram essa representação nesse campo e também no campo do cinema, no campo acadêmico, acho que o pixo já tá totalmente legitimado. E ele não precisa necessariamente ser aceito e ser adorado como o grafite, é porque o papel dele é justamente incomodar. Infelizmente, essa é a missão do pixo, ele não veio pra apaziguar nada, ele veio pra rachar mesmo, pra questionar. Então ele vai ser sempre incômodo, isso faz parte da essência dele. E o legal é que ‘tamo conseguindo reconhecimento no campo da arte sem perder nossa essência.

Figura 24: Exposição “Em nome do pixo”, de Cripta Djan, em São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Como vimos, é impossível falar do grafite em São Paulo e não falar da pichação ou pixo, movimentos ora distantes, ora próximos no que tange às suas práticas e seus sujeitos, e que compartilham a paisagem da cidade de forma intensa. Vistos como transgressão e protesto, ambos hoje são ressignificados artisticamente, inseridos nos espaços formais da arte, tendo o grafite, no entanto, uma trajetória mais longa nesse processo. Esse contexto da aproximação entre arte e essas modalidades de intervenção na rua nos faz questionar até que ponto tais práticas podem vir a ser transformadas e seu sentido original alterado ou, até mesmo, perdido. Para tentarmos responder essa questão, analisaremos, a partir de agora, a fala dos grafiteiros sobre o que pensam e experienciam da relação entre grafite e da arte urbana em seus cotidianos.

3.3.1.2 Grafite x (?) arte urbana no contexto brasileiro

Para começarmos, é importante traçarmos alguns paralelos entre a forma como a relação entre o grafite e a arte ocorre no Brasil e a forma que é mais predominante na cena internacional. Em nosso campo, conversando com os grafiteiros, e em nossas pesquisas no exterior, fomos observando e compreendendo essa distinção: de forma geral, podemos afirmar que, no Brasil, os limites entre as práticas são mais tênues, havendo, no exterior, uma separação mais nítida entre elas.

Agir com ou sem autorização talvez seja um dos principais pontos que distinguem os grafiteiros “vândalos” dos que fazem um grafite “comercial”. Disso se trata a oposição que dá nome a este capítulo: os grafite *vandal* (ilegal) e *vendu* (com autorização e, às vezes, remunerado). Essa distinção é mais simples de ser feita nas grandes capitais europeias e em cidades como Nova York por um simples motivo: a ostensiva repressão por parte dos poderes públicos locais. Com altas multas e punições como prisão de até três anos, os grafiteiros no exterior reconhecem melhor os limites entre cada ação, o que, por sua vez, repercute na estética do seu grafite: os ilegais serão normalmente assinaturas ou letras, pois devem ser feitos muito rapidamente, e os autorizados, por contarem com maior liberdade, têm mais tempo para serem elaborados, como os painéis e murais.

Na legislação brasileira, apesar de o grafite não autorizado ser considerado crime ambiental, assim como as pichações, as penas são bem mais brandas que nas cidades mencionadas

anteriormente – o que proporciona maior liberdade de ação a os grafiteiros na rua. Dessa forma, os grafiteiros no Brasil transitam mais facilmente entre a ilegalidade que os aproxima dos pixadores e entre os muros autorizados e os trabalhos patrocinados, como murais e painéis. Menor punição, menor restrição de áreas e valorização do grafite como forma de combater a pichação: é esse o contexto em que vivem e agem os grafiteiros brasileiros.

Esse hibridismo nas práticas também encontra referência na própria denominação, “grafiteiro”: na língua de origem do grafite contemporâneo, o inglês, não existe um termo equivalente. O termo correspondente é *writer* ou *graffiti writer*, existindo uma nítida separação entre eles e os *street artists*. Já no Brasil, o termo *grafiteiro* se popularizou, em parte por uma grande divulgação da mídia, e hoje designa as mais diversas práticas (inclusive as que não são grafite¹⁶), desde alguém que está desenhando na rua aos realizadores dos grandes murais, cada vez mais comuns nas paisagens das cidades.

Identificar-se e se entender como grafiteiro, na realidade estudada, passa por uma série de fatores. Acompanhando um de nossos entrevistados em atividades públicas, por algumas vezes o ouvi dizer que sua identificação dependia do contexto: se estava pintando ilegalmente na rua, e a polícia o abordasse, dizia que era grafiteiro para não ser confundido com pixador e, assim, ser liberado da abordagem; mas, se estivesse em um contexto mais formal, especialmente nos círculos de arte, se identificaria como artista visual ou artista de rua. Além dos contextos e fatores externos, a própria compreensão pessoal do que seria grafite influencia a forma como eles se identificam e identificam os outros.

Quando perguntados sobre o que seria grafite na sua visão, as repostas encontraram uma certa convergência nas ideia de liberdade, rua, expressão e transgressão:

Grafiteiro N.: **Grafite é a livre expressão no cenário urbano.** Independente de autorizações, de *breafing*, de qualquer coisa que possa engessar o artista. O grafite é seu momento livre, onde ele tá fazendo o que ele quer, onde ele quer, do jeito que ele quer.

Grafiteiro R.: Pra mim, **grafite é a expressão na rua**, feita geralmente com desenho, pintura e escrita, mas tem coisas que ela se expande, se amplia mais,

¹⁶ Um exemplo bem ilustrativo é o do brasileiro Kobra, cujos murais estão presentes em um grande número de cidades pelo mundo. Kobra pode ser considerado um muralista, pois não pratica o grafite na rua. Ainda assim é comumente denominado pela mídia brasileira como grafiteiro.

de acordo com os diferentes estilos e técnicas, então isso pode ser menos óbvio, podem ser muito alternativas essas maneiras de se fazer grafite.

Grafiteiro I.: E **é sempre uma expressão na rua gráfica e ilegal**. Mesmo sendo escrita, tem uma plasticidade, normalmente. **Esse é o grafite, sempre ilegal, sempre na rua.**

Grafiteiro H.: Bom, pra mim, **significa liberdade**.

Grafiteiro ST.: Grafite? Grafite é manifestação, é... reivindicação, protesto... **grafite é rua. É essencialmente espaço público.**

Grafiteiro S.: É o ato de você pintar letras ilegalmente. Uma ou duas cores... La fora, o grafite é como se fosse pichação, então é meio que isso, ele tem essa coisa de ser meio, na sua essência, **essa coisa transgressora**, sabe? Você fazer no louco, assim.

Grafiteiro G.: O grafite em si, na minha opinião particular, é meio que um grito, tem várias coisas pra mim, assim. Tem muito dessa coisa jovem, né, que é uma arte jovem. E é muito de um grito, né, dessa parte dessa juventude **querer expor alguma coisa do que pensa**, como, sei lá, como vive, o que quer, é um meio de expressão.

Grafiteiro M.: Pra mim, o grafite é na essência, você tomar o espaço alheio e deixar o seu rastro. Mas, assim, eu utilizo isso, o que eu acho que é o conceito de grafite, né? Na essência. Então **ele é ilegal na essência**.

Grafiteira L.: É uma intervenção **não autorizada** de forma táctica.

Outros termos que apareceram com frequência em suas definições de grafite estavam relacionados às ideias de atitude, estilo de vida, diversão e convívio com os amigos:

Grafiteiro NE.: Grafite, pra mim, é, **antes da estética, a atitude**. O grafite vai muito além de tinta na mão.

Grafiteiro T.: Grafite? Ah, as pessoas rotulam, né? Mas, pra mim, **grafite é atitude, nada mais**. É uma certa atitude, na verdade.

Grafiteira A; Bom, pra mim, **o grafite tá muito ligado a um estilo de vida**, tá muito ligado ao que você faz, às pessoas que você conhece, como você passa a ver o mundo porque realmente as coisas mudam.

Grafiteira E.: Pra mim, **é tudo na minha vida** e é estar na rua, é pintar na rua, ou um projeto que tão me pagando, ou de graça, mas estar na rua.

Grafiteiro U.: Grafite, pra mim, é **um estilo de vida, é uma opção de vida**, é uma coisa que você se descobre.

Grafito K: Grafite, na verdade, é um estilo de vida, **é o que faz parte de mim, o que eu sou hoje em dia é o grafite**, pra mim. Hoje dia tudo que eu faço envolve grafite. É o que me move.

A partir dessas visões pessoais, os entrevistados entendem a si próprios e se referem aos outros como grafiteiros ou não, considerando que o contexto em que vivem, de maior inserção nos circuitos formais de arte. Alguns têm interpretações e critérios mais bem definidos, outros enxergam a fluidez entre as modalidades como algo que faz parte do grafite, sem se preocuparem muito em estabelecer delimitações precisas:

Grafito R: Mas, o grafite, ele não se define somente nisso, é difícil determinar onde começa o grafite, entra o mural e a pichação, esses limites não são muito claramente estabelecidos, né? A gente tende muito a usar aqui, pelo menos em grande parte das cidades, a compreensão, ela tá muito mais ligada **com a atribuição de valor: quando você se refere a grafite você tá dizendo algo entre a pichação e o mural, entre a pichação e a obra de arte**, o grafite tá ali, um adolescente, nem criança, nem adulto, né? Então tem um pouco dessa pegada e ela carrega também elementos como uma identidade trazida por outras culturas também, como a cultura do hip hop, esse elemento que traz também, assim, mais como uma identificação visual dele também, né, de estilo de vida... Então o grafite tem essa pegada (risos).

Grafito M.: **Porque a mídia separou**: pichação é coisa feia, o grafite é legal, então tudo é grafite, banalizou o grafite. [...] **Então aqui a gente não consegue separar muito a arte urbana do grafite**. Então, por exemplo, todos esses murais aqui, são arte urbana, são grafiteiros que fazem grafite, mas quando eles fazem mural, com autorização, como aqui dentro, eles tão fazendo um mural, tão fazendo arte urbana e tal. Eu uso mais o grafite, acredito que o grafite, assim, numa nova concepção que eu dou e como utilizo no meu trabalho, eu vejo que, na verdade, o grafite é uma grande ferramenta de comunicação. Então, se você olhar de outros lados, os muros são mídias, e eu que faço o que eu chamo de grafite papo reto, que é um grafite de protesto e que fala direto com a população e que não é algo que eu escrevo com o estilo de pichação ou letras de grafite que a pessoa leiga não consegue compreender, eu faço justamente de um jeito fácil e simples pra pessoa compreender e refletir sobre o protesto que eu tô fazendo, que é sempre relacionado ao contexto local. Então eu faço um grafite que dialoga com a população assim. Eu tenho usado ele como uma ferramenta de ativismo que eu tenho no meu trabalho, mas **faço muito ilegal, faço muito autorizado, faço de tudo, faço coisas que você pode chamar de pichação, pra mim, eu na verdade não me interessou muito pela estética e, sim, pela mensagem que vai**.

Grafito N.: **Dentro dessa nomenclatura e desses rótulos, eu consigo bem identificar o que é um grafite, o que não é um grafite, o que é uma pintura comercial, o que é um mural, uma aerografia... então há varias distinções; o que é um amador fazendo um grafite...** e a gente consegue em identificar com base em todos os anos de estudo na cidade, porque a gente não só pinta, mas também acompanha uma transformação na cidade, mais precisamente São

Paulo, mas na cena mesmo, na cena urbana, a gente tá sempre percebendo. **É muito fácil saber o que é algo genuíno. Tá na autenticidade, tá na atitude, tá na... qualidade e na quantidade que o artista apresenta e representa na sua cidade ou na sua zona.**

Grafiteiro S.T.: **Sempre me chamei de artista plástico. Mas é aquela coisa, né? Não é nem pra leigos; povo no geral, que não entende: "ó, é grafiteiro!". Eu nem ligo. É que abrange tudo, né?** Grafiteiro é só mais uma coisa, assim, mas todo mundo aqui é artista plástico, né? Tá todo mundo pintando, é mais ou menos isso. E essa migração pra galeria... é... a migração do trabalho gráfico que você faz, né? É isso. Aí fecha a mesma política nisso... isso é só na rua mesmo, não entra em galeria. O que entra na galeria é a ideia e uma cópia, eu diria assim, mas não é grafite. Entrou dentro, já não é mais. **É porque é tudo a mesma coisa. É que então, aí as pessoas, elas subdividem em termos, mas é tudo igual. Grafite é o ato de estar na rua, né?** Te conheci ali, tava na rua, se eu tivesse dentro do meu ateliê ou dentro, fazendo uma parede de um restaurante ali, talvez você fosse me conhecer, né? Então, autorizado ou não... assim, a gente fala quando é autorizado, sei lá. "Ah é minha pizzaria, eu quero que você desenhe uma pizza"... aí eu já não sei se é muito. Agora os caras tão numa pizzaria e o cara fala: faz um grafite aí, livre, faz o que você quiser, só quero que fique a sua cara.

Grafiteiro I.: Eu acho que alguns circulam dentro dessas expressões, mas o grafiteiro não necessariamente é um artista de rua ou um artista de galeria. Algumas pessoas são, e não necessariamente o trabalho da rua tem alguma ligação direta com o que eles fazem em galeria. **Ou é diferente, ou é uma variação, nunca vai ser igual, porque pela definição o grafite é sempre ilegal, sempre na rua, então dentro de uma galeria já não é grafite e também não pode ser arte de rua, né, porque não tá na rua.**

Grafiteiro C.: Acredito que está se desligando cada vez de sua essência, que seria o vandalismo, a transgressão. **Não acredito em rótulos, não gosto de pensar que sou um grafiteiro. Acho que apenas exponho meus desenhos e escritas, e meu suporte é a rua.**

Grafiteira B.: Hoje em dia, é super legal, *cool* você fazer grafite, mas antigamente não era. **Eu não tenho vergonha de dizer que sou grafiteira, porque foi assim que eu comecei. Alguns lugares que eu apareço como ilustradora, artista. Eu não me apego em títulos.**

Grafiteiro S.: Faz parte, mas é isso que eu tô te dizendo, eu sou um cara que, assim, eu sou muito do momento, tá ligado? Eu vi um lugar que tá lá, e é ilegal e, tipo, não tem ninguém, é um pico da prefeitura, sabe? **Porque cada um tem tipo que sua doutrina.** Eu, por exemplo, ilegal, eu só faço quando é tipo um local público, da prefeitura, assim, sabe? Eu não faço mais, é muito raro – ou de empresa, sabe? Eu não faço tipo a casa da Dona Maria, eu não quero fazer isso. **Cada um segue o que acha certo.** Só que esses caras que fazem mais isso acabam sentindo o nome usado pra outras coisas, porque como as pessoas veem o grafite, como uma coisa colorida, linda, OsGemeos, arte, eles acham que tudo é assim, entendeu? E não é assim. Eles veem o nome usado em vão (risos).

Às vezes, temos a impressão de que essa distinção é algo difícil de ser feito, até mesmo para eles:

Grafiteiro T.: Se for pro manual, né, pra regra, o grafite, ele vem de letra, né, grafito e tal, então grafite é uma palavra. Então, assim, **eu já não faço mais letra no grafite desde, sei lá, 1999, sei lá. Mas eu sempre continuei pintando na rua, tendo a atitude do grafite.** Mas no rótulo o meu trabalho não é *street art* porque... não é. Eu acho que tá mais pro muralismo, né, só que eu uso material do grafite, 98% do meu trampo é com spray, e spray é a ferramenta do grafite. **Então fica tudo muito contraditório, e eu já não sei, mas o que é (risos). Não sei o nome. Eu prefiro falar que eu sou um artista. Faço arte.**

Grafiteiro S.: Porque, ó, o grafite, só pra deixar claro, não sei se você já ouviu, mas existem vários termos, né, que se usam, e, o grafite, ele é muito interpretado de várias formas. Então, que nem eu falei pra você, o grafite é uma parada feita de forma ilegal. De vez em quando eu faço [grafite], mas, muitas vezes... no início, assim... – eu só tô falando isso porque, tipo, no grafite existe um bando de caga-regra também, tá ligado? Que é muito chato e já tive problema já, então é um saco, então... o cara que faz só letra, todo dia, que arrisca, que tá todo dia pintando e roda três vezes por semana, e pinta, e o nome dele tá escrito na cidade inteira, esse cara, ele faz grafite, mas na visão dele eu não faço grafite, entendeu? Então eu não fico tentado falar que faço grafite, que eu não faço grafite... então só saiba os termos. Você pode chamar o que eu faço de *street art*, tipo, juro, pra mim não importa mais, é bom às vezes deixar claro, porque no meio isso faz diferença, entendeu? Muralismo, né? Tem gente que fala que eu sou muralista. Obrigado por me contar. É meio ridículo, mas é uma coisa que é, assim, lá fora, foda-se lá fora, mas esse termo grafiteiro não existe, entendeu? Só tem aqui no Brasil isso. E lá é bem diferente, sabe? O cara que é o *grafite writer* e o *street artist*. Bem diferente assim. O *street artist* é mais um cara de ateliê, um artista que foi pra rua. Eu não me considero tanto nesse caso, porque eu tive que ir pelo grafite, tá ligado? Eu tive que entrar, eu tive que conhecer o meio, tive que saber como funciona, então, assim, tudo isso que eu tô falando é por causa de um dois, sabe?

Em seus relatos, alguns entrevistados identificam apropriações “indevidas” da identidade de grafiteiro e as cobranças por parte do meio:

Grafiteiro X.: Atualmente tem muitas pessoas, artistas, desenhistas, não sei como chamá-los, que só pintaram duas ou três paredes, murais, e já estão escrevendo história como grafiteiros, olha que coisa maluca. Aquela coisa de se apropriar de um movimento que tá ali, tá ganhando visibilidade.

Grafiteiro NE.: Mudou muito. **Não são mais os mesmos propósitos, tem uma coisa de você querer os holofotes não pelo o que você faz e sim pelo quanto você influencia a mídia.** Isso eu não acho muito legal

Grafito N.: Creio que há uma junção porque... **há pessoas que elas usam do movimento, usam do nome para expor, pra vender seus trabalhos, pra pintar em campanhas... só que é algo superficial, muitas vezes, porque você não vê essa mesma ânsia, essa mesma gana, essa mesma vontade nas ruas.** Você vê quando ele foi convidado para um projeto, quando ou convidaram pra pintar um muro, quando estão lhe pagando, né, um certo valor, pra uma campanha, pra uma parada, aí ele se amarra em ser grafito, mas no dia a dia mesmo ele faz outras buscas, então a gente percebe.

Grafito A; Artistas que entravam e faziam coisas parecidas com o grafite, mas não viviam o grafite, eu vejo isso, mas ah, não, é um preconceito... não sei, pode ser, porque tem gente que acha que eu não faço grafite, eu vejo pessoas que pra mim não fazem, fazem *street art* eu não vejo nem de maneira pejorativa, mas mais por ter sido um movimento, quem pegou a fase que não era muito valorizado sabe que as coisas eram muito diferentes e **que tem muita gente que entrou nesse meio pra fazer arte de rua pra utilizar de outdoor do trabalho, né?** Não sei, quando eu comecei não tinha isso, não existia essa possibilidade.

Grafito I.: Essa subversão acaba sendo reduzida na hora de fazer e enquanto mensagem também, porque, **para os artistas que tem essa ligação com as galerias, estão interessados em demonstrar na rua um certo trabalho que não funciona somente pra rua, vai funcionar num museu, numa galeria...**então isso tende a abrandar um pouco a mensagem, o conceito, ou mesmo a forma. Então isso acaba deturpando o termo do grafite em sua origem, mesmo enquanto variação, né. A arte de rua, ela já surge hoje um pouco mais institucionalizada. Então eu acho que por um lado é valido, né, porque é livre, cada um pode fazer o que quiser, por outro lado a expressão na rua te dá liberdade que a galeria e alógica de mercado não vão te dar.

Já outros veem essa possibilidade de múltiplas identidades como algo positivo, especialmente pela possibilidade de uma nova fonte de renda:

Grafito U.: Eu acho que são possibilidades maiores pros artistas, porque normalmente no grafite você tem que ter uma outra profissão pra fazer grafite. Eu enxergo esses novos espaços, essas novas proximidades como opções de trabalho. Você não precisa perder a característica do seu trabalho, o mercado, às vezes, te força a isso, esse é o lado negativo, você se tornar um ser totalmente comercial. Eu enxergo como uma possibilidade. Apesar de muitas pessoas não gostarem.

Grafito K: **Se quiser sobreviver do grafite, essa é uma linha que infelizmente a gente tem que tomar. Independe só do que a gente faz ou gostaria de tá fazendo.**

Grafito Z: Ah, o momento hoje eu acho que é tudo que a gente também num momento pensou em ter, né? Ter respeito, todo mundo soubesse o que era, sabe? Aceitação. Porque de certa forma, pô, a gente foi discriminado pra caramba. Eu só tenho a agradecer, isso é bom. Vai ter coisa ruim que vem nisso? Eu acho que eu prefiro manter só o lado bom do que veio e tá ótimo.

Grafito N.: Então, é caminho mais aberto pra gente mostrar nosso trabalho, um destaque maior e com o grafite a gente pode fazer grafite, a gente pode fazer publicidade, a gente pode manifestar, protestar, então, o grafite, ele é uma ferramenta livre, pra subsistência, sim, pra ganhar dinheiro, né. Essa linguagem do grafite por si não ganha dinheiro, mas a linguagem do grafite pode levar você a viver disso, né?

Pelas falas dos nossos entrevistados, vemos que é cada vez mais comum para parte dos grafiteiros de São Paulo o trânsito entre a rua e as galerias, assim como os trabalhos patrocinados e os convites para exposição internacionais, que os legitimam e qualificam enquanto artistas, mas essa é apenas uma das legitimações possíveis, pois há também a legitimação da rua e o reconhecimento das suas práticas e vivências de rua pelos seus pares. A participação em atividades como as citadas não impede esse reconhecimento, expor em galerias não necessariamente desconfigura a identidade de grafiteiro, contanto que ele continue a pintar livremente na rua, se assim o quiser. Dessa forma, a identificação de quem é “realmente” grafiteiro ou não é algo simples para quem está na cena – “quem tá na rua, sabe”, como nos disse o grafiteiro N.

Também através das suas falas, notamos que, para muitos deles, a rua pode ser ao mesmo tempo o lugar de trabalho, da transgressão, da política, da crítica. Esse protagonismo do espaço público dado pelos seus usos aproxima o grafite da arte urbana e da arte política. Mais do que nas definições conceituais, são nas suas práticas que vemos as aproximações do grafite com a arte, mesmo quando não é assim denominado. São suas experiências e os sentidos da experiência da rua e da experiência artística no espaço público que colocam o grafite hoje no lugar de prática artística urbana, sem necessariamente fazer com que ele perca as características originais de movimento. Dessa forma, a partir das suas visões e práticas como grafiteiros e artistas, exploraremos agora o papel e os significados possíveis da arte no espaço público e as suas possibilidades de transformação para/das cidades.

3.4 O que a arte e o grafite podem significar para as cidades? Práticas artísticas urbanas e a política da arte

Diante da complexidade conceitual e prática que o grafite apresenta na atualidade e que envolvem questões artísticas, políticas e culturais, focaremos agora as possibilidades do grafite como ferramenta de questionamento e transformação do espaço urbano a partir da discussão do papel da arte na/para a cidade. Para compreendermos o papel das práticas artísticas nas cidades, é necessário que perpassemos algumas questões centrais à lógica do urbano e às distintas formas de vida nesse espaço, seus encontros e seus embates. Discutir como se configuram as relações de reprodução do espaço urbano e a potencialidade proporcionada e encontrada nas cidades para a reconfiguração das mesmas é essencial para que cheguemos a uma real compreensão da importância e do papel político da arte nesse contexto.

Para tanto, nos apoiaremos em alguns pontos do pensamento de Henri Lefebvre sobre a cidade e o urbano. A cidade hoje, segundo Lefebvre, ocupa uma posição diferenciada no que tange ao processo de reprodução das relações capitalistas: se, até meados do século passado, sua importância era devida ao seu papel de *locus* dos meios de produção, atualmente, é sua própria produção, isto é, a produção do espaço urbano que vem assegurando essa tarefa. Com isso, em um processo que se aprofunda desde a década de 1970, a cidade cada vez mais é vista e tratada como mercadoria – que, a partir do seu valor de troca, e não mais de uso, garantiria a perpetuação das relações de reprodução do sistema econômico vigente.

A cidade passa a ser ela própria um produto, cada vez mais funcional e menos social. No entanto, Lefebvre nos alerta que o urbano é o horizonte da realização da vida (1999, p. 28), e o cotidiano das relações sociais pode representar uma confrontação à lógica da produção hegemônica da cidade. A possibilidade de realização humana no urbano se daria a partir de direito à vida urbana, em que prevaleceriam o encontro e o valor de uso da cidade. É esse projeto que o filósofo francês denomina direito à cidade (2001, p. 117).

Nesse sentido, entendemos a importância do cotidiano e do uso da cidade para a superação do atual projeto urbano, que tem a cidade como um grande negócio. Esse projeto conta, para sua execução, com o poder do Estado e com grande parte das ideologias urbanísticas, que se utilizam do seu discurso para a legitimação de uma cidade funcional e rentável, em detrimento

da prática social e do espaço vivido. Frente às estratégias do poder público e do capital privado, as práticas cotidianas – a vida, o uso, o lazer, etc. –, no momento em que se constituem como inovação e não mera reprodução, assumem papel fundamental na realização do direito à cidade. Estas práticas são, de acordo com Michel de Certeau (1998, p. 45), "modos de proceder da criatividade cotidiana", e se configuram como táticas (em oposição às estratégias dos setores hegemônicos):

A tática é "movimento dentro do campo de visão do inimigo" [...] e no espaço por ele controlado. Ela opera golpe por golpe, lance por lance. Tem que utilizar, vigilante, as falhas que as conjunturas particulares vão abrindo na vigilância do poder do proprietário. [...]. Sem lugar próprio, sem visão globalizante, cega e perspicaz como se fica no corpo a corpo sem distância, comandada pelos acasos do tempo, a tática é determinada pela *ausência de poder* assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder. (1998, p. 100-101).

Para Certeau, as práticas cotidianas, como habitar, circular, ler, falar, etc., são táticas, à medida em que podem significar astúcias dos "fracos" no campo da ordem estabelecida pelos "fortes", configurando-se como "operações polimórficas, achados alegres, poéticos e bélicos" (1998, p. 104). E aqui podemos falar das práticas artísticas como uma dessas "astúcias" dos habitantes das cidades.

Figura 25 – Estêncil como prática artística, Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 26 – Grafite como prática artística, Barcelona



Fonte: A autora, 2017

As práticas artísticas no espaço público urbano englobam uma variedade de manifestações, que fazem uso de distintas mídias, tantas como as denominações que essas manifestações podem receber: intervenção urbana, arte urbana, arte pública, arte política, arte participativa, arte colaborativa, arte relacional, arte contextual etc. De forma geral, podemos dizer que o que há em comum entre essas modalidades/possibilidades de arte é o fato de que elas se fundam numa experiência que incorpora o espaço público em todas as suas dimensões, superando a distância em relação à vida e ao cotidiano e proporcionando contextos nos quais os sujeitos podem estar em contato com uma outra maneira de se fazer e viver a cidade:

[As práticas artísticas] se apropriam do espaço público como lugar de conflito e, portanto, podem realizar ali uma ação crítica que cria outros imaginários possíveis. Funcionando como base de potência imaginativa para outros usos do mesmo e conhecido lugar, pois, muitas vezes, nos falta referência para imaginar uma cidade e modos de viver diferentes. Quando experienciamos isso na prática, podemos criar, através destes micromodelos, modos de imaginar e romper a lógica dos usos dos espaços, criando territórios livres para a experimentação e a vivência da arte e das relações na cidade. (CAMPBELL, 2015, p. 51)

Figura 27 – Prática artística em Paris



Fonte: A autora, 2017

Por estes motivos e pelo uso da cidade como forma de crítica e oposição ao modelo da cidade mercadoria, as práticas artísticas no espaço urbano podem se configurar como práticas ativistas, resultando em um ativismo artístico. Para Mouffe, esse ativismo teria como objetivo a desconstrução do ambiente e do imaginário, nos quais se dão as relações de reprodução capitalista (2007, p. 1). Apesar de considerável aprofundamento e proliferação das discussões sobre o tema nos últimos anos, as ideias de arte ativista ou ativismo não são consensos nos campos das ciências sociais nem das artes, mas, de forma geral, visam destacar o caráter de resistência, crítica e subversão da arte, vinculando causas sociais e políticas a estratégias poéticas e performativas. Para Paulo Raposo, a natureza estética e simbólica dessas ações amplifica e sensibiliza para temas relevantes em um dado contexto histórico e social, consolidando-se, assim, como "causa e reivindicação social e simultaneamente como ruptura artística, [...] pela proposição de cenários, paisagens e ecologias alternativas de fruição, de participação e de criação artística" (RAPOSO, 2015, p. 5).

Um dos exemplos mais representativos desse ativismo no grafite é o trabalho do grafiteiro Mundano. Sempre em busca de novos suportes além dos muros, Mundano alia o grafite a outras ações criativas que dão destaque a causas sociais e ambientais, como a situação de risco dos catadores de material reciclável e a recente crise hídrica no estado de São Paulo. O projeto *Pimp My Carroça* (figura 28), criado em 2012, reforma e grafita as carroças utilizadas pelos catadores, buscando retirá-los de sua invisibilidade, além de promover diversas ações de conscientização nas áreas sociais e ambientais. Mais de 360 grafiteiros colaboraram com o projeto, que já ocorreu em 30 cidades no mundo.

Figura 28: Projeto Pimp My Carroça, São Paulo



Fonte: A autora, 2015

É interessante frisar, no entanto, que, para ser ou fazer política, a arte não precisa necessariamente estar ligada ou defender uma causa; não tem obrigatoriedade de propagar mensagens de cunho moral ou social. A ideia de uma política da arte é, segundo Jacques Rancière, bastante distinta da ideia de tornar as frases de um escritor, as cores de um pintor, os acordes de um músico, e, no nosso caso, as frases e cores de um grafiteiro, adequados à difusão de mensagens apropriadas a servir uma causa política (2010, p. 53). O sentido político é indissociável da arte e precede as características das formas de representação:

O problema então não se refere à validade moral ou política da mensagem transmitida pelo dispositivo representativo. Refere-se ao próprio dispositivo. Sua fissura põe à mostra que a eficácia da arte não consiste em transmitir mensagens, dar modelos ou contramodelos de comportamento ou ensinar a decifrar as representações. Ela consiste sobretudo em disposições dos corpos, em recorte de espaços e tempos singulares que definem maneiras de ser, juntos ou separados, na frente ou no meio, dentro ou fora, perto ou longe. [...] O que ela opõe às duvidosas lições de moral da representação é simplesmente a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e da vida coletiva. (RANCIÈRE, 2012, p. 55)

Dessa maneira, Rancière afirma que o caráter político é intrínseco à arte, e uma política da arte se realizaria não através das formas de representação ou tampouco da mensagem vinculada a elas, mas, sim, através das configurações e reconfigurações de um *sensorium* espaço-temporal (2010, p. 46), isto é, o recorte de determinado espaço ou tempo, quando os objetos que povoam

este espaço ou o ritmo conferido a este tempo determinam uma forma de experiência específica – em conformidade ou ruptura com outras – e uma forma específica de visibilidade (RANCIÈRE, 2010, p. 46).

A política da arte, dessa forma, está ligada primeiramente ao que Rancière define como **partilha do sensível** (2005, p. 15), uma repartição primeira de espaços, tempos e atividade que fazem parte de um comum e na qual determinados sujeitos e coletividades tomam maior ou menor parte, detendo, portanto, visibilidade e palavra. Essa distribuição de visibilidade e invisibilidade, palavra e silêncio nos tempos e lugares, é estética, havendo, dessa forma, uma estética da arte, da política, etc., campos cujas experiências são significativamente configuradas a partir desse jogo de redistribuição do que se vê e do que se diz, ou do que pode ser visto ou dito, onde pode e em que condições (figura 29). Arte e política não são forças de atuação distintas, pois compartilham os mesmos princípios de funcionamento e existência:

As artes nunca emprestaram às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções das palavras, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base. (RANCIÈRE, 2005, p. 26)

Figura 29: Novas formas de pensar e questionar as configurações da experiência sensível: o que é visível, onde e para quem? "O que a gente escolhe, pode, deixa ver na cidade?" Grafite do artista Mauro em São Paulo



Fonte: A autora, 2015

A estética da arte e suas práticas configuram nossas experiências sensíveis a partir da seleção dos espaços, tempos e formas. Por muito tempo, essas experiências eram possíveis apenas nos espaços institucionais das artes, mas com as mudanças ocorridas no século XX, como falamos anteriormente, as experiências artísticas vêm superando seu caráter de excepcionalidade, proporcionando maior alcance e acessibilidade à medida que passam a ser incorporadas nas formas da experiência comum. A arte urbana e a arte pública fazem parte dessas transformações da estética da arte, assim como o grafite, em sua subversão do que aparece, do que é dito, por quem é dito e onde é dito nas cidades, considerando, para além das representações as ações no cotidiano, a vivência dos espaços públicos, sem a cisão arte e vida.

Figura 30 – Novas visibilidades e novas vozes na cidade



Fonte: A autora, 2017

Em síntese, a arte não produziria conhecimento nem se configuraria como representação *para* a política. Ela cria dissensos, engendrando, reconfigurando regimes distintos do sensível, e isso se dá a partir da ocupação das formas de recorte do espaço sensível comum e da distribuição das reações entre a passividade e atividade, o singular e o comum, o público e privado etc. A arte, então, produziria "formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação política, que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos" (RANCIÈRE, 2010. p. 57).

CAPÍTULO 4

A CRIAÇÃO DAS PAISAGENS-GRAFITE E SEUS SIGNIFICADOS: REINVENÇÕES DA VIDA URBANA E DO HABITAR AS CIDADES

*A rua é a desordem?
Certamente.
Essa desordem vive.
Informa.
Surpreende.*

Henri Lefèbvre

A rua é a desordem, como nos afirma Henri Lefèbvre. Mas é também, segundo o filósofo francês, um outro tipo de ordem. Mas de que ordem e desordem que têm a rua como símbolo e prática maior estamos falando? Em quais princípios se baseiam e em que direções apontam? A direção é, sem dúvida, o urbano, em sua realidade possível e em sua realização almejada, um horizonte. Ao longo do processo de elaboração de nossa tese, fomos entendendo que a dimensão urbana é indissociável e, mais, é a base, o substrato material e essencial do fenômeno grafite e buscaremos mostrar agora como os elementos da **vida urbana** articulam-se com a prática do grafite a partir dos processos de criação das paisagens.

Como dissemos anteriormente, o grafite contemporâneo surge, cresce e vai ganhando novas dimensões nas grandes cidades do mundo. Dessa forma, associá-lo ao urbano é algo comum dentro dos estudos do tema e, até mesmo, dentro de um senso comum; mas, novamente, aparece a questão: de que urbano estaríamos falando exatamente? O urbano como estética? O urbano como modo de vida predominante nas grandes cidades? Ou o urbano como transgressão desse modo de vida?

Para iniciarmos a compreensão acerca da definição do urbano de que estamos falando e, mais precisamente, o que ele tem a ver com o fenômeno grafite e porque estão conectados, nos

basearemos nas reflexões de Henri Lefèbvre, para, gradativamente, promovermos um diálogo entre essas e as proposições de outros autores, como Edward Relph, Jean-Marc Besse, Armand Frémont, dentre outros, em uma costura na qual a linha são as experiências dos grafiteiros com quem convivemos por aproximadamente um ano na cidade de São Paulo.

4.1 O urbano como horizonte e suas realidades possíveis

O urbano, para Henri Lefèbvre, deve ser entendido como direção e não como realidade acabada (1999, p. 28). O urbano seria um projeto de transformação da sociedade, a realização plena da vida urbana. Entender o urbano enquanto esse horizonte a ser atingido, perpassa pela compreensão do que seria então a vida urbana em sua plenitude e os obstáculos que atualmente estão impostos à sua concretização.

A vida urbana, segundo Lefèbvre, é aquela na qual o valor de uso de uma cidade é predominante em relação ao seu valor de troca, sendo seus elementos definidores a realização do encontro, da troca, da reunião, visto que como “o fenômeno urbano manifesta-se como movimento [...] ele implicaria a liberdade de produzir diferenças” (1999, p. 158). Assim, teríamos cidades vividas pelas pessoas – todas as pessoas – e não pensadas e elaboradas majoritariamente através de uma funcionalização que pouco ou nada dialoga com o que desejam seus habitantes. Dessa maneira, estes seriam os obstáculos à realização da vida urbana em sua plenitude: sua redução pela fragmentação e especialização.

A **rua**, ainda seguindo o pensamento do autor, seria o antídoto contra a fragmentação e, ao mesmo tempo, o caminho para a realização da vida urbana, proporcionando a possibilidade do encontro e do convívio entre as diferenças e os diferentes: “nela efetua-se o movimento, a mistura, sem os quais não há vida urbana, mas separação, segregação estipulada e imobilizada” (1999, p. 29). A rua, a qual (precisamente por esses motivos) parte do urbanismo moderno desejou morta (KUSTER e PECHMAN, 2014, p. 72), sobrevive como o lugar das possibilidades e da resistência ao modelo hegemônico da atual realidade urbana.

A rua reúne, e essa reunião por si só já vai de encontro à ideia de uma cidade planejada e de um urbanismo “harmônico”. A rua é o encontro dos diferentes, a desordem que elabora uma nova

ordem, diferente do que se planeja em escritórios de arquitetura e em salas de planejamento estatal. Para Lefèbvre, a rua é o lugar da palavra e, nesse sentido, é a oportunidade da palavra para aqueles que só têm voz e, por isso, não se configurariam como seres políticos, como afirma Jacques Rancière: “a questão, então, é saber quem possui a palavra e quem possui apenas a voz”. E continua: “Desde sempre, a negativa em considerar certas categorias de pessoas como seres políticos teve a ver com a negativa de entender como discurso os sons que saem de suas bocas” (2012, p. 34).

Na rua encontramos a resistência à “colonização do espaço urbano”, que se efetua pela imagem, pela publicidade, pelo espetáculo dos objetos e pela uniformização dos cenários visíveis (LEFÈBVRE, 1999, p. 31). A rua simboliza a prática de uma manifestação plural, a partir da apropriação da palavra e da escrita, o que nos remete ao grafite como uma dessas manifestações e ao qual o próprio Lefèbvre faz referência (embora não explicitamente) ao afirmar: “não é [a rua] o lugar privilegiado no qual se escreve a palavra? Onde ela pôde tornar-se selvagem e inscrever-se nos muros, escapando das prescrições e instituições?” (1999, p. 30). Essas instituições têm como interesse o combate a essas novas vozes políticas, “comandando o silêncio e o esquecimento” (1999, p. 31)

Aqui vemos nitidamente a ação dos grafiteiros nesse caminho em direção à vida urbana; a partir das duas presenças e palavras na rua. Conhecemos e entrevistamos dezenas de grafiteiros com realidades muito distintas, alguns que ainda estavam começando, outros com muita experiência, alguns que só pintam sem autorização, outros que só pintam muros autorizados, outros que transitam entre essas possibilidades. Alguns grafiteiros com fama internacional e com muitos trabalhos no exterior, outros que ainda atuam apenas em seus bairros. E, diante de realidades tão distintas, todos, de uma forma ou outra, têm na rua seu elo, seu lugar de encontro. O que faz, mesmo para aqueles com carreira artística em galerias, com que não abandonem a rua?

Em suas falas, durante as entrevistas, percebemos dentre os principais motivos, elementos que são comumente associados ao grafite desde sua origem – a necessidade e a vontade de se expressar, de ser visto e deixar sua marca –, o que envolve, por sua vez, a liberdade e a adrenalina envolvidas na ação e o protesto. Todos esses pontos são visíveis nos discursos dos grafiteiros quando perguntados sobre os motivos que os levam à rua:

Grafiteiro O.: **O lance de deixar a marca assim.** Eu falo, meu, vou colocar um desenho ali as pessoas falam: olha, ele que fez, foi fulano que fez; **eu acho que é esse lance de marcar mesmo, de espalhar mesmo, de espalhar as ideias por aí...** uma marca.

Grafiteiro B.: Acho que é a necessidade muito semelhante da origem, **a mesma necessidade de marcar território**, de você deixar uma peça, uma arte, que seja vista por várias pessoas.

Grafiteiro N.: **A necessidade da expressão, né, de expressar, de comunicar, de falar... manifestar essa existência, aqui, nessa vida, nesse espaço...**

Grafiteiro R.: O que me leva a grafitar é perceber uma potencialidade, com um potencial de transformar e de trazer contribuição, estimulado, **impulsionado por uma necessidade de reconhecimento. Acho que tem a ver instintivamente com isso.** Como um reconhecimento até de si mesmo, se reconhecer, eu acho que isso extrapola todas as demais pessoas, mas acho que começa principalmente disso, auto investigação, né, que tem a ver **com uma expressão, uma auto expressão, colocada pra fora**, que tem total relação direta com algo que é atitude, o estímulo destemido, ligado à adrenalina, questão de poder, de vaidade...

Grafiteiro S.: **Essa força, essa energia que bate que você, tipo, tem que sair de casa... é essa vontade que é maior do que o medo**, tá ligado? Maior do que ansiedade, maior do que expectativa, maior do que... uma coisa muito pessoal

Grafiteiro M.: Eu acho que eu sou muito inspirado pelos problemas da cidade, que me faz me tirar de casa e ir, também eu sou um cara muito... é... inquieto, um pouco hiperativo [...]. Então é isso, eu descobri um novo jeito de ver a cidade, [...] eu acho então que tenho esse fascínio pelo diferente e pela realidade que fica maquiada. **O grafite é uma grande ferramenta de comunicação.** Então, se você olhar de outros lados, os muros são mídias e eu que faço o que eu chamo de grafite papo reto, **que é um grafite de protesto e que fala direto com a população** e que não é algo que eu escrevo com o estilo de pichação ou letras de grafite, que a pessoa leiga não consegue compreender, eu faço justamente de um jeito fácil e simples pra pessoa compreender e refletir sobre o protesto que eu tô fazendo, que é sempre relacionado ao contexto local.

O gosto de estar na rua pode também ser explicado por uma vivência de rua, desde a infância:

Grafiteiro H.: A rua, a própria rua. A rua, a cidade, ela tem um charme, e, uma vez que você... eu sempre fui da rua, desde criança, diferente do meu filho, por exemplo, que não tem uma vivência de rua como eu tive, não só eu, mas como todas as pessoas da minha geração tiveram. Hoje, as ruas não são mais habitadas por crianças, né? **O lugar de criança era na rua, então eu tenho essa vivência de rua desde quando eu nasci. De estar na rua, de ficar o dia inteiro na rua, [...]. Por toda essa minha vivência na rua, eu acho difícil sair dela, né, eu preciso muito desse espaço assim, porque é um espaço muito democrático, é um espaço muito interessante onde muitas coisas acontecem, e que a gente aprende muito, com o simples contato com a rua de você ficar ali, para num**

lugar em uma rua qualquer e ficar observando o que acontece ali, só de fazer isso você já aprende muito, precisa nem ter contato com as pessoas – claro que se você tiver contato maior o aprendizado, mas a simples observação assim já é um super aprendizado pra muita coisa.

Grafito K.: É, então, **a rua na verdade é de onde eu vim. Eu comecei o grafite por causa da rua.** O que eu aprendi na rua até hoje sempre vai ser meu preferencial na rua, mesmo que a gente esteja lá sem ganhar nada, sol a sol, chuva, todos os obstáculos que tem na rua, polícia, preferência de pessoas que não gostam, mas a rua é o que a gente tem de prazer, de estar ali passando algo livre, que você tá fazendo por amor mesmo, sem estar esperando algo assim.

Grafito Z.: Ah, com certeza. **E eu sempre fui criado na rua, de certa forma, eu sempre estive na rua desde os 11 anos, rabiscando parede.**

Grafito NE: Porque a minha adolescência foi muito intensa, né? **Muito participativa, assim, com a cidade,** essa coisa de ser office-boy, essa coisa de estudar no Brás e morar na periferia, ter que pegar trem. Nessa época eu morava em São Miguel Paulista.

Trazer para a prática do grafite a experiência da rua na infância, de uma vivência que hoje é cada vez mais rara, como vimos na fala do grafito que percebe a diferença entre a sua geração e a do seu filho, resgatar essa rua que era o lugar da vida e transformá-la no lugar da fala, da expressão das suas existências, é uma forma de subversão da realidade urbana dada, mas não é a única forma. Estar na rua através do grafite é revelador de outras práticas inventivas de um novo fazer urbano, cujos significados atacam as estruturas de concepção e prática de um urbanismo que tem por objetivo justamente a eliminação desses fazeres urbanos.

Esse urbanismo ao qual nos referimos é o que Lefèbvre denomina urbanismo paternalista (1999, p. 49), que se pretende o regulador, pelo domínio da técnica, da cidade e dos seus conflitos. Seu objetivo, portanto, visando um bom funcionamento e a organização do espaço urbano, é aniquilar o conflito, e, para tanto, se oferece como a mais capacitada via, estimulando o enfraquecimento da autonomia dos habitantes das cidades. De maneira semelhante, Relph se refere a esse urbanismo como um "autoritarismo ambiental benevolente" (RELPH, 2016a, p. 99), caracterizado pela entrega da cidade a um pequeno grupo de profissionais qualificados e que retira a autonomia e a responsabilidade dos indivíduos sobre o espaço em que vivem. O aprofundamento dessas práticas contribui, para um menor envolvimento das pessoas ao e no lugar e para uma menor apropriação desses lugares, enfraquecendo dos seus laços de pertencimento. Em outras palavras, é o processo descrito por Frémont como alienação espacial, o esvaziamento gradual dos valores da vida no espaço (1999, p. 249).

Uma cidade controlada por esse urbanismo paternalista é uma cidade segregada e funcional, onde aprofunda-se a separação por bairros, classes, cores, alienações pertencentes à alienação urbana que “envolve e perpetua todas as alienações” (LEFÈBVRE, 1999, p. 89). Nessa concepção, o *movimento* é combatido e reprimido, e, por isso, o é também a mudança fora da pretensa harmonia desejada para as cidades. O urbano, no entanto, nada tem de harmonioso, nos afirma Lefèbvre (1999, p. 160), ele é a reunião dos conflitos, o lugar dos enfrentamentos e das contradições, materializadas em suas formas e constituidoras da sua realidade e realização.

Se o urbano é o lugar dos conflitos e das expressões desses conflitos e se sua realização acontece através da apropriação da cidade pelos seus habitantes, o grafite revela-se como uma das maneiras de realização urbana e pela qual essa se manifesta amplamente. A não negação do conflito, a exposição *dos* mesmo pelas palavras e a exposição *aos* mesmos através dos corpos são evidentes na prática e nas falas dos grafiteiros com os quais convivemos e extremamente relacionados à cidade em que vivem, uma das maiores metrópoles do mundo. Grafitar é evidenciar o contraste, o caos, o abandono, e por isso muitos grafiteiros relataram a falta de motivação em pintar em cidades com uma realidade distinta da de São Paulo, especialmente cidades de países desenvolvidos, as quais, segundo alguns dos nossos sujeitos de pesquisa, “não pedem” intervenção:

Grafiteiro S.T.: Se eu morasse, por exemplo, na Suíça, eu não pintaria lá... eu nunca fui, mas eu vejo muito, né, pela internet, pela tv... Eu falo Suíça, mas podia ser Áustria, sei lá, **qualquer país assim, não pede, né? O lugar é um lugar que você não vê um papel de bala no chão, ele não pede isso.** Então, só se for, ah, um evento, pinto um prédio, um festival assim. Mas não é um lugar que tem... ele não... **O grafite, ele conversa com a cidade. Tem lugares que eu acho que não conversam, assim.** Eu já fui pros Estados Unidos, pra uma cidade que parece cidade de cinema, é uma cidade de plástico isso... Ai eu cheguei lá, tava autorizado eu pintar nuns lugares lá. Meu, **era tudo certinho. Será que cabe mesmo um grafite aqui, né?** Isso foi até pra mim um questionamento.

Grafiteiro U.: Quando eu viajo eu não sinto tanto anseio de pintar quanto é estar em São Paulo. Em São Paulo eu tenho uma necessidade muito maior de pintar do que fora. Eu ainda não entendi por que isso acontece comigo. **Quando eu saio de São Paulo e vejo lugares mais conservados, não sinto tanta vontade de interferir no lugar.**

A fala do grafiteiro S.T. nos mostra uma certa relação, estabelecida também por outros entrevistados, entre a grande cidade, seus problemas sociais e o grafite. A pretensa harmonia

urbanística não proporcionaria, assim, a “conversa” com a cidade. Em alguns relatos, os grafiteiros nos contam que são justamente os lugares mais degradados ou abandonados que os atraem na hora de pintar. Às vezes são também os problemas que originam a degradação e o abandono temas de protesto de alguns grafiteiros:

Grafiteiro H.: **Eu tendo a gostar mais de lugares abandonados, casas em demolição, eu gosto mais dessa coisa mais de guerra, destruído, onde tem muito lixo...** Se eu pego um lugar que é muito limpo, muito *clean*, uma parede retangularzinha, muito certinha, branquinha, num lugar que só tem a calçada, não tem poste, não tem nada em volta... é legal também, mas, tipo, já não faço com tanto tesão. Quando tem alguma coisa que eu posso usar como elemento, eu acho mais desafiador.

Grafiteiro G.: **Eu gosto mais de pintar onde é mais degradado do que pintar num lugar muito limpinho, porque eu acho que conversa mais,** já existe um fundo preparado.

Grafiteiro K.: Eu prefiro mais os lugares que não tenham, nunca tiveram interferência de alguma pintura, geralmente lugares crus, que estejam no cimento, lodo, lugares, fábricas abandonados, eu gosto muito de lugares abandonados porque ali tá o cru, né, só o *desgaste* da textura do local, porque eu gosto de mudar aquele local com a cor.

Grafiteiro M: Essencialmente, as minhas escolhas por lugares são pelos contextos locais, então, **se eu decido que eu quero pintar lá na favela do moinho, é por causa do contexto que tem lá, se tem um incêndio, se tem um despejo de moradores da favela, eu vou muito nesse olho do furacão, eu trabalho muito pra essa... pra mim, tem que ter um porquê pra eu pintar. Vai do problema que tá na cidade, mas vai muito também da sua rota.**

Figura 31 – Grafite e a escolha pelo abandono e degradação



Fonte: A autora, 2016

Sabemos que os problemas sociais que originam essa estética da degradação e do caos são compartilhados por muitas cidades do mundo subdesenvolvido. No entanto, questionamos os grafiteiros se, no caso de São Paulo, haveria alguma especificidade que motivasse ou se fizesse presente em suas práticas do grafite e pudemos observar em suas repostas uma convergência quanto à influência de certos aspectos característicos de uma grande metrópole, como a verticalidade, os ritmos intensos de deslocamentos, a ausência de elementos naturais, a grande concentração de pessoas, uma certa aridez material e humana:

Grafiteiro O.: Acho que tem esse lance predial, né, vertical, assim... A cidade é muito monstro, né? E como ela não é pensada pro ser humano, é pensada pra empresa e pra carro, então ela muda assim umas coisas, tipo, ninguém anda à pé na marginal, sabe? **Quem anda a pé na marginal ou é mendigo ou gente de rua ou grafiteiro pichador**, que anda por ali pra pintar porque... nuns espaços que não tem... cê não tem acesso se não for de carro, **lugar muito inóspito** assim, então, esse lugares aí é terrível.

Grafiteiro U.: O grafite em São Paulo, ele é de um jeito, no resto do país ele é de outro jeito. **São Paulo é que me provoca a fazer grafite**, eu acho que, se eu não fosse de um centro urbano igual é São Paulo, eu não estaria pintando na rua igual eu gosto de pintar.

Grafiteira B: A cidade, ela te oprime, é muito prédio, muito carro, muita gente, **não tem cor**. Então a gente precisa disso, precisa de um respiro. O grafite dá esse respiro.

Grafito M.: Se você ver a maioria dos meus trabalhos, eles têm um aspecto de eu estar invocado, de eu estar questionando, de eu estar desafiando e tal, então **o meu grafite aqui, ele é contestador justamente por viver na cidade caótica, então eu acho que é isso que inspira.**

Grafito T.: Quando eu ia visitar minha vó, a casa dela ficava uns cinco quilômetros da nossa, o que eu gostava mesmo era do caminho, pra ver as pichações, eu tentava entender e aí olhava pra cima e via o cara fez lá em cima, ficava tentando imaginar como ele fez e tal... **Eu acho que se não tivesse em São Paulo eu não ia ser tão influenciado. Tudo na minha vida veio a partir disso.**

Grafito L.: **Eu sou urbanoide. E, nossa, tudo que eu faço é muito urbano,** eu sou um rato, eu me considero uma pomba, eu sou muito urbana.

Grafito B.: São Paulo é uma cidade cosmopolita, as culturas e informações em épocas que as informações eram bem restritas a uma parte da sociedade, o grafite conseguia atingir essa informação, **A própria agressividade da cidade te prepara pra esse mundo,** esse universo do grafite, ele não é rodeado de flores como algumas pessoas imaginam, é bastante duro, é bastante difícil.

O grafite em São Paulo é o diálogo, a troca dos grafiteiros com a metrópole, a partir das suas experiências cotidianas e das suas vivências desse espaço. Diferente da maioria das pessoas que vivem nas grandes cidades e também experienciam realidades e problemas semelhantes, os grafiteiros têm a necessidade de responder ao caos, às insatisfações, ao que, por vezes, nos parece simplesmente dado. Essa é a conversa com a cidade mencionada anteriormente, uma maneira de estar e viver a cidade de uma forma mais participativa, no sentido do envolvimento. Uma conversa pressupõe uma troca, uma interação, e, dessa maneira, o grafite é para esses sujeitos a sua parte, a sua resposta frente ao que a cidade lhes oferece. Essa resposta pode ser dada de diferentes maneiras e com diferentes intenções – alguns acreditam que a resposta é a “arte” (em suas palavras) e, nesse intuito, buscam criar um “respiro visual” para a cidade; outros destacam o papel da comunicação e o alcance das pessoas que os veem, outros respondem através do protesto, do questionamento e da contravenção:

Grafito O.: Acho que é igual ao grafite, **o grafite é arte, uma flor que colocaram ali pra pessoa mudar de olhar.** É louco esse lance instantâneo do grafite, né, a mensagem é instantânea, você escreve ali no muro e... sei lá, e, em uma semana, umas mil pessoas leram aquilo, sabe? É muito grande, é muito rápido a velocidade e é muito grande o quanto abrange, a quantas pessoas atingem, né. Então... eu acho que o grafite é essencial pra cidade.

Grafito S.T.: **Eu vejo como uma forma de chamar atenção, porque não importa o tema – grafite, ele é essencialmente um protesto.** Então, se você desenha um político com sangue na boca, como um vampiro, é um protesto,

mas se você desenhar umas flores também é um protesto, **porque é só esse ato de estar se comunicando com a cidade.**

Grafiteira E.: Eu acho essencial, nossa, **é tipo um respiro, é tipo um alerta, um tapa na cara...**

Grafiteira L: **É muita discussão colocada na rua, né?** Eu acho que essa é a maior importância, mas tem outra importância que é questionar a propriedade privada, eu acho.

Grafiteiro M: Ele é, de certa forma, um parasita, assim, ele surge sem permissão, ele tem uma relação de amor e ódio, tem gente que ama, tem gente que odeia... e... ele acaba, na maioria das vezes, sendo feito em lugares que, assim, sei lá, cicatrizes, vamos dizer assim, lugares que tão detonados... Então, assim, acho que ele acaba tendo um pouco essa função, acaba que, por mais que ele seja só uma pichação, um bombardeio, um grafite, um *throwup* e tal, ele acaba revelando aquele lugar.

Grafiteiro G.: Pra cidade, eu acho que é, principalmente pra São Paulo, assim, **é uma quebra, né? A cidade é muito conservadora, e o grafite pra São Paulo ele é uma quebra dessa dureza,** a cidade é muito dormitório, a galera em sai, não tem muita chance de usar ela. **A gente quebra isso pintando na cidade, fazendo coisas tipo que quebram um pouco da rotina, é uma coisa boa.**

Grafiteiro K.: Eu acho que grafite seria **a parte que tira mais o cinza na cidade, uma transformação, dá uma sobrevida,** reviver a cidade.

Grafiteiro B: A questão efêmera, a questão da mudança, a questão até da ilegalidade, numa cultura contraventora, desse questionamento, do que não pode e, mesmo assim, os grafiteiros fazem.

Mas, para além disso, o grafite constitui-se como uma maneira de afirmar a sua existência nessa grande cidade, afirmar que não são esmagados por ela, que se manifestam, revidam ou que, em outras palavras, estão vivos e vivem a cidade – o que também torna essa cidade viva. Para alguns grafiteiros, uma cidade sem grafite é uma cidade muda, e sua ausência poderia constituir-se como um indício de alienação:

Grafiteiro U.: **O grafite é uma provocação na cidade. Eu acho que a cidade provoca nós, os grafiteiros, e nós provocamos a cidade. Então eu acho que é uma troca de provocações.**

Grafiteiro N.: **Quando eu faço meus grafites pela cidade é a voz mesmo do negro, do periférico, invadindo a cidade e fazendo existir.**

Grafiteiro S.: Acho que, **o grafite, ele mostra as pessoas, mostra gente viva, gente que se manifesta,** uma cidade que tem pessoas com... não vou falar opinião, mas com atitude, assim, sabe? Não é uma cidade controlada, é uma cidade... um pouco descontrolada também, em alguns sentidos, mas ela é um reflexo da própria sociedade, assim, então eu acho que é isso, **ele mostra o**

quanto que a cidade pulsa de verdade, o quanto que as pessoas ocupam a cidade, e é um reflexo, por exemplo: quanto mais pichação, mais alguma coisa errada tem, entendeu? **Eu acho que sem grafite seria uma coisa meio ditadura, sabe?**

Grafiteiro H.: **Uma cidade que não tem grafite, ela não é uma cidade livre.** Porque os aparelhos repressivos não permitem que a população se manifeste. **Em cidades assim, as pessoas não têm voz.**

Grafiteira E.: Eu acho que cidades que as ruas não falam significa que o povo tá muito manipulado, só isso.

Grafiteiro M.: Eu acho que ele é, de uma certa forma, **um sinalizador e mostra que a cidade tá ativa e viva, né? Porque eu não gostaria de uma cidade muda, né? Quando eu vou a uma cidade que eu nunca fui, eu percebo ela só pelo grafite**, isso em todo lugar do mundo que passei. Então, na verdade, o grafite é pra cidade um grande reflexo dos seus próprios problemas. Sei lá, é muito complexo, varia de cidade pra cidade, mas o grafite é parte das cidades e ele pode ser banalizado, pode ser legalizado, pode ser aceito, sempre vai existir novas formas de grafite, pichação, de interação com a cidade.

Grafiteiro NE.: Eu acho que ele representa essa exclusão. **Através do grafite, muitos conseguem se sentir presentes. O grafite cria essas possibilidades, coisa que a máquina pública não consegue.** Fora essa coisa de agregar essas ausências, como eu falei. Senão a cidade fica muito fria.

A palavra – não apenas a voz – como afirmação da existência necessita, por vezes, de táticas para ter maior alcance e ressoar, especialmente considerando-se a efemeridade própria do grafite e a rapidez com que podem ser apagados. Sendo assim, alguns grafiteiros falam da importância da escolha por locais de maior visibilidade na cidade para realizar seus grafites e como experienciam isso:

Grafiteiro O.: Ah, parede boa e local de muita visibilidade, sabe? **Antes o canal do grafite era só visibilidade, as pessoas só pensavam em fazer grafite num local que era foda pra todo mundo ver.** A gíria é tipo os muros testas, que os caras falam, "esse aqui tá de frente, pra todo mundo ver".

Grafiteiro I.: Nunca é aleatório. **Eu tenho pintado pouco no bairro porque eu quero muros de visibilidade maior.** Além de eu procurar espaços interessantes, a coisa tem que funcionar fisicamente. Cada lugar é um e tem que ser pensado.

Grafiteiro U.: Quando eu comecei, **eu tinha um critério muito... eu levava muito à risca, que era os principais muros. Eu queria tá nos muros que todo mundo passa, todo mundo vê.** Depois eu fui desencanando. Hoje eu não me preocupo tanto com isso.

Grafiteiro R.: Tem a ver principalmente com o mapa de interesses, né? Um mapa... a cidade que importa, isso é até um pouco cruel, qual a cidade que existe pra cada um da gente, né? Pensar num mapa de onde você circula, vai

fazendo um desenho, depende muito de pessoa pra pessoa, um mapa das artes: onde estão as galerias, os museus e os centros culturais da cidade, esse trecho aí que faz um traço... um traço bem interessante inclusive, cultural, econômico na cidade de São Paulo, tem a ver com a linha verde da cidade, passa um pedaço também pela linha amarela, né? **Onde tem desenvolvimento cultural, onde estão os espaços de interesse...** Mas a minha ótica é mais expandida, né, porque eu precisei sair de um extremo muito longe pra vivenciar, pra conhecer, pra se influenciar, por todo esse mapa da cidade cultural. Então passa por um monte de coisas [...] É interessante pensar a cidade, onde estão os CEUS¹⁷, os SESCs, os centros culturais, onde estão os teatros... [...] **seja por quantitativo ou qualitativo, segundo os critério que você escolher.** “Ah, aqui é legal porque passa muita gente, aqui é legal porque passa muita gente que gosta de arte, aqui é legal porque tem gente muito pobre, aqui tem gente que atravessa a cidade, aqui é legal porque são religiosos, ou porque são baladeiros” (risos). Então tem um monte de jeitos de achar legal.

A visibilidade proporcionada pelo movimento e pela concentração de pessoas e atividades faz com que o centro de São Paulo se torne um local de grande atratividade para grafiteiros e pichadores, o que, conseqüentemente, transforma de maneira contínua e veloz a paisagem dessa área na cidade. Lá é possível encontrar uma significativa quantidade e tipos de grafites, que se somam a uma certa estética de caos e abandono do centro urbano – como citado por parte dos nossos entrevistados –, fazendo com que essa área em particular seja, para alguns deles, o principal ponto do grafite em São Paulo:

Grafiteira E.: O centro tem muita coisa, assim... Tem um pedaço do centro que é mais *roots*, tipo Glicério, ali, assim... **Ali eu acho que é quase uma essência, sabe, do grafite**, assim... tem *bomb*, tem a pichação, tem os trabalhos mais trabalhados. **Aquele é o grafite de São Paulo mesmo, o grafite que tem no centro da cidade. Que é a mistura mesmo, que tem o cara da periferia e o cara lá do Morumbi pintando juntos, sabe? Ali é São Paulo.**

Grafiteiro M.: Ah, **eu acho que não tem como você não falar do centro, que é um lugar que acaba cruzando pessoas**, então se você pintar só na zona leste, quem é da zona sul não vai ver, tem uma coisa do centro, do espaço e tal.

Grafiteiro G.: Se você vem pro centro, você vê mais variedade, **porque todo mundo que sai dos bairros vem pintar no centro**, porque é um ponto de passagem de todos.

Grafiteira B.: No centro que eu acho muito legal, é o estilo vandalismo, né? *Bomb*, o ilegal... e acho que super combina com o centro de São Paulo, meio podrão, abandonadão, assim.

¹⁷ Centros Educacionais Unificados da cidade de São Paulo.

Grafito U.: Eu costumo dizer que “funciona”. O grafite funciona nas regiões centrais, só que nas áreas mais degradadas.

Figura 32 – Grafite e pichação do/no centro da cidade



Fonte: A autora, 2016

Sendo São Paulo uma cidade de mais de 12 milhões de habitantes, é possível circular pouco ou raramente entre suas zonas, e, por isso, o centro (figuras 33, 34 e 35) se torna o local de encontro por excelência em uma realidade como essa. Compreender o papel e os significados do centro para a prática do grafite é afirmá-lo como fenômeno essencialmente urbano, já que o é a centralidade, como nos diz Lefèbvre:

Descobrimos o essencial do fenômeno urbano na centralidade. Não importa qual ponto possa tornar-se central, esse é o sentido do espaço-tempo urbano. A centralidade não é indiferente ao que ela reúne, ao contrário, pois ela exige um conteúdo. [...] Multidões, pessoas caminhando, pilhas de objetos variados, justapostos, sobrepostos, acumulados, eis o que constitui o urbano. (1999, p. 110)

Figura 33: O centro, “a própria forma do urbano, revelada. Na realidade urbana, tudo se passa como se tudo que a compõe pudesse se aproximar, ainda e sempre mais. Assim se concebe o urbano, assim ele é percebido, assim é sonhado, confusamente”



Fonte: A autora, 2016

Figura 34: “O urbano, indiferente a cada diferença que ele contém” 1



Fonte: A autora, 2016

Figura 35: “O urbano, indiferente a cada diferença que ele contém” 2



Fonte: A autora, 2016

Apesar de existir essa busca pelo centro, uma das particularidades do grafite de São Paulo é estar presente praticamente em toda a cidade, desde as periferias aos bairros de classe média e, até mesmo, nos bairros nobres, com poucas exceções. Se já tínhamos essa impressão visual, as conversas com os grafiteiros confirmam esse espraiamento, pois, para além do critério da centralidade e da visibilidade que os levam a pintar, temos também as relações de sociabilidade e vizinhança, laços afetivos e história com os bairros, lugares onde cresceram ou, simplesmente, o desejo de grafitem por onde estão passando no momento.

Dessa maneira, eles vão criando uma espacialidade do grafite na cidade e também outras centralidades para além do centro tradicional. Segundo os grafiteiros, essas centralidades se constituiriam por diferentes motivos, seja pela variedade e ou quantidade de grafites, pela proximidade e concentração de galerias de arte urbana, ou por serem locais de origem e vivência de importantes grafiteiros da cena. Identificamos nas falas dos nossos entrevistados, o que seria uma configuração espacial do grafite em São Paulo, na qual as zonas da cidade assumiriam características e identidades próprias, diferenciadas das demais:

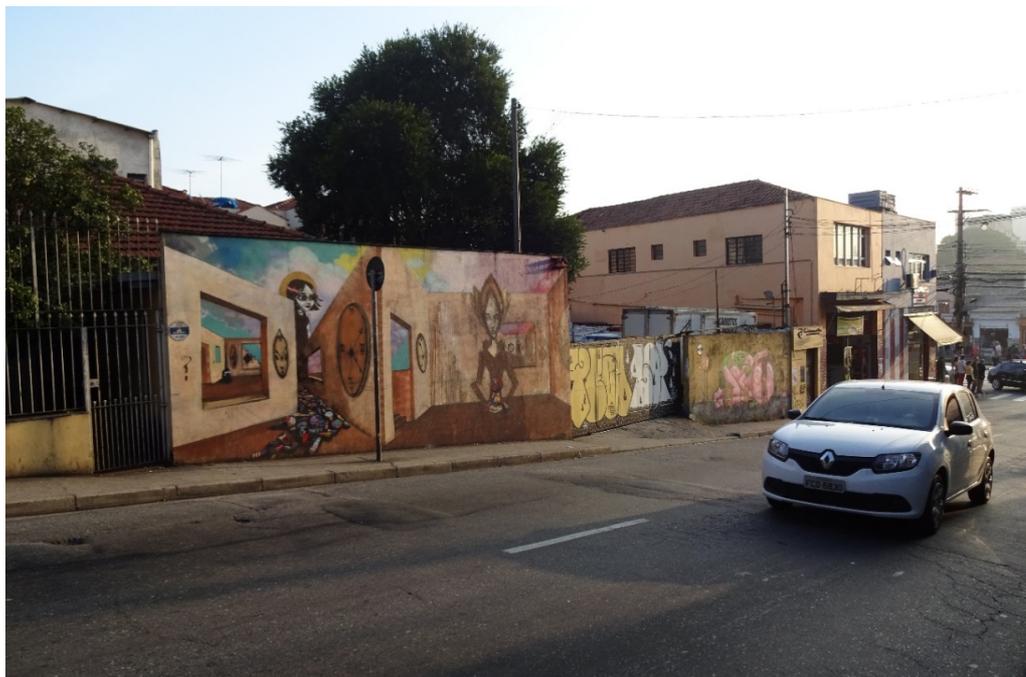
Grafiteiro N. **Tem alguns núcleos, cada núcleo tem um estilo, o estilo de cada lugar.** Se você pega o Grajaú, o Grajaú tem muitos grafites, existe uma relação que tem muito a ver com a figura, a figura do negro, a figura humana, aparece bastante... se a gente pega a zona norte, ela tem mais aquele estilo tradicional de grafite. São os painéis, os murais, são letras, grafite, o cenário, tudo mais, que é uma coisa muito do Binho, né? O Binho que é da velha escola, é o mais velho ali, o Binho e o Tinho são dois grafiteiros exímios. Se a gente pega a zona leste, ela é mais o *bomb*, o *throwup*, então, se você vai lá pra, né, Itaquerão, pr'aquela área do Itaquera, você vai ver, sim, tem, lógico, grandes grafiteiros – tudo isso eu tô generalizando – uma galera que faz muito *bomb*. Se a gente pega a zona oeste, no caso, a gente vê mais um esquema de arte visionária, mais o abstrato, né? Pega os anos, os caras mais velhos aqui da Vila Madalena, eles têm um estilo de grafite que se encaixa, que são mais orgânicos, né? Então cada lugar vai ter o seu estilo, né? E suas forças. Pega o Cambuci, também tem muita força e já é região central, é o berço dos Gêmeos, ali é um lugar muito importante, tanto a Vila Madalena e o Cambuci são lugares pra visitar. Então, **mesmo dentro de São Paulo, a gente pega por regiões, a gente consegue identificar os nichos e os grupos.**

Grafiteiro S.: **Antigamente, sempre se mirou pintar no Centro, mas cada região tem a sua identidade, entendeu? Mas cada bairro tem seu representante, vamos dizer assim, lá tem uns caras que pintam lá e são referência até hoje e tão muito mais lá.** Zona Norte, você tem uma galera também, de gente que é referência, Zona Norte é super forte no grafite. Se você vai pra Zona Sul, gigante, você pega a Zona Leste, tem bastante grafite... você tem ali, Liberdade, Glicerio, de onde OsGêmeos vieram.

Grafitador H.: São Paulo é uma cidade muito grande; geograficamente, ela é enorme. O Tucuruvi é um lugar importante porque historicamente é um dos primeiros lugares que teve produção. Da primeira geração, três artistas são dessa região. A outra região é o Cambuci, que é de onde vieram Os Gemeos e o Vitché. Aqui foi que nasceu o grafite, Tucuruvi e Cambuci... Uma das regiões que mais se desenvolveu foi a região do Grajaú, do Ângela, porque é uma região muito precária, não tem nada por ali, tem muito crime e tem uma cena de hip hop muito forte, do rap, entendeu? Então, quando o grafite chegou ali, chegou que nem um vulcão, muita gente pegou firme mesmo. A Vila Madalena é mais recente, mas que hoje é um dos lugares principais, porque tem muita atividade, muito turista, e muita gente fica por ali, muita gente gosta de pintar por causa disso.

Essas três falas nos indicam alguns elementos interessantes, comuns aos relatos de vários outros grafiteiros, e que nos ajudam na elaboração dessa configuração espacial do grafite na cidade. Por meio das entrevistas, identificamos algumas áreas e bairros que mais aparecem em suas falas como, por exemplo: os bairros do Cambuci, próximo ao centro, e Tucuruvi (Figura 36), zona norte, por serem o berço da primeira geração de grafiteiros paulistanos e por ainda contarem com uma grande atividade atualmente; o Grajaú (Figura 37), no extremo sul, pela concentração de grafites e por ser a região de origem de alguns grafiteiros de destaque na cena atual; a Vila Madalena, bairro nobre da zona oeste de São Paulo, caracterizada pela concentração artística e cultural, e onde o grafite vincula-se de forma acentuada à arte urbana. No bairro, encontra-se o Beco do Batman (figura 38), um pequeno conjunto de ruas que, nos últimos anos, vem se tornando atrativo turístico na cidade devido à concentração de grafites.

Figura 36 – Paisagem-grafite no Tucuruvi



Fonte: A autora, 2016

Figura 37 – Paisagem-grafite no Grajaú



Fonte: A autora, 2016

Figura 38: Beco do Batman, Vila Madalena



Fonte: A autora, 2016

Ainda segundo nossas entrevistas, percebemos que as diferenças entre o grafite por bairros na cidade vão além de características e estilos próprios, estando mais relacionadas a aspectos como autenticidade e sua relevância dentro das realidades em que se inserem. Frequentemente, ouvíamos que são nos bairros das periferias - nas quebradas - onde o grafite paulistano de fato mostrava sua potência, enquanto o grafite da Vila Madalena seria algo mais comercial, objeto de consumo para turistas e para as galerias de arte do bairro:

Grafito S.: Se for pra Vila Madalena, hoje em dia, com todo respeito às pessoas que pintam lá, mas é meio motivo de chacota, assim, sabe? Porque ficou meio assim... Tanto que você tem o termo *grafite Vila Madalena*, entendeu? (risos) Eu já pinte lá, todo mundo já pintou lá, é uma vitrine, uma referência de grafite. Por exemplo, lá tem o Beco do Batman, tem o Beco do Aprendiz... é porque lá virou, com essa gourmetização das coisas. **Mas talvez, fora das regiões um pouco mais badaladas, você tenha uma verdade que talvez transpasse essa coisa do gourmet**, entendeu?

Grafito E.: Cada periferia tem trabalhos diferentes uma da outra, bem legal também. Os trabalhos que tem aqui na Vila Madalena são trabalhos mais coxinhas, mais floreados, né? Os da periferia são mais de repente do hip hop, uma coisa mais voltada pra uma consciência racial ou social, é bem interessante.

Grafito M.: Eu acho que aqui as pessoas têm uma falsa impressão da super importância da Vila Madalena, um lugar mais pintado e não é. Você tem os

becos, você tem história, você tem vários artistas que começaram pintando aqui, mas **em termos de quantidade e tamanho, é muito pequeno a Vila Madalena, comparado com qualquer bairro dos extremos. E eles têm muito mais obras, muito mais artistas.** Aqui acaba sendo um lugar referência, tem galerias, tem tudo, então muita gente quer estar pintando aqui, então não tem como você não citar, mas eu não acho, em termos de quantidade, de diversidade, porque acaba sendo os mesmos artistas que pintam os mesmos muros e tudo mais.

Grafito ST.: Ah, pra turista, pras pessoas que querem ver grafite com um pouco menos e perigo, essa região aqui, Vila Madalena e tal, mas a periferia tá lotada. Eu moro na zona leste, não sei se você conhece, então, acabo pintando mais pra lá por logística mesmo, por estar perto da minha casa, então eu tento trabalhar no entorno de onde eu tô.

Grafito Z.: Se a pessoa jogar na internet, grafite em São Paulo, vai ser direcionado pra Vila Madalena. Mas a Vila Madalena não é São Paulo. Tem que ir pra cidade Tiradentes, tem que ir pra São Matheus, ver o grupo Opni. **O grafite de São Paulo tá em cada viela, tá em cada quebrada. E nas quebradas é o que tem de mais louco. E a vila Madalena não representa, é pra gringo ver.**

Grafito NE.: Tem bairros que se destacam porque tem artistas que vieram deles. Que nem hoje, **qualquer bairro que você for em São Paulo vai ter grafite, mas na periferia acho que tem até um grafite mais interessante do que aqui no centro**, pelo menos nas coisas que eu vejo. Por exemplo, hoje eu pinto muito nas periferias porque lá eu vejo... **é muito mais puro, não é influenciado pelos holofotes. Então os caras fazem porque gostam, criam novas estéticas.** Tem muitos que atuam nos seus bairros, pra mudar seus bairros.

O que parece uma oposição entre práticas de grafite, na verdade, não se configura assim, pois, como vimos em suas falas, mesmo com críticas ao local e ao que ele representa, muitos grafiteiros continuam pintando na Vila Madalena, pelos mais diferentes motivos. Mas, ao mesmo tempo em que estão lá pela visibilidade que o local oferece atualmente ou a convite de amigos, também pintam em outros lugares, como as periferias. As razões ou motivações para as escolhas dos locais podem ser diferentes, mas partem dos mesmos sujeitos, o que evidencia mais uma vez a diversidade de ações dos grafiteiros de São Paulo, como falado no capítulo anterior: por pintarem em contextos bastante variados, é mais difícil a distinção ou “enquadramento” em uma das identidades relacionadas ao grafite. Essa possibilidade de praticar diferentes modalidades e em diferentes contextos está também relacionada a uma espacialização do fenômeno que é própria de São Paulo, e que faz com que o grafite está presente em quase todos os bairros, o que não ocorre em outras capitais do mundo, como as europeias, por exemplo, nas quais o grafite é concentrado nas periferias e nos bairros gentrificados, como falaremos no Capítulo 5.

As particularidades do grafite das/nas periferias de São Paulo se expressam não apenas nas falas dos grafiteiros, mas puderam também ser percebidas em nossas experiências em alguns desses bairros, acompanhando eventos ou atividades individuais. Abordando alguns desses aspectos de forma ainda preliminar (pois o faremos mais detalhadamente adiante), observamos que, nas periferias, existe uma cena de grafite muito ativa e muito ligada ao hip hop, com um calendário extenso de eventos de grafite realizados quase todas as semanas. Foram em alguns bairros da periferia, como o já citado Grajaú, além de outros bairros da zona norte e da zona leste, onde surgiram artistas e *crews* importantes do grafite paulistano, e sua influência se faz presente nas gerações mais jovens atuantes nesses bairros.

Nos eventos que pudemos acompanhar, observamos que alguns elementos que caracterizam a prática do grafite são ainda mais facilmente visíveis no contexto das periferias. Cabe aqui destacar aspectos como a precariedade e a solidariedade comuns nos contextos de pobreza, que, como nos diz Milton Santos, “avultam as relações de proximidade que também são uma garantia de comunicação entre os participantes” (SANTOS, 2004, p. 324). Nesse sentido, as periferias, comparadas a outras áreas das cidades, “tenderiam a dar às relações de proximidade um conteúdo comunicacional ainda maior” o que se deveria a “uma percepção mais clara das situações pessoais ou de grupo, e afinidade de destino, afinidade econômica ou cultural” (SANTOS, 2004, p. 324).

Figura 39 - Grafite em São Miguel Paulista, zona leste



Fonte: A autora, 2016

Figura 40 – Grafiteiro em ação, São Miguel Paulista, zona leste



Fonte: A autora, 2016

As diferentes experiências que tivemos acompanhando eventos de grafite em bairros centrais ou de periferia, pelas quatro zonas de São Paulo, nos permitem afirmar que, para além das particularidades, existem aspectos que são comuns ao grafite de uma maneira geral. As diferentes manifestações das paisagens-grafite na cidade nos permitem identificar práticas de uma cidade habitada, vivida, e que nos apontam para uma realidade urbana oposta àquela de uma concepção hegemônica da produção da cidade. Seja nos mais diferentes contextos, a prática dos grafiteiros se mostra com prática social transgressora, não mais ou simplesmente apenas por um caráter de vandalismo, mas, sim, pelo rompimento com que nos afasta da realização urbana, através de pequenas ações, gestos, relações com os outros e com o espaço que, efetivamente, habitam.

4.2 Habitar a cidade

O que de fato significa habitar um espaço, uma cidade, uma paisagem? E como o grafite faz parte desses processos? Entender o grafite a partir de uma perspectiva sobre o habitar exige que voltemos a algumas considerações de Lefebvre sobre o tema e sua relação com o urbano, visto que, para o autor, são questões inseparáveis, constituidoras da realização social a qual denomina *direito à cidade*.

De forma breve, o direito à cidade se configuraria como a transformação das práticas sociais comuns às realidades urbanas, no sentido de sua aproximação ao horizonte urbano, marcado pelo encontro. Sendo assim, pensar no direito à cidade é pensar em uma cidade menos fragmentada, menos especializada, na qual a funcionalização do espaço dá lugar à multiplicidade de usos, definidos pelas necessidades e desejos das pessoas. A cidade passaria, assim, a ser vivida, à medida em que seu valor de uso se sobrepusesse ao de troca e que o habitar substituísse a mera função do habitat.

A confusão entre o que seria o habitat e o habitar advém do próprio modelo de funcionamento moderno das cidades, que se destina a segmentar e especializar as cidades, atribuindo funções específicas para determinadas áreas. Existiriam, assim, os espaços de trabalho, os de lazer, os administrativos, etc., e, da mesma forma, os espaços destinados à habitação, cada vez mais padronizados, como falamos no segundo capítulo. O habitat, dessa maneira, se caracterizaria pela máxima abstração funcional, (LEFÈBVRE, 2000, p. 245) estando associado ao espaço abstrato, enquanto o espaço concreto, da vida seria “o do habitar: gestos e percursos, corpo e memória, símbolos e sentidos, contradições e conflitos entre desejos e necessidades etc.” (LEFÈBVRE, 1999, p. 166). O habitar não pode ser setorizado, habitar é uso, é apropriar-se dos espaços da cidade. Mas, estando acostumados a associar o habitar à ideia de casas e edifícios, como então habitaríamos a cidade? Como o habitar pode ser prática do direito à cidade?

As dúvidas sobre como essa prática seria possível parecem justificar-se nas palavras de Lefebvre, quando ele afirma que, por termos perdido a ideia do habitar em meio à funcionalização do habitat, chegamos ao ponto em que não sabemos ao certo o que seria habitar e menos ainda o que seria um espaço habitável (LEFÈBVRE 1972). O desaparecimento dessa

percepção, ainda segundo o filósofo francês, faz parte dos sintomas que, ao mesmo tempo, paralisam o conhecimento e a imaginação. Não à toa, para o autor, seria na filosofia e na poesia, e não na ciência, na arquitetura ou no urbanismo, que reencontramos o sentido do habitar, do espaço habitado, “do espaço que é obra de uma atividade humana, tão importante quanto o jogo, o riso, o amor, o trabalho” (LEFÈBVRE, 1972).

Em uma perspectiva semelhante à de Lefèbvre, exploraremos a partir de agora uma ampla concepção do habitar, desenvolvida na obra de Jean-Marc Besse, e que nos traz subsídios para compreendermos o papel do grafite como prática de uso da cidade e de criação das paisagens, isto é, como uma prática do habitar. Besse reafirma que o habitar recobriria uma pluralidade de atividades que vão muito além do domínio da arquitetura ou do entendimento das edificações e construções, mas, sim e primeiramente, se referiria a um “tipo de conversa silenciosa que é tecida através de nossas relações cotidianas e comuns com o lugar em que vivemos” (BESSE, 2013, p. 29). Segundo o autor, “habitamos nossas casas, por certo, mas habitamos também as ruas, as cidades, as paisagens. Habitamos, assim, do exterior ao interior e vice-versa, fora e dentro de uma sequência incessante de paisagens” (BESSE, 2013, p. 9).

Habitar, para Besse, é, fundamentalmente, uma questão geográfica. O homem habita a superfície da terra, e ela é o desenho vivo das formas de habitar. Habitar é traçar linhas e desenhar superfícies, é escrever sobre a terra, e, habitando, o homem deixa suas marcas na materialidade do espaço onde se instala. Sendo assim, de acordo com o autor, a paisagem seria, antes de tudo, a marca da presença humana na superfície da terra, dos seus trabalhos e seus dias; em outras palavras, a paisagem se configura como a expressão mais direta das diferentes maneiras do homem habitar sobre a terra. Nesse sentido, ‘a geografia seria uma ciência de traços’, e a paisagem, “seu método” (BESSE, 2013, p. 89).

Se habitar é traçar linhas e desenhar superfícies ou, ainda, “escrever sobre a terra, às vezes com letras poderosas, e deixar nela imagens” (BESSE, 2013, p. 10), podemos dizer que os grafiteiros deixam suas marcas nas paisagens, e, dessa maneira, as paisagens-grafite seriam tanto uma *forma de habitar*, a partir das práticas dos seus criadores, como vestígios ou *expressões* desse habitar. Se, de acordo com Besse, o ser humano “é um ser em projeção, um ser que se projeta, que realiza a si mesmo em sua identidade humana projetando sua imagem na materialidade, organizando o mundo exterior à sua imagem, exteriorizando, identidades individuais e

coletivas” (2013, p. 87-88), os grafiteiros são um bom exemplo dessa projeção de suas identidades na materialidade, como podemos ver na fala de Enivo: “geralmente, quando eu faço meus grafites pela cidade, é a voz mesmo do negro, do periférico, invadindo a cidade e fazendo existir” (figura 41).

Figura 41 - Grafite de Enivo, São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Essa projeção das suas existências é perceptível ao vermos grafiteiras retratando imagens de mulheres nas paredes (figuras 42 e 43), por exemplo, ou apenas o registro dos seus nomes, como no caso do grafiteiro Iaco, que deixa sua assinatura pela cidade (figura 44), ou, ainda, podemos ver a marca de uma passagem sem nome, com apenas um “eu” escrito (figura 45), uma identidade anônima, porém presente na cidade, existente no mundo.

Figura 42 - Mulheres negras são retratadas nos grafites de Nenesurreal



Fonte: A autora, 2016

Figura 43 - Mulher retratada por grafiteira



Fonte: A autora, 2016

Figura 44 – Grafites de Iaco



Fonte: A autora, 2016

Figura 45 – Grafite e a identidade do “eu”



Fonte: A autora, 2016

Mesmo quando o grafite não é uma projeção da identidade do grafiteiro que o fez, pode, por vezes, representar os habitantes dos lugares pintados, como pudemos ver no trabalho do coletivo OPNI. Seus integrantes, moradores da Vila Flávia, favela localizada no extremo leste de São Paulo, atuam especialmente no bairro, retratando a imagem de homens e mulheres negros (figura 46), que, como é sabido, constituem a maior parte dos moradores das periferias – realidade não exclusiva da capital paulistana. Por quase todas as ruas e vielas da Vila Flávia, vemos rostos de pessoas que, para além de personagens figurativos, são algumas vezes os próprios moradores desenhados em seus muros (como o garoto que fica na janela a observar o movimento do bairro, figura 47), o que atribui uma identidade visual bastante própria àquele lugar.

Figura 46 – Homens e mulheres negras retratados nos grafites da Vila Flávia



Fonte: A autora, 2016

Figura 47: Menino na janela, Vila Flavia



Fonte: A autora, 2016

Se a paisagem é parte de nosso ser-no-mundo e um dos componentes fundadores de nossas identidades pessoais e coletivas, reafirmamos o que dissemos no capítulo dois: já não podemos falar das paisagens apenas em termos da visão e espetáculo. Como afirma Besse, “nós estamos na paisagem [...], paisagens são atmosferas, ambientes em que estamos imersos, antes de serem objetos a serem contemplados” (2010, p. 265), sendo fundamental considerar a paisagem a partir de noções como "engajamento" ou "envolvimento”:

Se a paisagem corresponde ao nosso envolvimento no mundo, então isso significa que ele não está longe de nós, em uma espécie de distância, mas ao invés disso ele está próximo, estamos em contato, que nos envolve por assim dizer. Poder-se-ia até chegar a dizer que é esse contato, esse conjunto de contatos com o mundo que nos rodeia, enfim, essa experiência física, que faz a paisagem [...]. (BESSE, 2010, p. 267-268)

Dessa maneira, ainda de acordo com o pensamento de Besse, podemos dizer que a paisagem faz parte da vida de cada um, não sendo simplesmente uma imagem a se contemplar – mesmo que ela também o seja, em parte (BESSE, 2014, p. 245 -246). Mesmo vistas, é de dentro que as vemos, é nelas que fixamos nossos pés e é nelas em que estamos “mergulhados”; por isso elas estão profundamente envolvidas com nossas experiências corpóreas, nossas necessidades, nossos sentidos de existência. Em outras palavras, “a paisagem está profundamente envolvida no valor de nossa vida, em nossa maneira de estar no mundo e de habitá-lo” (BESSE, 2014, p. 245 -246).

A paisagem, nessa perspectiva, constitui-se como "uma forma coletiva de habitar o espaço, habitando o mundo” (BESSE, 2013b, p. 8), e, a partir dessas e das demais considerações trazidas, acreditamos que a prática do habitar as paisagens ocorreria considerando dois aspectos principais: pela sua constituição como materialização e expressão das identidades humanas, o que requer uma prática, uma construção, envolvimento, apropriação por parte dos sujeitos habitantes; e por proporcionar o contato dos sujeitos com a exterioridade, por ser uma relação sensorial com o espaço. As paisagens vividas são, ao mesmo tempo, experiência individuais e coletivas, e quanto maior nosso engajamento nas mesmas, maiores as possibilidades de rompermos com a “fobia moderna de contato com o mundo e com os outros” (BESSE, 2010, p. 268).

E é desse contato com o mundo e com os outros, desse encontro entre os diferentes, de que se trata o habitar. Habitamos uma cidade e suas paisagens quando nos colocamos na posição do fora, do exterior de nossas residências, não apenas pela necessidade de circulação ou realização de atividades específicas, mas como prática do nosso cotidiano, prática de vida. Viver uma cidade requer que tenhamos algum nível de familiaridade com ela, algum nível de conhecimento. Esse conhecimento, por sua vez, acontece e aumenta na medida do nosso engajamento, que é também um engajamento dos nossos corpos no espaço e uma construção de identidade e pertencimento a esse espaço. Só assim habitamos as ruas, as cidades e suas paisagens, compreendendo o espaço como nosso, nos “desalienando”, nos colocando em situações de abertura, de encontro ao familiar e, da mesma forma, ao improvável.

Esse improvável está presente nas considerações de Lefèbvre acerca da rua e suas surpresas, e talvez seja justamente essa surpresa, o inesperado, um dos aspectos que mais atraiam os grafiteiros à rua, mesmo que desenvolvam trabalhos em interiores e já tenham alcançado reconhecimento profissional. Observamos essa “atração” da rua e suas imprevisibilidades na fala de alguns entrevistados:

Grafiteiro D. Aquilo lá traz coisas pro seu dia a dia que, às vezes, acabam te tirando da rotina, do cotidiano comum. **Acontecem coisas inesperadas**, o contato com as pessoas que vivem na rua é muito grande, o contato com as pessoas que trabalham na rua também, e, às vezes, essas pessoas que vivem na rua não falam com quem tá do lado delas, mas falam com os grafiteiros, aquelas pessoas que trabalham correndo não param pra falar com ninguém, mas falam com os grafiteiros, com uma crítica positiva ou negativa, mas param, né? Pra você largar isso é muito difícil. **Sair pra rua, dar a cara à tapa, eu acho que isso aí fica dentro de você. Acho que independente de onde você chegar com a *street art*, com seu trabalho artístico, o grafiteiro vai tá sempre indo pra rua e pintar.**

Grafiteiro U.: Ah, a explosão. Eu acho que... acho não, tenho certeza, é o lugar mais livre que me sinto. Produzir no ateliê é uma coisa, produzir na rua é outra. **O improvável, eu gosto do improvável no meu trabalho, é uma coisa muito forte, e quando eu tô na rua isso acontece, tanto nas negativas quanto nas positivas. A gente nunca sabe o que vai vir.** Tem muita coisa positiva que acontece, mas as negativas me fazem repensar muitas coisas. Por isso que eu faço meus trabalhos num processo mais livre de interagir com o espaço do que um trabalho meu que faz sentido só pra mim.

Grafiteiro Z.: **Você nunca sabe o que vai acontecer, isso que é louco.** Sei lá, pode vir um louco bêbado te dar uma paulada pelas costas, como já aconteceu, vem a polícia, pode vir morador xingando, vem véia falando que é legal, a senhorinha falando que é bacana ou não, é muito louco. **É a troca, você tá ali vivenciando, você tá sujeito a qualquer coisa também.** Depende da ação eu...

you will do it too, né, que ação. You are painting during the day, painting at night, during the morning, on the train, it's very relative. I never expect the worst.

Graffiti artist B.: I think that the communication that we establish when we are painting on the street, knowing other people, having a *feedback* from these people about their work, whether they like it or not, is not always that we are just trying to please. Then I think that the feeling of... a youthful feeling is what pushes me to keep painting on the street, independent of or preferably not being a project, not being a *job*, something more free, this is very motivating.

In our experiences accompanying the graffiti artists on the street, we could observe and live situations similar to those described. Depending on the dimension of the graffiti that they are doing, the graffiti artists can spend a whole day on the wall or even more. In this way, it is common that they are exposed to more varied contacts, and the impressions and interactions, of course, vary quite a bit. Several times we saw the intense curiosity of children with the drawings and the colors, just as the observation of young people who affirmed themselves as graffiti artists during their free hours (and, from time to time, they asked for cans from the graffiti artists). Sometimes, the approach could be a little inconvenient and, even more so, aggressive on the part of passersby, who stopped next to us and started long conversations, insisting on our attention, occasionally trying physical contact. It is impossible to know who you will encounter when you are on the street, without barriers, exposed to the world and to others. Considering the experience as both individual and collective, it is normal to presume that this experience will be permeated, from time to time, by conflicts inherent to the encounter and to the convivence with the different. For this reason, it is normal to have, from time to time, complaints about the graffiti that is being painted, discussions, requests for erasing or doing others, prohibitions of painting, etc., to cite just some of the possible conflicts during a painting.

But this can also be a positive experience that adds aspects of gentleness, recognition, that brings people closer. And these gestures can be observed especially in the periphery, when the exchange and the contact seem to occur more frequently. Several times we saw graffiti artists teaching children to draw with spray cans after finishing their graffiti (figures 48 and 49), just as we saw people who offered water, coffee, something to eat for those who were painting (sometimes, people who were passing by car, leaning on the car, talking a little and asking the graffiti artist if he needed anything). It was also common for people to stop and ask what they were drawing, giving, inclusive,

sugestões quanto à pintura. Muitos olhares de admiração e incentivo, pedidos para que pintassem também os muros de sua casa, perguntas sobre como aprenderam a pintar e como aprender, um contentamento ao ver as ruas do bairro pintadas, tendo sido comumente ouvido que os eventos de grafite traziam arte para o bairro ou que o embelezavam.

Figura 48 – Grafiteiro ensina crianças a pintar, Taipaz, São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Figura 49: Crianças aprendendo a grafitar, Jardim Paulistano, São Paulo



Fonte: A autora, 2016

Em alguns bairros de periferia, é comum que os grafiteiros que lá residem se tornem conhecidos pelos moradores, e muitos desses bairros acabam sendo caracterizados por uma grande quantidade de muros pintados por esses grafiteiros. Em uma tarde de fevereiro do ano de 2017, fomos ao encontro de André Mogle para entrevistá-lo em sua casa, no bairro da Vila Ema, zona leste de São Paulo. Terminada a conversa, Mogle nos chama para mostrar alguns de seus grafites pelo bairro (figura 50), no qual reside há pouco mais de um ano. Mesmo em pouco tempo, percebemos, pelos constantes cumprimentos e conversas com as pessoas que encontrávamos em nossa caminhada, que ele já é um morador conhecido. A maioria dessas conversas relacionavam-se ao grafite e a pedidos para que ele pintasse seus muros. Mogle explicou que tentava ao máximo atender a esses pedidos sem cobrar pelo trabalho, às vezes, aceitando que lhe pagassem as tintas quando oferecido e quando o morador tinha condições para isso, mas nem sempre era possível conciliar projetos encomendados com suas atividades remuneradas, que são a base do seu sustento.

Figura 50 – Grafite de André Mogle na Vila Ema



Fonte: A autora, 2017

Uma dessas moradoras era D. Helena*, uma senhora que há algum tempo falava para Mogle da sua insatisfação e tristeza com a aparência do muro da sua casa, bastante pichado (situação comum em bairros de periferia). Ela não tinha condições de pintar seu muro (figura 51), mas Mogle e outros grafiteiros o fizeram sem cobrar, o que, segundo o relato de André, a deixou muito feliz.

Figura 51: Muro de moradora pintado por grafiteiros



Fonte: A autora, 2016

De forma parecida, Michel Onguer pinta as ruas do Jardim Nakamura, bairro da zona sul de São Paulo, onde reside com sua família. Acompanhamos Onguer em uma tarde de pintura de uma das escadarias do bairro (figura 52) – projeto organizado por ele e que contou com a participação de alguns grafiteiros convidados. Na tarde em que pintava, diversas vezes, Onguer foi abordado pelos passantes, em sua maioria moradores do bairro que se deslocavam em suas atividades cotidianas, como deixar ou buscar as crianças na escola, ir à padaria para comprar pão para o café. Além dos comentários e elogios quanto ao resultado do trabalho, praticamente finalizado naquele dia, era comum ouvirmos pedidos para que pintassem outras áreas do bairro ou, ainda, demonstrações de interesse em trabalhos específicos, como no diálogo seguinte, o qual nos dá uma ideia das relações de familiaridade com o lugar:

- *Quanto você cobra pra desenhar um raio, ali, naquele portão? Só um raio.*
- *Onguer: Passo lá pra dar uma olhada depois.*
- *Você sabe onde é?*
- *Não... perto lá da padaria?*
- *O portão verde, onde vende cachorro quente, pastel e sorvete.*
- *Ah sei onde é! Passo lá depois.*

Um diálogo sucinto como o descrito acima, semelhante a muitos que pudemos ouvir enquanto acompanhávamos os grafiteiros em contextos semelhantes ao que se deu no Jardim Nakamura, revela a criação de relações de vizinhança e proximidade, cuja base é, por vezes, a situação de precariedade em que os habitantes compartilham suas existências. Nessas condições, como nos diz Milton Santos, a “solidariedade se cria e se recria ali mesmo” (2004, p. 324), através de ações como as que descrevemos, nas quais o grafite é uma forma tanto de aproximação entre as pessoas como de transformação das paisagens nas quais estão inseridos, processo que pode ter significados importantes para alguns moradores e para suas vidas nesses lugares.

Situações assim são comuns nas periferias, mas quando pensamos no que é habitual para um morador de classe média das grandes cidades, vemos que essas práticas de comunicação e troca são algo distante dessa realidade. Em primeiro lugar, porque andamos menos na rua, seja pela locomoção em automóvel ou em transportes públicos. Segundo, porque, mesmo quando andamos ou *temos que* andar, esse ato torna-se quase mecânico, e o deslocamento torna-se apenas funcional, uma etapa antes do retorno às nossas casas e ao universo de coisas particulares que nos tangem, como se essas coisas não pudessem ocorrer ou estar também fora de nossas casas, isto é, nas ruas, nas cidades, no nosso comum. Parece impensável ou pouco provável que

esse morador de classe média encontre a solução para alguma necessidade sua no encontro com os outros, no encontro com a rua.

Figura 52 – Morador observa Michel Onguer a pintar



Fonte: A autora, 2016

Mesmo quando não são projetos específicos de grafite, como no caso do Ciclo Social S.A, criado por Onguer e que promove as ações como a da escadaria do Jardim Nakamura, o grafite pode estar presente em projetos e ações mais amplas, que englobam diversas atividades voltadas para as comunidades e promovidas por outras organizações – na maioria das vezes, independentes. Um exemplo é a Periferia Ativa, que organiza, em bairros de periferias, eventos

e ações que contam com atividade infantis, música, grafite, entre outros. Esse foi o contexto de nossa visita a uma ocupação no bairro de São Matheus, zona leste da cidade, em agosto de 2016. Os grafiteiros que participaram da ação (figura 53) levavam suas próprias tintas e coloriram as construções informais da localidade. Nesse tipo de evento solidário, é comum vermos grafiteiros iniciantes buscando espaços nos muros para praticar e começar a integrar a cena local do grafite – ou, quem sabe, conseguir um convite para outros eventos. Havia curiosidade em aprender nas conversas com os grafiteiros mais experientes. Eram esses grafiteiros mais jovens que pintavam os muros mais afastados ou em piores condições (figura 54), com o pouco material com que contavam – doação de outros grafiteiros. Latas de spray eram poucas; mais econômico e acessível era diluir a tinta látex e usar rolo para pintar (figura 55) – um contraste quando comparamos esse momento com alguns eventos de grafite nos bairros centrais, nos quais os grafiteiros contam com estrutura, materiais de boa qualidade e, às vezes, recebem cachê.

Figura 53 – Grafiteiros na Ocupação São Matheus



Fonte: A autora, 2016

Figura 54 – Grafiteira Deby realizando seu sexto grafite



Fonte: A autora, 2016

Figura 55 – Tinta látex diluída para pintura



Fonte: A autora, 2016

Nesse e em outros eventos que acompanhamos pela periferia de São Paulo, pudemos observar que a prática do grafite nesses lugares apresenta algumas distinções quando observada a cena paulistana como um todo: na periferia, o grafite está mais ligado ao hip hop e à pichação – muito presente nesses bairros, ela não é combatida como nas regiões centrais da cidade. Por isso, o grafite acaba se tornando uma alternativa às paisagens das pichações, o que, na maioria das vezes, agrada aos moradores. Outro aspecto importante que distingue as ações nas periferias se relaciona ao cunho social dos eventos – pintar em bairros de pouca ou quase nenhuma infraestrutura e com grandes dificuldades de acesso (alguns, às vezes, a mais de 20 km afastados do centro) significa, para alguns grafiteiros, promover oportunidades de contato dos moradores com as manifestações artísticas e culturais e proporcionar, especialmente para as crianças, uma experiência semelhante às que alguns deles tiveram em suas infâncias em bairros similares. São recorrentes os relatos de que escolher o grafite como caminho a seguir, a partir do contato com grafiteiros mais velhos, ainda que de forma despreziosa ou apenas como diversão, foi o que os afastou da violência e da pobreza em que cresceram.

Seria possível afirmar, então, que nas periferias o grafite assumiria uma identidade mais autêntica, pela distância do centro no sentido tanto do menor interesse da gestão pública quanto de certos aspectos da cena do grafite *mainstream*, como a atenção dos curadores das galerias de arte urbana, exposição, visibilidade de trabalhos, cachês, etc. Além do sentido social que os eventos na periferia assumem, não há muitos objetivos que atraiam os grafiteiros em geral (como cachês, por exemplo), apenas alguma prática para os iniciantes e o habitual *rolê* com os amigos para os mais experientes.

Não à toa, como já dissemos em outros momentos, é nas periferias que surgem alguns dos principais grafiteiros e *crews* da cidade, e esses bairros acabam tornando-se centralidades, atraindo um maior número de eventos e projetos. Talvez nas periferias o sentido de urgência, a precariedade e uma maneira distinta de organização coletiva e uso do espaço influenciem a prática do grafite, fazendo com que, nesse contexto, fiquem evidenciados aspectos de uma outra sociabilidade, um outro jeito de viver a cidade e habitá-la. As barreiras que impedem os encontros são menos sólidas, a comunicação é mais ativa, a forma de habitar e se engajar nas paisagens enquanto coletividade a partir do encontro é, pela própria condição de existência, uma realidade mais concreta ali que nas demais áreas da cidade.

4.2.1 O corpo como forma de habitar a cidade

Embora tenhamos dito que o grafite da/na periferia evidencia as práticas de habitar a cidade através das noções de engajamento, comunicação e encontro, é preciso ressaltar que essas práticas próprias do grafite podem ser vistas também na cidade de forma geral, afinal, com algumas exceções, grande parte dos grafiteiros que pintam no centro também pintam nas periferias – especialmente o grupo de grafiteiros com quem tivemos mais contato, que circulam dos extremos à centralidade da cena. Os sujeitos e os corpos são os mesmos, a caminhar, ver e se apropriar da cidade de uma forma muito particular proporcionada pelo grafite.

A questão do corpo é uma questão indissociável do habitar, visto que são nossos corpos que estão envolvidos nas paisagens e é por meio dos nossos sentidos que estamos conectados ao mundo. Estar engajado na paisagem é, antes de tudo, uma geografia do corpo sensível, como nos diz Besse (2014, p. 246). Dessa maneira, é importante sublinhar que a relação entre grafite e paisagem que investigamos é mais uma compreensão dos grafiteiros nas paisagens do que com as paisagens. Os grafites que vemos resultantes de sua prática são expressões do seu habitar, mas é a prática do grafite por meio dos corpos dos grafiteiros que são, de fato, suas formas de habitar.

Como experiência vivida, é necessário compreender as paisagens, primeiramente enquanto ordem da experiência polissensorial, em que expomos nossos corpos ao contato com o exterior, ao encontro da exterioridade sob suas formas e elementos mais concretos, tais como a luz, a temperatura, os odores, etc. A paisagem, ao mesmo tempo que necessariamente se passa “lá fora”, tem como centro e receptáculo o corpo vivo, como afirma Besse:

[...] existe também na paisagem uma espacialidade do próximo, do contato e da participação com um ambiente exterior que é compreendido como complexo, ou seja, como uma atmosfera composta de diversas dimensões sensoriais (sonoras, táteis, olfativas, visuais etc.) que interagem na realidade e na qual o corpo está como que “mergulhado”. De maneira mais geral, seria possível se interrogar sobre a coexistência e as transições entre diversos níveis ou formas de espacialidade no interior do que chamamos “a paisagem”: isto é, o visual, o tátil, o olfativo, o sonoro. Na experiência que temos das paisagens, nós estamos envolvidos simultaneamente em diversos tipos de espaços sensoriais, que se coordenam, mas permanecem distintos (2014. p. 249).

Ainda segundo Jean-Marc Besse, a compreensão do corpo vivo das/nas experiências polissensoriais das paisagens proporciona um novo sentido de espaço e de proximidade com o mundo, o que converge com o pensamento de Merleau-Ponty, quando esse afirma que, antes de qualquer análise, é através dos nossos sentidos, isto é, do nosso corpo, que acessamos o mundo: “meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo” (1999, p. 5). Para Merleau-Ponty, a percepção não seria uma ciência do mundo, mas sim “o fundo sobre o qual todos os atos se destacam” (1999, p. 6), e por meio dessa atitude natural e “antepredicativa” do mundo – da qual já falamos anteriormente – compreendemos quando o autor afirma que a paisagem preexistiria à geografia, e não o contrário¹⁸.

Dessa forma, o corpo assume papel central na nossa relação com o mundo e as coisas que nos rodeiam. O corpo não pode ser confundido com apenas mais um objeto no mundo, pois é o meio de nossa comunicação com ele (1999, p. 136). Esse corpo, o corpo próprio, o qual denomina Merleau-Ponty, “é o hábito primordial, aquele que condiciona todos os outros e pelo qual eles se compreendem” (1999, p. 134).

Da mesma forma, o corpo não seria apenas um fragmento de espaço: “para mim não haveria espaço se eu não tivesse corpo” (1999, p. 149), havendo, assim, uma espacialidade do corpo, noção de grande importância para que compreendamos a relação corpo-espaço. De acordo com Francine Barthe-Deloisy, o corpo é substância que compreende em seu conteúdo e em sua forma um conjunto de qualidades espaciais criadoras de espaço. O corpo é base da experiência espacial primeira e sua espacialidade é uma relação universal de externalidade: “as relações dos dois espaços, a do corpo e a do exterior, estão conectadas. Não pode haver espaço se não houver corpo, o corpo em movimento vive no espaço” (BARTHE-DELOIZY, 2011, p. 8).

As pontuações acima convergem para o entendimento de Merleau-Ponty quando ele afirma que o corpo não está no espaço, o corpo habita o espaço (1999, p. 193). Nessa relação simbiótica, o movimento desempenha papel fundamental – é através dos movimentos dos corpos que entendemos como eles habitam o espaço. Dessa forma, “não é nunca nosso corpo objetivo que

¹⁸ “Retornar às coisas mesmas é retornar a este mundo anterior ao conhecimento do qual o conhecimento sempre fala, e em relação ao qual toda determinação científica é abstrata, significativa e dependente, como a geografia em relação à paisagem” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 4).

movemos, mas nosso corpo fenomenal” (1999, p. 153). De acordo com o filósofo francês, a experiência motora de nosso corpo não é um caso particular de conhecimento, e sim uma maneira de ter acesso ao mundo, como podemos observar nestes dois fragmentos abaixo:

Nosso corpo não é um objeto, nem seu movimento um simples deslocamento no espaço objetivo, sem o que o problema só seria deslocado, e o movimento do corpo próprio não traria nenhum esclarecimento ao problema da localização das coisas, já que ele mesmo seria uma coisa. É preciso que exista, como Kant o admitia, um "movimento gerador do espaço", que é nosso movimento intencional, distinto do "movimento no espaço", que é aquele das coisas e de nosso corpo passivo. Mas há mais: se o movimento é gerador do espaço, está excluído que a motricidade do corpo seja apenas um "instrumento" para a consciência constituinte.

O movimento não é o pensamento de um movimento, e o espaço corporal não é um espaço pensado ou representado. "Cada movimento determinado ocorre em um meio, sobre um fundo que é determinado pelo próprio movimento [...]. Executamos nossos movimentos em um espaço que não é 'vazio' e sem relação com eles, mas que, ao contrário, está em uma relação muito determinada com eles: movimento e fundo são, na verdade, apenas momentos artificialmente separados de um todo único. [...] Um movimento é aprendido quando o corpo o compreendeu, quer dizer, quando ele o incorporou ao seu "mundo", e mover seu corpo é visar as coisas através dele, é deixá-lo corresponder à sua solicitação, que se exerce sobre ele sem nenhuma representação. (1999, p. 192-193)

Durante nosso processo de pesquisa, fomos gradualmente nos dando conta, ao acompanhar as atividades e um pouco do cotidiano dos grafiteiros, que os movimentos de seus corpos são práticas espaciais criadoras de espaço, através das quais podemos compreender a forma pela qual habitam o mundo e, mais particularmente, a cidade. De forma não premeditada, a discussão sobre o corpo mostrou-se importante em nossa investigação a partir das nossas experiências de campo, encaminhando-nos para uma “geografia encarnada”, como denomina Barthe-Deloisy, que tensiona a variável corpo (o indivíduo, a pessoa ou o grupo social) e suas práticas e experiências do espaço, por meio de um processo de mediação primeira (2011, p. 7). A observação de algumas dessas práticas em nosso campo foi reveladora de uma espacialidade/corporeidade próprias, através das quais os grafiteiros projetam-se na cidade que é seu mundo. Sobre elas falaremos mais a partir de agora.

4.2.1.1 O corpo urbano

Para iniciar essa discussão, não podemos perder de vista que, quando falamos das espacialidades do corpo do grafiteiro como formas de habitar, é importante frisar que esse habitar é *habitar uma cidade*, e esse corpo, portanto, está submetido a certas características próprias da realidade urbana; da mesma maneira, quando falamos do movimento desse corpo, nos referimos a um movimento afetado e, em certa parte, condicionado por um conjunto de formas e fluxos, comuns às grandes cidades do mundo. Assim, entendendo o corpo e a cidade como intrínsecos, interligados, precisamos considerar que os movimentos dos corpos, acompanhando ou se opondo aos movimentos da cidade, serão sensivelmente influenciados por ela.

Na introdução da edição *Corps urbains, mouvement et mises em scène*, da revista *Géographie et cultures*, Sylvie Miaux tece algumas considerações sobre o corpo urbano a partir da experiência de movimento do corpo como elemento central da cidade. Citando Tarrius, a autora destaca que se mover é dar luz aos lugares, aqueles que percebemos, os que ocupamos e os que desejamos (MIAUX, 2009, p. 2). Afirmando que nas análises urbanas contemporâneas o corpo foi esquecido, Miaux busca dar novamente ao corpo o lugar que lhe considera justo, a partir do interesse no seu movimento e nas formas como se expressam, e por meio de questionamentos sobre o lugar destinado à dimensão corporal, sensível, do movimento nos espaços públicos.

Se olharmos com atenção, os movimentos dos corpos e seus gestos aparentemente banais podem nos indicar formas de habitar a cidade e de conhecê-la. Por mais simples que pareçam ser, são “gestos reveladores” de um “saber-habitar, saber-ser-habitante, um saber-viver” as cidades, como nos diz Besse (2013, p. 12), citando como exemplos desses gestos o ato de caminhar, sentar-se em um banco com amigos, ir ao mercado, etc. Para o autor, “nós habitamos nas nossas atividades cotidianas ou excepcionais, nos nossos gestos, hábitos, maneiras distintas de estar presente no espaço e de nos deixar impregnar pelos lugares que estamos regularmente” (2013, p. 11).

Dentre esses gestos reveladores, Besse destaca que é pelo ato de caminhar que nos tornamos um corpo urbano, tornando-nos também paisagem: “o caminhante é um corpo visual e visível, um corpo sonoro, um corpo sensível”, e, dessa forma, o ato de caminhar pode ser entendido

como a realização da polissensorialidade da paisagem urbana (BESSE, 2010, p. 271). Essas afirmações materializam-se nas práticas espaciais dos grafiteiros, para os quais caminhar pelas ruas da cidade assume fundamental importância. É caminhando que observam a paisagem e o movimento das pessoas, dos veículos, da polícia, que escolhem onde vão pintar, que dialogam de forma imperceptível com os muros, que veem o que a maioria de nós não vê. No seu andar, constrói-se uma forma diferente de ver e viver a cidade, como podemos notar nas falas seguintes:

Grafiteiro N.: **Eu gosto muito de pintar os caminhos por onde eu passo – faço alguns *rolês* aleatórios pela cidade, mas gosto muito de pintar meus caminhos.** Então geralmente **são lugares que eu já passei, que já estudei, já vi como funcionam**, se tem gente, se tá abandonado... quando tem gente, quando tá fechado.

Grafiteiro M: **Quando eu saía meio sem rumo e via o que a rua ia me oferecer**, por onde eu passava e via, dava rastros, né. **Tem muito essa coisa de onde eu tô passando**, eu sempre tenho que estar com tinta, porque em vários momentos você vê um puta lugar e você não vai mais voltar e você tá sem tinta e fica puto.

Grafiteira B. Saía com as tintas mesmo, andando e pensava: “Ah, esse muro pode ser”. A pé mesmo, que a gente não tinha carro.

Grafiteiro Z.: Ah, um dia a gente sempre procurava mais quando a gente começou, em 2007, 2008, era sempre terreno baldio, onde você podia pular e ficar mais tranquilo. Fábrica abandonada. Então a gente consegue também conhecer nossa cidade, é o que a gente mais faz. **Os problemas e a realidade dela, porque a gente tá nela, a gente tá andando por ela.**

O caminhar, para os grafiteiros, não se limita ao ato de andar pelas ruas e observá-las em um ritmo descomprometido, como um *flâneur*; por meio do caminhar, os grafiteiros enxergam a cidade de uma forma diferente, observam especialmente os muros, onde se localizam, em que tipo de terreno estão, se estão abandonados. Suas respostas e escolhas por certas paredes baseiam-se, geralmente, no seu conhecimento do lugar, sendo necessário para tanto certo tempo de passagem e observação, o que corresponde a uma forma de habitar esses espaços, visto que “habitar não é apenas estar em qualquer lugar, é lá estar de uma certa maneira e por um certo tempo. (BESSE, 2013, p. 11). Ao *estar* nas paisagens, ao andar pela cidade, o grafiteiro vai conhecendo-a em seu cotidiano, como dito pelo grafiteiro Z. “A gente consegue também conhecer nossa cidade, é o que a gente mais faz. Os problemas e a realidade dela, porque a gente tá nela, a gente tá andando por ela”.

Habitar exige disposição e movimento dos corpos, e, no contexto urbano contemporâneo, em que os corpos são cada vez mais corpos sentados (MIAUX, 2009, p. 2), faz-se necessário reaprender a habitar as cidade, “conhecer suas palavras, seus nomes e seus verbos” (BESSE, 2013, p. 94). As cidades podem ser ressignificadas a partir das experiências que fazemos delas através dos nossos movimentos e do desenvolvendo da nossa imaginação, afinal “os caminhos na cidade vivida não são os mesmos da carta de metrô” (BESSE, 2013, p. 101) – ou das linhas de ônibus, adaptando à realidade brasileira.

Ao caminhar, o grafiteiro vê e toca a materialidade da cidade, desenvolvendo com ela uma relação que vai além de um uso específico, o que corresponde mais a uma troca ou uma forma de comunicação com a cidade quase como entre iguais. Mais de uma vez, escutamos os grafiteiros afirmarem que a escolha dos locais onde irão pintar baseia-se no que os muros lhes falam, no que a cidade lhes oferece, sendo a cidade o outro sujeito dessa interação:

Grafiteiro B.: A gente costuma dizer que tem hora que a gente escolhe o muro e tem hora que o muro te escolhe. Quando o muro me escolhe, aí, o único critério é saber que hora o guarda não vai tá olhando (risos).

Grafiteiro H.: Eu acredito que existe um certo magnetismo, assim, em alguns lugares e que é específico, muda de artista pra artista. Tem lugar que me chama e não chama uma outra pessoa e vice-versa. Bom, eu gosto muito de espaços onde eu posso criar um diálogo com o entorno, sabe?

Grafiteiro M.: eu saia meio sem rumo e via o que a rua ia me oferecer.

No livro *Habiter, um monde à mon image*, Besse afirma que, da mesma forma que a cidade nos ensina a ver o espaço, ela ensina a não o ver (2013, p. 97). Imersos em nossas obrigações e afazeres cotidianos, é comum pouco se permitir a observá-la, não há tempo nem propósito para tanto. E, especialmente quando consideramos a realidade de um país como o Brasil, à rua foi dado um sentido de insegurança e vulnerabilidade. Sendo assim, como olhar para a cidade se não estamos nas ruas, nas praças, nos espaços públicos em geral? Nos metrôs, não há cidade para ver; os automóveis nos exigem outro tipo de atenção; nos ônibus, às vezes, conseguimos ver o que acontece do lado de fora, se nos permitimos. Duas falas em uma de nossas entrevistas nos chamam a atenção para a importância do olhar a cidade e porque cada vez menos o fazemos:

Grafitreiro H.: Com o simples contato com a rua de você ficar ali, para num lugar em uma rua qualquer e ficar observando o que acontece ali, só de fazer isso você já aprende muito, precisa nem ter contato com as pessoas – claro que se você tiver contato, maior o aprendizado, **mas a simples observação, assim, já é um super aprendizado pra muita coisa.**

As pessoas não têm tempo mais pra nada, nem para as coisas mais básicas, comer, dormir, olhar o filho... E elas estão sempre em trânsito [...] e tudo isso faz com que as pessoas se esqueçam do entorno, né? O que colabora também é a tecnologia do celular, **as pessoas entram no ônibus e já ligam o celular e ficam ali dentro de um ambiente virtual e não sabem o que tão passando na rua, né?**

Durante o campo de pesquisa, duas experiências distintas junto aos grafiteiros nos fizeram compreender um pouco a forma com que eles olham para a cidade. Na primeira, após ter acompanhado três grafiteiros em um evento na zona leste, aceitamos a carona oferecida por eles até uma estação de metrô na zona norte e, dessa forma, pude percorrer um trajeto relativamente longo com eles, escutando as músicas que ouviam e sobre o que falavam, mas, principalmente, a forma como olhavam constantemente para as ruas, reparando nos muros, observando os grafites, comentando e perguntando-se quem eram os autores, falando sobre os eventos de grafite dos bairros que passávamos, entendendo a cidade de uma forma particular. Esse exemplo nos mostra que, mesmo quando não estão caminhando pelas ruas, o olhar dos grafiteiros não se desconecta da cidade.

O segundo exemplo se passa na rua, quando acompanhamos dois grafiteiros após uma oficina que ministraram. Com os materiais de trabalho em mãos, andavam pelas ruas de um bairro de classe média da cidade. Na presença de alguns participantes da oficina, comentavam algumas intervenções feitas no bairro e os critérios pessoais que os faziam escolher os lugares para pintar. Falavam de como observavam os locais mais movimentados, esquinas, cruzamentos entre ruas, ruas de maior movimento, próximo à semáforos, se havia ou não câmeras de segurança, tantos elementos constituintes da vida urbana que normalmente sequer nos damos conta de que estão lá. Nesse momento, conversando apenas entre eles, os dois falam de uma caixa de eletricidade do outro lado da rua. Falam rapidamente entre si, observam novamente se não há policiais por perto ou câmeras de segurança – fazem uma espécie de cálculo de viabilidade em poucos segundos. Assim que o sinal fecha, atravessam rapidamente a faixa de pedestres e vão em direção ao poste do qual falavam. Os participantes da oficina expressam surpresa e uma certa preocupação, observando de longe. Os grafiteiros abrem a escada, um a segura enquanto o outro

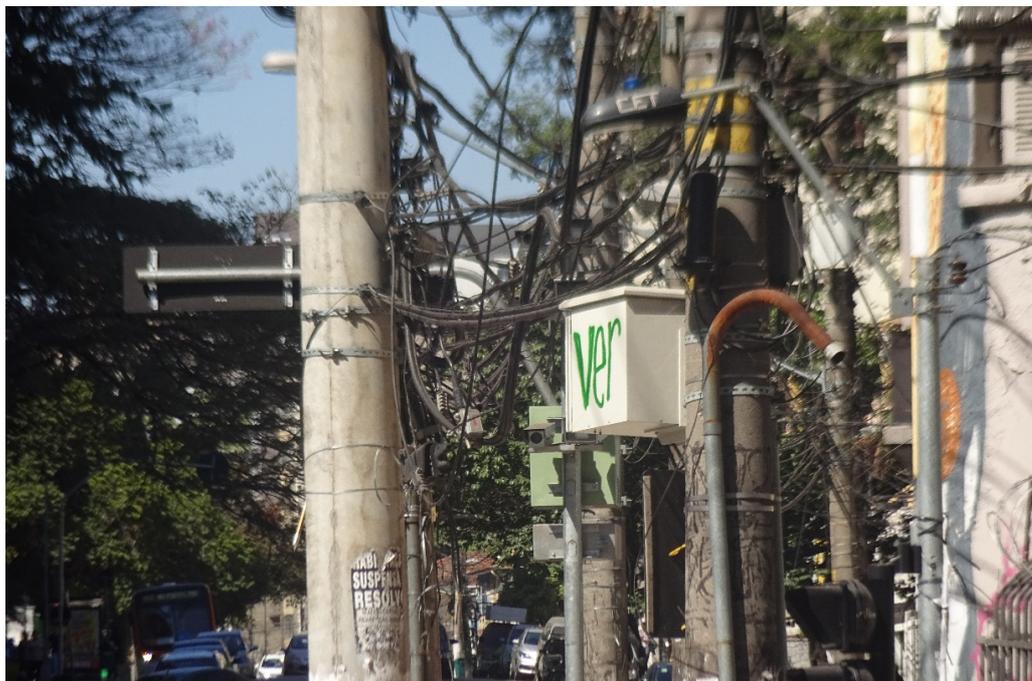
sobe e desenha sua marca na caixa de eletricidade (figuras 56 e 57); em poucos segundos, voltam ao nosso encontro, com o contentamento expresso em seus rostos e os corpos agitados por uma adrenalina quase palpável. Olham de onde estão o resultado e se mostram satisfeitos, rapidamente retomam a conversa conosco, seguindo em frente.

Figura 56 – Grafiteiros pintando uma caixa de eletricidade



Fonte: A autora, 2016

Figura 57 – Grafiteiros pintando uma caixa de eletricidade com o escrito “ver”



Fonte: A autora, 2016

Os olhos são parte fundamental da relação dos grafiteiros com a cidade, mas não a única e talvez não a mais importante. O olhar para as ruas vai além de uma situação/relação distanciada, pois “[...] estamos dentro. Habitar uma cidade é estar imerso num corpo volumoso, que se comunica com nosso próprio corpo e lhe transmite suas propriedades materiais” (BESSE, 2013, p. 119). Essas propriedades materiais a quais se refere Besse têm papel importante em nossa relação com a cidade e na nossa forma de habitá-la – “habitar é ser tocado por essas matérias, é sentir a plasticidade, a textura e o movimento” (idem).

Ainda segundo o autor, os pontos de contato físico com a cidade mudam: “[...] não são mais os olhos, mas as mãos e as pernas que aprendem sua matéria e sua rugosidade” (BESSE, 2013, p. 100). De forma geral, se estamos olhando menos a cidade, menos ainda a estamos tocando, menos ainda prestamos atenção a sua matéria, não conhecemos suas diferentes texturas. O que para um grafiteiro é diferente - não é necessário só olhar um muro, é preciso tocá-lo, sentir do que é feito, sentir sua textura, suas falhas. Além disso, esses mesmos muros ou outras estruturas são por eles escaladas, e com seu movimento corporal usam grades, janelas ou outros elementos como apoio (figura 58). Quando estão pintando na rua e percebem que lhes falta algum material,

é na própria rua que procuram algo para substituir aquilo de que necessitam, como uma pedra para o calço de sua escada (figura 59). “A rua dá tudo o que a gente precisa”, nos conta o grafiteiro D.

Figura 58 – Mauro escala as grades da janela para grafitar



Fonte: A autora, 2016

Figura 59 – Pedra encontrada na rua como calço para escada



Fonte: A autora, 2016

Ao longo das nossas experiências em campo, foi interessante notar a forma como os grafiteiros enxergam na cidade infinitas possibilidades de usos e novos usos, sem esperar uma suposta condição ideal para realizar seus grafites. A textura da parede, por exemplo, pode não ser a mais adequadas, mas até suas falhas são incorporadas ao processo de criação dos grafiteiros (figura 60). Ou seja, é comum vermos uma ideia pré-concebida de um grafite adaptar-se à realidade da rua e do momento. O grafite, dessa forma, na maioria das vezes, não é uma obra individual, e sim obra conjunta com a cidade.

Figura 60 – Mauro grafita na falha do muro



Fonte: A autora, 2016

Acompanhá-los nessas experiências era, por vezes, vivenciá-las de forma física e sensível, ao colocar nosso corpo de pesquisadora em contato com a mesma exterioridade. Sentar nas calçadas da cidade; respirar e sentir o cheiro característico da tinta spray; subir na mesma estrutura e estar à mesma altura, escutar as mesmas músicas; realizar o movimento certo e aplicar a força correta para segurar uma lata de spray e grafitar um muro; todas essas experiências corpóreas fizeram com que nos aproximássemos e compreendêssemos de uma forma diferente o que é ser um grafiteiro na grande cidade –uma compreensão distinta da proporcionada pela observação e pela escuta, pois era uma compreensão corpórea. Quando expomos nossos corpos a situações como essas, na rua, no espaço público, nos apropriamos da cidade. Por isso a importância da experiência da exposição, que é a experiência das paisagens, de “se expor a”, “expor seu corpo a” (BESSE, 2014, 247). Nesses momentos, estamos imersos na cidade, em contato com sua materialidade a partir do nosso corpo sensível e em contato com os outros, de forma a proporcionar os encontros, a reunião. Esse engajamento do corpo nas paisagens, ao mesmo tempo que é uma abertura ao externo, é também um reencontro com nós mesmos.

4.3 Cidade obra, cidade produto: entendendo a regulação do grafite pelo poder público a partir das experiências dos grafiteiros

Tendo nos debruçado sobre as experiências de criação das paisagens a partir do grafite e sobre os seus significados para pensarmos o urbano e o habitar, adentraremos agora em uma outra discussão – não desvinculada da que abordamos até então, mas que procura dar ênfase a um diferente aspecto relacionado à prática dos grafiteiros: o papel das ações de regulação do grafite pelo poder público. Acreditamos que esse é um ponto importante de ser abordado considerando o atual estágio do grafite em São Paulo e no mundo, cada vez mais apropriado por segmentos e interesses distintos dos das suas origens, sendo, conseqüentemente, ressignificado pela mídia, pelo poder público e pelos próprios grafiteiros.

Como abordamos no capítulo 3, a trajetória do grafite nas grandes cidades do mundo é marcada em seu início por uma imagem de transgressão e pela associação ao vandalismo por parte das gestões municipais e pela grande mídia. A repercussão nos veículos de comunicação ampliava as cobranças de repressão e o combate à prática por parte do poder público; e, assim, o grafite contemporâneo foi entendido ao longo das suas primeiras duas décadas de existência. Essa situação muda entre os anos 1980 e 1990, com a associação que viria a ter com o mercado formal de arte, aprofundando-se nos anos 2000 com o surgimento da *street art*, vertente que une o reconhecimento artístico e a prática do grafite na rua.

Com isso, as ações do poder público para o grafite passaram da repressão ao incentivo em muitas cidades, ou para uma alternância entre combate e valorização, a depender das gestões e dos contextos políticos e econômicos locais. As ações de incentivo interessam-nos particularmente, pois, sendo a repressão algo a que os grafiteiros estão acostumados, o mesmo não pode ser dito das parcerias com o poder público, que apenas há pouco tempo têm se tornado mais comuns no mundo e na cidade de São Paulo. Desde os anos 2000, a capital paulista vem desenvolvendo ações e políticas públicas de incentivo à prática do grafite na cidade, e essas ações conjuntas que detalharemos adiante nos fazem questionar até que ponto elas podem ressignificar o grafite enquanto prática urbana do habitar, como vimos até então nas experiências não-institucionais que acompanhamos.

Antes da falarmos dessas ações, se faz necessário aprofundar a discussão posta no início da tese a respeito da criação e produção do espaço ou da criação e produção de paisagens. Baseando-nos na obra de Armand Frémont (1999), adotamos o conceito de criação do espaço como uma das bases teóricas de nossas reflexões para a compreensão do fenômeno grafite em um viés geográfico. Ao relacionar o termo criação ao espaço vivido, e considerando-os como práticas de oposição aos processos de alienação espacial, Frémont nos oferece subsídios para entendermos as experiências dos grafiteiros na cidade, convergindo para as demais ideias trabalhadas em nossa tese, como do horizonte urbano e do habitar. Quanto a isso, não nos parece haver dúvidas; no entanto, quando analisamos as ações do grafiteiros mediadas por um poder institucional, do que falamos? É possível ainda falarmos de um espaço criado ou necessariamente devemos entender essas práticas como pertencentes a um espaço produzido? Nesse caso, o grafite torna-se produção e não mais criação?

Criação e produção do espaço são termos interligados, presentes nas obras de Henri Lefèbvre e Armand Frémont. Ambos trabalham com os conceitos de forma muitas vezes similar. A diferença é que Lefèbvre se aprofunda de forma mais substancial no entendimento da produção do espaço, deixando margem para que Frémont teça outras considerações acerca dos processos de criação (também mencionados pelo primeiro autor em vários de seus livros, mas com menos ênfase). Compreender os dois conceitos e seus desdobramentos teóricos é fundamental para que consigamos analisar as ações institucionais para o grafite e como elas influenciam as experiências dos grafiteiros em seu cotidiano e em suas vivências da cidade.

4.3.1 Espaço produzido, espaço criado

No livro *La production de l'espace*, Lefèbvre tece considerações a respeito desse conceito central de sua obra, revisando suas origens nos trabalhos de Hegel e Marx e Engels. Tanto no idealismo quanto no marxismo, Lefèbvre considera que há uma certa ambiguidade no entendimento do termo produção, mas considera essa ambiguidade como um atributo positivo do conceito. Enquanto no hegelianismo a ideia absoluta produziria o mundo, e, o homem – fruto dessa produção – produziria o conhecimento, que retornaria à ideia inicial (LEFÈBVRE, 2000, p. 83); para Marx e Engels, o conceito de produção teria duas acepções, uma mais ampla e outra mais específica: na primeira, os homens, enquanto seres sociais, produzem sua vida, sua

história, seu mundo, da forma que tudo na sociedade tenha sido produzido (inclusive a natureza). Nessa compreensão mais abrangente, a produção estaria relacionada às obras, em um sentido amplo, enquanto na acepção mais concreta, ela estaria relacionada às coisas, aos produtos – o que lhe confere um aspecto economicista, no qual interessam questões vinculadas ao trabalho, como quem produz, o que produz e como produz. Esse último entendimento relaciona-se mais à análise das forças de produção e das relações de produção (LEFÈBVRE, 2000, p. 83-84).

O que Lefèbvre nos chama atenção é ao fato de que essa abertura possível do conceito permitiu interpretações que o ampliaram até o ponto em que sua compreensão se diluísse. Em alguns trabalhos, o termo produção pode referir-se à produção de conhecimentos, de ideologias, de escritura e de sentidos, de imagens, de discursos, de linguagem, de signos e símbolos etc. O autor defende uma retomada do conceito de produção e das relações como “produção-produto”, “obra-produto” e “natureza-produção”, com maior rigor analítico, de forma a revalorizá-los e os dialetizar (LEFÈBVRE, 2000, p. 85).

Considerando que, na acepção ampla de produção proposta por Marx e Engels, são forças produtivas a natureza, o trabalho e, por conseguinte, a divisão do trabalho e as técnicas, o filósofo francês sinaliza que, como a natureza não trabalha, ela não produziria, e sim criaria: “uma árvore, uma flor, um fruto não são produtos, mesmo em um jardim” (LEFÈBVRE, 2000, p. 85). Não operando com a mesma finalidade dos seres humanos, o que a natureza criaria seriam obras, pois seriam essas obras detentoras de qualidades únicas, ao contrário dos produtos, reproduzíveis e originados de gestos repetitivos. Por sua vez, os homens – isto é, a prática social – produzem coisas, mas também podem criar obras. A diferença é que enquanto a produção das coisas está baseada no trabalho, na racionalidade, materialidade e na operacionalização das atividades, na criação de obras, o papel do trabalhador (e do criador enquanto trabalhador) aparece de forma secundária (LEFÈBVRE, 2000, p. 86).

Mas o que seriam então as obras criadas pelos homens? Lefèbvre nos traz como exemplo a cidade de Veneza, mas podemos considerar outras cidades que também sejam marcadas por sua autenticidade – espaços únicos, fortemente expressivos e significativos. Suas identidades vão além do que os turistas veem, e sua realidade envolveria a prática, o simbólico e o imaginário, “uma cenografia involuntária reúne e metamorfoseia o cotidiano com suas funções. E

acrescentam um pouco de loucura!” (LEFÈBVRE, 2000, p. 90). Dessa forma, uma cidade entendida como obra baseia-se no “que se usa por seu prazer e contribui para que tal uso”, em outras palavras, “o uso principal das cidades, isto é, das ruas, das praças, dos edifícios, dos monumentos, é a Festa” (LEFÈBVRE, 2001, p. 4).

Por mais belas e vivas que sejam, a cidade obra difere da obra de arte, segundo Lefèbvre, pois sua cenografia viva não teria as mesmas intencionalidades que envolvem um objeto de arte. Para o autor, “quando a arte aparece, pouco precedendo seu conceito, a obra se degrada”, pois a arte enquanto atividade especializada tende a substituir a unicidade da obra pela sua reprodutibilidade como produto, destinado ao comércio – isto é, eliminando seu valor de uso e privilegiando seu valor de troca.

Assim, compreendemos as cidades enquanto obra humana a partir dos elementos que a constituem: valor de uso, a festa, o único, o diferente, o vivo. Mas Lefèbvre ressalta que devemos tomar cuidado com a construção de uma oposição rígida entre obra e produto, para que não fetichizemos a primeira:

Haveria transcendência da obra em relação ao produto? Os espaços históricos, os das aldeias e de cidades dependeram somente da noção de obra, aquela de uma coletividade ainda próxima da natureza, de tal modo que eles não tiveram grande coisa a ver com os conceitos de produção e produto, portanto, com uma “produção do espaço”? Não vamos também fetichizar a obra, introduzindo separações entre a criação e a produção, a natureza e o trabalho, a festa e o labor, o único e o reproduzível, o diferente e o repetitivo, e finalmente, o vivo e o morto? (2000, p. 91)

Este esplendor hoje declinante repousa à sua maneira sobre os gestos repetitivos dos carpinteiros e pedreiros, dos marinheiros e estivadores. E de patrícios gerindo seus negócios dia a dia. Não obstante, em Veneza, tudo diz e tudo canta a diversidade de gozos, a invenção nas festas, nos prazeres, nos ritos suntuosos. Se se trata de manter a distinção entre a obra e o produto, esta distinção só tem um alcance relativo. Talvez se descobrirá entre estes dois termos, uma relação mais sutil que aquela que consiste, seja numa identidade, seja numa oposição. (2000, p. 93)

Sendo assim, ainda segundo o autor, as cidades têm e são formadas pelos efeitos e dinâmicas que as fazem obras ao mesmo tempo em que são orientadas na direção do dinheiro, do comércio, dos produtos. No entanto, mesmo que o caráter de obra e de produto possam coexistir, no contexto das cidades modernas, o apoderamento do repetitivo sobre a unicidade, do artificial

sobre o espontâneo, tornou-se regra. As cidades, suas periferias e construções novas são marcadas pela repetição e pelo aspecto visual, e por isso Lefèbvre afirma que é difícil considerarmos ainda uma cidade enquanto obra, isto é, uma cidade na qual seus valores de uso predominem sobre os de troca.

A importância da noção de obra para Lefèbvre está presente em outros livros seus, mas o termo *criação* aparece de forma bem menos frequente, mesmo estando associado à ideia de obra. Em “O direito à cidade”, temos no trecho destacado abaixo um exemplo do emprego do termo criação segundo o autor:

A produção dos produtos substituiu a criação de obras e as relações sociais ligadas a elas nas cidades. A exploração faz com que a capacidade criadora desapareça, e a própria noção de criação se atrofia, resumindo-se a um fazer menor, à criatividade, ao faça você mesmo. (2001, p. 6)

Podemos dizer que, para Lefèbvre, de forma geral, devido ao avanço da exploração produtiva, a ideia de criação fica circunscrita a esse fazer menor, e não aparece como um processo que se iguale ao da produção, não tendo nem a mesma dimensão nem a mesma importância científica, como é possível ver no fragmento em destaque:

[...] há muito tempo que o conhecimento hesita diante da criação. Ou essa parece irracional, espontaneidade que surge do desconhecido e daquilo que não é passível de ser conhecido. Ou então a criação é negada e se reduz àquilo que preexistia. (2001, p. 51)

Notamos então que, no pensamento lefebvriano, não há correspondência teórica, em termos de importância para a análise do espaço, entre os conceitos de produção e criação. Aliás, o autor não utiliza o termo “criação do espaço”, se debruçando profundamente sobre a produção do espaço. A ideia de espaço criado aparece brevemente em sua obra, mas se referindo a um espaço criado enquanto obra de Deus, ideia absoluta, mencionado apenas para ser questionado em suas reflexões acerca do espaço produzido¹⁹.

¹⁹ « *L'espace des philosophes, seul Dieu peut le créer comme sa première oeuvre, le dieu des cartésiens,, ou l'Absolut des pos-kantiens* » (LEFÈBVRE, 2000, p.89)

Algo que nos chamou atenção, no entanto, foi termos nos deparado novamente com a ideia de criação de uma forma diferenciada, em “A revolução urbana”. No trecho que selecionamos, Lefèbvre menciona a criação como um caminho possível para a superação da realidade urbana, dando maior relevância ao conceito:

[...] se em breve existir uma promoção do efêmero, em que ela pode se constituir? Numa atividade de grupos, eles próprios efêmeros, que inventariam e realizariam obras. As suas. Onde se realizaria e se esgotaria sua vida e existência de grupo ao se livrarem momentaneamente do cotidiano. Quais obras, quais grupos? A resposta tornaria vã a questão fundamental, a da criação. Esses grupos, se chegarem a existir, inventarão seus momentos e seus atos, seu espaço e seu tempo, suas obras. Sem dúvida, no nível do habitar. (1999, p. 95)

Aqui observamos a criação ligada à concepção de obra e à reinvenção das práticas urbanas, na direção do horizonte urbano e do habitar. Criação e invenção aparecem como sinônimos, referindo-se a uma nova forma de viver a cidade, praticada por grupos (não especificados pelo autor) que, por meio das suas ações, devolveriam o caráter de obra que falta à cidade. A essa necessidade da invenção, de um novo fazer urbano, Lefèbvre se refere novamente em uma entrevista no ano de 1972: “Não creio que a vida urbana deva ser a de anteriormente. Creio que é necessário inventar a vida urbana e até os espaços devem ser inventados”. Em outro trecho da mesma entrevista, o filósofo menciona a necessidade de um outro sentido para além da produção das/nas cidades: “[...] os espaços da vida urbana devem ser produzidos, mas não como um bem, consumível, nesse sentido da produção. Mas num sentido novo” (LEFÈBVRE, 1972).

Alguns anos depois, com a publicação do livro *La région espace vécu*, Armand Frémont revaloriza a ideia de criação, agora a vinculando explicitamente ao espaço, através do conceito de “*création d’espace*” (FRÉMONT, 1999, p. 258). De forma similar a Lefèbvre, Frémont entende a cidade como obra, animada, viva, única, fundada no que ele denomina valores da vida (que podemos entender como valores de uso). Frémont sugere que a compreensão do espaço vivido deve perpassar pelo aspecto da criação e não da produção, que, para o autor, implica a predominância dos mecanismos econômicos de regulação. Sendo assim, a criação do espaço permitiria uma perspectiva de investigação que valoriza os elementos e dinâmicas que atribuem vida à obra (FRÉMONT, 1999, p. 258). Para o autor, espaço criado e espaço vivido, ao reencontrarem os valores da vida, não são outra coisa senão revolucionários (1999, p. 253).

Para Frémont, o espaço criado é sempre uma obra coletiva, cujos autores principais são os habitantes e não os urbanistas, arquitetos e planejadores (por mais que assim se acreditem). A complexidade e a riqueza dessa obra aumentam “à medida que seus autores coletivos são parte integrante da criação, modelados por ela ao mesmo tempo que a modelam e se observam no espetáculo feito por eles próprios” (FRÉMONT, 1999, p. 259) [figura 60].

Ainda de acordo com o autor, a lógica funcional de organização espacial atrofia e torna mais fria a obra criativa. Assim, as cidades produzidas e não criadas são muitas vezes pouco humanas, e espaços eventualmente “bonitos” no planejamento são opacos na realidade vivida e rejeitados por seus habitantes. O espaço vivido, dessa forma, é uma oposição à lógica de produção da cidade mercadoria e à alienação do espaço, essa última decorrente da substituição dos valores da vida (uso) pelos valores de troca. Essa é a importância do trabalho de Frémont: basear-se nas considerações de Lefèbvre, dando mais ênfase aos processos de criação, e não como algo menor que os processos de produção.

Figura 61 – A cidade como obra coletiva, a criação e seus autores



Fonte: A autora. 2016

Face à importância desses espaços criados/criativos, vividos, Frémont questiona: essa criação é ainda possível diante da força da produção da cidade mercadoria? Como encontrar alternativas

para que cada vez mais pensemos e criemos esses espaços nas grandes cidades? No caso específico de nossa investigação, diante da acentuação das tentativas de regulação por parte do poder público, em que medida o grafite pode ser considerado uma prática de resistência à alienação espacial? Para começarmos a tentar responder esse questionamento, precisamos tecer algumas pontuações. Primeiramente, voltamos à afirmação de Lefèbvre sobre os perigos de uma separação rígida entre a cidade obra e a cidade produto, para que nossa análise não se torne dicotômica. Obra e produto coexistem e podem, por vezes, ter origens semelhantes, visto que são realizadas a partir de processos complexos e interligados e que também podem ser derivadas das ações dos mesmos sujeitos, como no caso dos grafiteiros, que se dividem entre práticas autônomas e institucionalizadas.

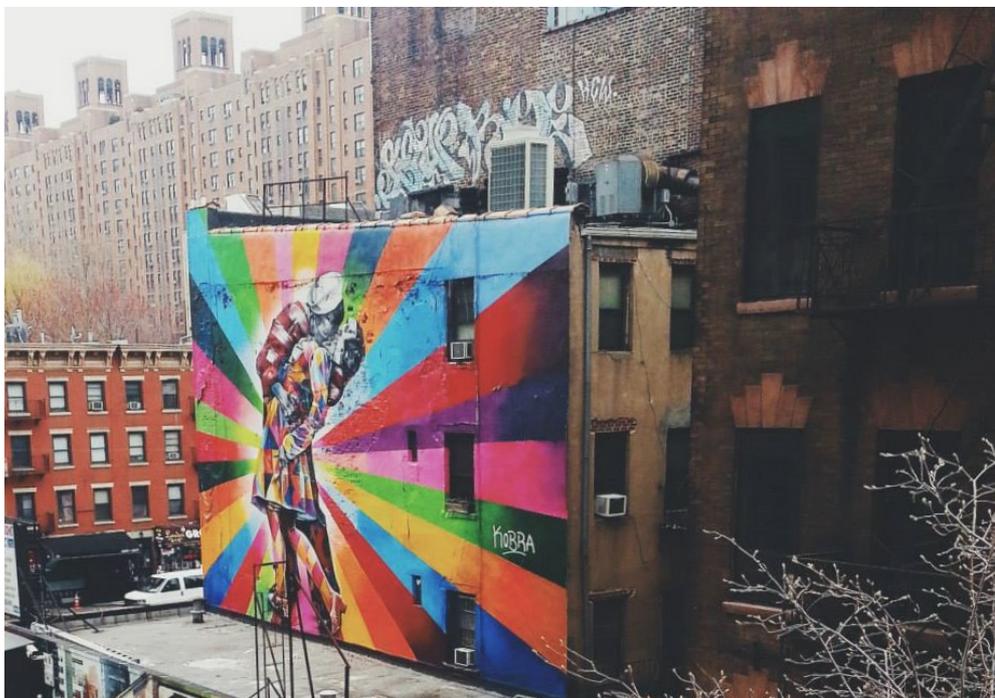
Isso posto, consideramos seguro afirmar que a lógica das atividades de regulação institucional assume um aspecto mais produtivista, pois, por contar com elementos que caracterizam uma relação contratual – com certas normas estabelecidas, remuneração, entrega de um “produto” etc. –, muitas vezes caracteriza-se como uma relação de trabalho. Assim, quando o grafite se vincula a uma atividade paga, não está prioritariamente relacionado aos valores de uso da cidade, e sim a interesses comerciais, de troca. Dessa forma, consideramos mais adequado falarmos de produção de paisagens, visto também que essa produção assume uma dimensão visual específica e de reprodução, como mencionado por Lefèbvre. Um bom exemplo dessa massificação das paisagens-grafite é o caso do artista plástico Kobra (que tem suas origens na pichação): seus murais, entendidos popularmente como grafites e que contam com uma equipe para sua produção, podem ser observados em diversas cidades do mundo, nos mais diferentes contextos socioespaciais, indicando uma certa padronização dessas paisagens.(figuras 62 e 63).

Figura 62 - Mural do artista Kobra na Avenida Paulista



Fonte: A autora, 2016

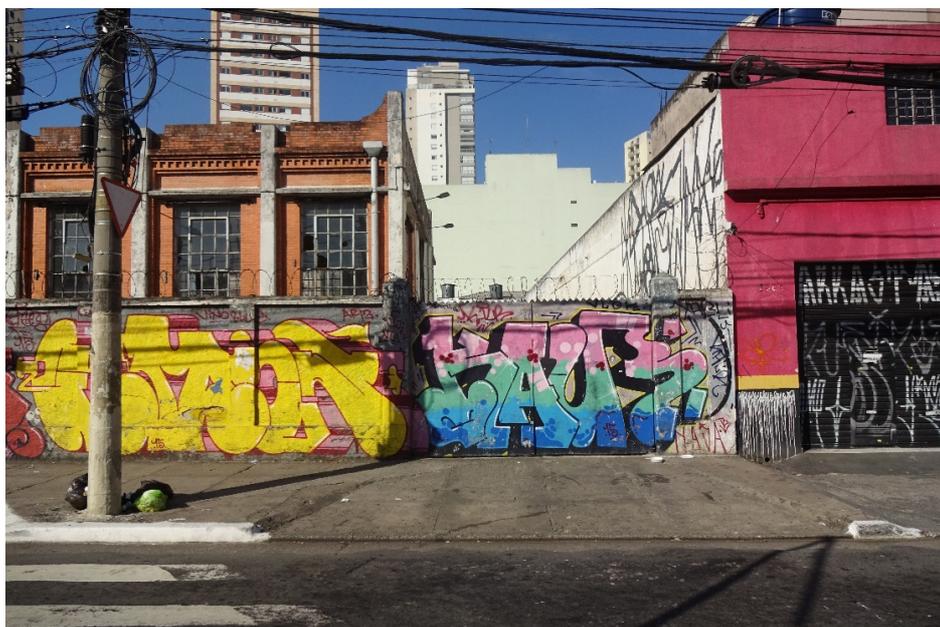
Figura 63 – Mural do artistas Kobra em Nova York



Fonte: A autora, 2014

Sabemos que o exemplo do Kobra é um extremo, pois ele faz parte de um pequeno grupo de artistas visuais, muralistas e grafiteiros que conta com toda a infraestrutura (equipe, maquinário, materiais) para realizar painéis dessa dimensão, estando mais próximo à exceção do que à regra na cena do grafite. Além disso, a identidade de grafite comumente atribuída aos seus murais vem muito mais da mídia e da população em geral do que do meio, que, em sua maioria, não o reconhece como tal (o próprio artista não se denomina grafiteiro). Mas, de forma mais “legítima” no universo do grafite, temos OSGEMEOS, grafiteiros com grande afirmação na cena paulistana e reconhecimento entre os pares²⁰. De forma semelhante a Kobra, OSGEMEOS têm seus painéis presentes em cidades de diversos países. O exemplo da dupla é interessante em nossa discussão, pois um dos elementos observados em nossas entrevistas que corroboram com sua identidade de grafiteiros pelo meio, mesmo realizando tantos trabalhos patrocinados, é o fato de continuarem pintando na rua livremente, especialmente em São Paulo, o que nos mostra como pode ser tênue a linha que separa a obra grafite e o produto grafite.

Figura 64 – Grafite da dupla OSGEMEOS em São Paulo



Fonte: A autora, 2016

²⁰ Pudemos observar esse reconhecimento na fala de grande parte dos nossos entrevistados, que os citaram como uma de suas principais referências no grafite.

Figura 65 – Mural da dupla OSGEMEOS em Berlim



Fonte: A autora, 2017

Os exemplos citados fazem parte de uma realidade cada vez mais frequente nas grandes cidades: prefeituras patrocinando ou autorizando grafites em muros, empenas de prédios particulares ou públicos, entre outros suportes. Dentre os motivos que as levam a essa parceria com os grafiteiros, podemos citar o interesse no combate à pichação, a requalificação das paisagens urbanas em áreas de vulnerabilidade, a promoção de atrativos turísticos em bairros gentrificados ou, até mesmo, a promoção de uma imagem “cosmopolita” da cidade, associando-a à imagem do grafite. Independente dos objetivos desse incentivo, o que temos na maioria dos casos é uma prática “engessada” do grafite, e que, portanto, pouco se configura como um processo de criação espacial, principalmente quando consideramos que nesses contextos a própria dinâmica difere da dinâmica da sua prática na rua: a autonomia dos grafiteiros, as relações de vizinhança e suas práticas de escolha dos lugares são tolhidas ou limitadas.

O que pudemos notar em nossos contatos com os grafiteiros é que seus posicionamentos e práticas referentes às ações das prefeituras são bastante variados – alguns preferem não se associar, outros o fazem com críticas, e alguns enxergam aspectos positivos nessa colaboração. Mas até que ponto o aumento das iniciativas de apoio municipais interfere na prática do grafite na rua? Esse apoio ocasionaria um gradativo privilégio dos trabalhadores comissionados em

detrimento da prática de rua pelos grafiteiros? Como os grafiteiros entendem as políticas públicas voltadas para o grafite? Para respondermos essas questões, analisaremos as experiências de regulação do grafite em São Paulo nas duas gestões compreendidas no período do nosso campo de pesquisa, entre os anos de 2015 e 2017, relacionando-as às experiências dos grafiteiros entrevistados.

4.3.2 Experiências de regulação do grafite em São Paulo

Como dissemos anteriormente, em São Paulo, podemos observar uma intensa coexistência entre grafite e *street art*, sendo comum para alguns grafiteiros desenvolverem trabalhos legalizados, painéis e murais de grandes dimensões e, ao mesmo tempo, manterem seu cotidiano de pintar na rua, muitas vezes, ilegalmente. Além disso, como também já mencionado, o fenômeno da pichação acrescenta complexidade a esse contexto da legalidade/ilegalidade e arte/vandalismo.

No Brasil, desde 2011, a lei distingue grafite de pichação, sendo o primeiro considerado "manifestação artística" legal mediante autorização do proprietário da edificação, seja pública ou privada. Sem autorização, ambos são enquadrados na Lei dos Crimes Ambientais (9.605/98), com agravante caso sejam praticados em monumentos tombados, com penas que variam de três meses a um ano de detenção e pagamento de multa. No entanto, as regulações do grafite, na prática, vão além das normativas legais estabelecidas em âmbito nacional, isto é, variam tanto em relação a diferentes cidades de um mesmo país quanto a diferentes gestões municipais em uma mesma cidade.

Alguns gestores entendem a arte urbana (termo adotado pelas gestões e que inclui o grafite) como uma atividade benéfica para a cidade – podendo funcionar como atrativo turístico, por exemplo – e promovem editais que viabilizam a sua expansão. Isso, no entanto, não assegura a permanência dessas ações em uma próxima gestão. A lei, então, passa a ter uma aplicabilidade que perpassa também a subjetividade local, que envolve não somente os responsáveis por determinados órgãos municipais, mas também a polícia, por exemplo.

Um exemplo dessa subjetividade e que dá início a uma discussão mais ampliada sobre o papel do grafite em São Paulo é o caso do mural dos OSGEMEOSs apagado em 2008 em uma grande

avenida na cidade²¹. Temos aí o primeiro caso de grande repercussão, resultado das ações relacionadas à arte urbana por parte da prefeitura, a partir da implementação da Lei Cidade Limpa. Essa lei, criada no ano de 2006, durante a gestão de Gilberto Kassab (DEM), teve como intuito regulamentar as manifestações visuais presentes na paisagem urbana, especialmente no que se referia à propaganda e publicidade; no entanto, acabou atingindo também a arte urbana, e, nos primeiros anos em vigor, inúmeros grafites – mesmo os que tinham autorização – foram apagados, gerando maior repercussão na mídia quando envolviam trabalhos de grafiteiros renomados, como no caso dos gêmeos Otávio e Gustavo Pandolfo.

Figura 66 - Murais da dupla OSGEMEOS e demais artistas (à esquerda, o antigo mural apagado e, à direita, o atual)



Fonte: <https://perraps.wordpress.com/tag/osgemeos> (à esquerda) e a autora (à direita), 2016

Esse caso e os demais que aconteceram durante os primeiros anos de aplicação da Lei Cidade Limpa na administração Kassab, que se encerrou em 2012, foram importantes para tencionar a relação entre a prefeitura e o grafite, tendo sido as polêmicas fundamentais para chamar a atenção do poder público sobre a popularidade e o alcance da prática na atualidade. O que, no entanto, não foi suficiente para que as gestões seguintes mantivessem um entendimento convergente acerca do tema.

Durante as entrevistas realizadas com grafiteiros e grafiteiras atuantes na cidade, apesar de focarmos em suas experiências relativas à gestão vigente no momento de sua realização, alguns

²¹ O mural realizado pela dupla em 2002, com mais de 680 m² de dimensão, foi apagado em julho de 2008, sem nenhuma comunicação oficial. Depois da ampla repercussão negativa, a prefeitura pediu desculpas pelo "equivoco" e decidiu ceder o mesmo muro para que os artistas fizessem um novo trabalho (BRITO, 2008), que permanece inalterado até a presente data.

entrevistados teceram considerações acerca das administrações anteriores, traçando paralelos entre elas. Em muitos relatos, observamos que a compreensão individual do que seria uma gestão benéfica ou não para o grafite se ligaria mais ao fato de essas gestões pertencerem a um espectro político de direita ou esquerda (ou então a um determinado partido político representante desse espectro na capital, como no caso do PT) do que à figura do/a prefeito/a em si. Para alguns grafiteiros, durante as gestões de esquerda, o grafite tende a ser mais valorizado:

Grafiteiro ST.: A direita, no Brasil, ela é mais conservadora né? Não vou falar nomes de partidos, mas a repressão é um pouco maior. Quanto à esquerda, eles têm uma visão melhor, assim... tem uma aceitação melhor.

Grafiteiro I.: Não acho que é uma questão de comparar o Haddad com o Kassab, mas acho que é uma questão direita x esquerda. A gestão de esquerda tem uma visão mais humanista e as artes vão entrar nisso. Claro, você percebe através de projetos, você vê uma boa vontade maior.

Grafiteiro G: Quando a gente teve uma política de esquerda em São Paulo, assim, rolou mais coisas pra gente, tipo apoios artísticos, projetos.

Grafiteiro NE: Eu sei que a gestão do PT é sempre benéfica pro grafite, desde a Erundina, que eu me lembre, nossa, ela sempre apoiou porque, como eles enxergavam isso como problema, eram muito cobrados, eles começaram a criar espaços e oportunidades pros artistas do grafite. Então a gestão do PT sempre foi bem atuante assim, bem parceira do grafite.

Alguns grafiteiros mencionam que as políticas públicas para o grafite ampliaram-se nos governos de Marta Suplicy e Luiza Erundina, ambas, à época, do Partido dos Trabalhadores. A gestão Kassab viria a mudar radicalmente as ações municipais para o grafite na cidade, instituindo uma política de controle através da Lei Cidade Limpa. O grafiteiro B. conta como vivenciou essa experiência:

Por um lado, se retirou as propagandas da cidade, mas a intenção era ir além e tirar também o grafite da cidade, e, por conta de uma mobilização que tivemos, de um empenho bastante grande, conseguimos inclusive que ele e a gestão dele abrisse mão de alguns pontos do Cidade Limpa, pra apoiar a possibilidade desses lugares terem arte, ao invés de propagandas. [...] **existia uma relação gelada entre as duas culturas, não existia intenção de diálogo.**

De forma oposta, alguns grafiteiros viram a aplicação da lei de forma positiva para o grafite na cidade:

Grafiteiro NE.: [...] o Kassab, ele criou a Lei Cidade Limpa. Eu prefiro as gestões que são contra, porque criam aqueles espaços que eu te falei, espaços que eu não podia atuar, eu vou ter oportunidade porque eles estão limpos.

Grafiteira L: Kassab, ele passava o rodo, zerava o muro e a gente colava de novo, então ele mantinha a dinâmica do grafite, isso era muito foda. Tipo, era ruim, porque tinha gente que ficava chorando, ai meu grafite, mas quem tá na dinâmica, quem tá disputando sempre, se aventurando, pra gente é muito mais legal. É irônico.

Grafiteiro S.: Aquela política de apagar grafite, de pintar de cinza, que é uma coisa que funciona como uma coisa boa até. De uma certa forma, ela renova pra gente pintar lá de novo.

Esses fragmentos nos revelam visões de mundo bastante diferentes entre os grafiteiros, baseadas em suas distintas vivências do grafite e da rua. Enquanto uma parte entende a gestão Kassab e a aplicação da Lei Cidade Limpa como momentos negativos, devido à cobertura dos grafites, outros veem nesse mesmo aspecto um viés interessante, pela possibilidade de renovação da paisagem urbana e, conseqüentemente, pelo surgimento de novas áreas para sua intervenção. Dessa forma, temos os primeiros indicativos de que falar apenas dos conflitos entre prefeitura e grafiteiros esconderia divergências e interesses distintos entre os próprios grafiteiros, revelando-nos contradições que fazem parte do espaço vivido.

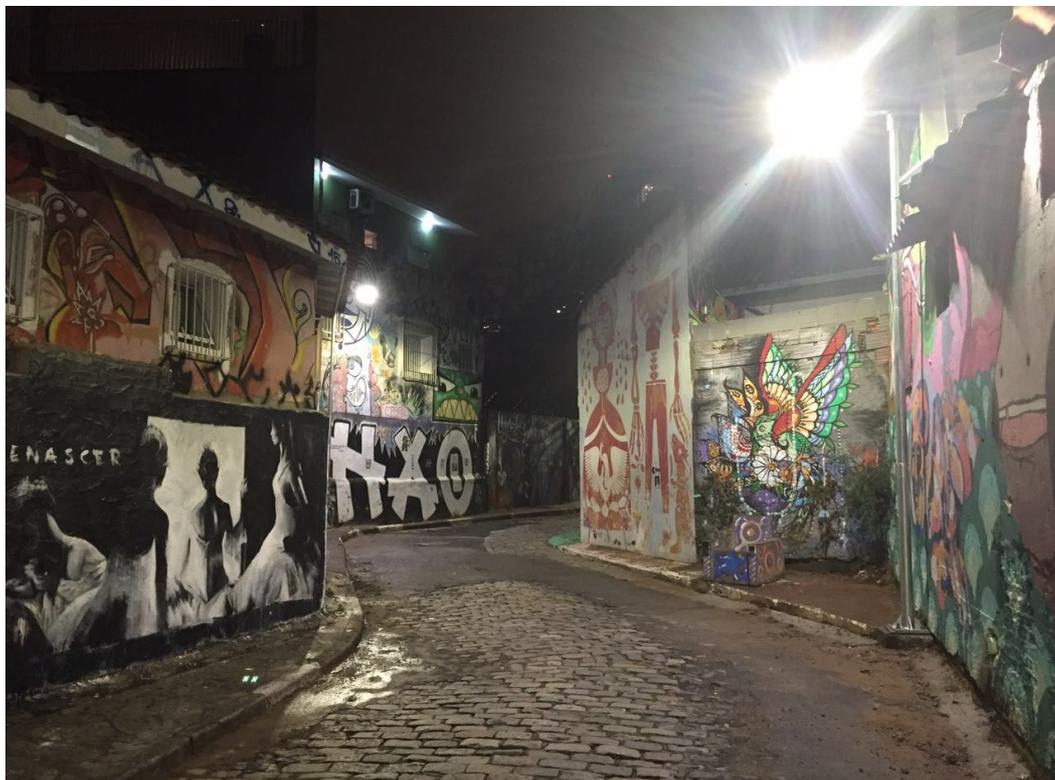
4.3.2.1 A gestão Fernando Haddad

A gestão de Fernando Haddad (PT) teve início em 2013 e manteve as atribuições da Cidade Limpa, mas se diferenciou da gestão anterior por ter adotado, ao longo de seus quatro anos, uma posição declaradamente favorável ao grafite na cidade, fosse por meio dos discursos do prefeito ou da promoção de políticas públicas direcionadas à arte urbana. Vimos o grafite ser utilizado como atrativo turístico, a partir de um discurso fortemente associado à urbanidade e às manifestações artísticas no espaço público das grandes metrópoles.

Podemos citar como exemplo de ações voltadas direta ou indiretamente para a arte urbana, viabilizadas pela prefeitura de Fernando Haddad, a implementação de iluminação em led e o fechamento para carros no Beco do Batman (figura 67), permitindo maior circulação de pessoas pela área inclusive à noite, fortalecendo o que já era conhecido como atrativo turístico da região.

Durante a inauguração do projeto, o prefeito foi recepcionado por grafiteiros e acompanhou a pintura de um muro no local. Em relação aos editais promovidos ao longo de sua gestão, destacam-se os projetos "Noite Ilustrada" (figura 68), que consistiu na pintura por 70 artistas, em setembro de 2016, do túnel que liga as avenidas Rebouças e Dr. Arnaldo, na zona oeste da cidade, e o projeto da avenida 23 de Maio (figuras 69 e 70), uma das principais avenidas da cidade, que recebeu o trabalho de 200 artistas nos seus mais de 5km de extensão, em fevereiro de 2015, transformando-se no maior corredor de grafite da América Latina (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2015).

Figura 67 - Iluminação em led no Beco do Batman



Fonte: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/pinheiros/noticias/?p=66552>

Figura 68 - Túnel Noite Ilustrada



Fonte: <https://www.guiadasemana.com.br/arte/galeria>

Figura 69 - Projeto 23 de Maio



Fonte: <http://img.estadao.com.br/resources/jpg/8/4/1418435836348.jpg>

Figura 70 – Fernando Haddad durante a inauguração do projeto 23 de Maio



Fonte: <http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/>

Por ter sido um projeto de tamanha dimensão, os murais da avenida 23 de Maio foram objetos de controvérsia e ganharam muita repercussão na mídia. Alvos de críticas por parte de arquitetos e publicitários, também foram motivos de discordância entre os grafiteiros que não foram contemplados pelo edital (o qual se acusou de favorecer um certo grupo de artistas mais conhecidos, como curadores do projeto; esses, por sua vez, teriam supostamente selecionado apenas seu círculo de amigos). A maior polêmica, no entanto, ocorreu com a pintura dos Arcos do Jânio (figura 70), uma área considerada patrimônio histórico municipal, próxima à avenida, e que foi incluída no projeto. Enquanto os críticos questionavam a pintura de um monumento da década de 1920 e questionavam quais os limites do grafite na cidade, Fernando Haddad afirmou sua posição de defesa e incentivo à prática: "[...] sempre há alguns conservadores que não aprovam, mas eles serão convencidos que o grafite é uma realidade favorável a São Paulo" (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015)".

E importante considerar que os murais não foram submetidos a uma aprovação prévia e que a liberdade artística individual foi mantida e defendida oficialmente quando as imagens não agradavam determinados segmentos da população, como foi o caso do mural que retratava,

segundo seu criador, o rosto de um homem negro com traços latino-americanos (figura 71), mas que foi apontado por alguns como sendo o rosto, e, conseqüentemente, uma homenagem a Hugo Chaves (FOLHA DE SÃO PAULO, 2015b).

Figura 71 - Arcos do Jânio - à esquerda, grafite cuja figura foi apontada como a de Hugo Chaves, após intervenções dos autores em forma de protesto.



Fonte: <http://www.hypeness.com.br/wp-content/uploads/2015/03/mural23-23.jpg>

Mesmo com as repercussões não totalmente favoráveis, o projeto da avenida 23 de Maio (corredor norte-sul) foi considerado um sucesso por parte da prefeitura, que em diversas ocasiões ressaltou seu posicionamento favorável e sua compreensão sobre o papel do grafite para a cidade, como exemplificado nas falas de Fernando Haddad:

A realidade hoje na cidade é a favor da apropriação do espaço público e não contra e pela interdição. Essa é uma vitória que nós vamos celebrar mais ainda, por conta dessa resistência de uns poucos que não entendem que São Paulo é maior que imaginam e é uma cidade cosmopolita.

O grafite paulistano é respeitado pelos brasileiros e no exterior. Estamos abrindo o principal eixo de mobilidade da cidade, que é o corredor norte-sul para a arte urbana, com apoio e fomento da Prefeitura, em um diálogo com a cidade e com a curadoria, no sentido de tornar nossa mais vida mais agradável. (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2015)

Figura 72: Fernando Haddad grafita ao lado de grafiteiros



Fonte: <https://itsartscoop.wordpress.com/tag/os-gemeos>

Apesar dessas iniciativas, muitos grafites continuaram sendo apagados na cidade durante a gestão Haddad, como denunciado por alguns grafiteiros, o que demonstra uma contradição entre o discurso oficial e as práticas diárias da prefeitura. Uma das possíveis causas para isso seria a falta de articulação entre diferentes órgãos municipais, como as secretarias, as subprefeituras e as empresas terceirizadas responsáveis pela limpeza dos muros na cidade – com tantas instâncias tratando a questão do grafite na cidade, dissonâncias ocorriam mesmo quando a atividade era regulamentada e, de forma geral, apoiada. Ainda assim, a avaliação da gestão de Fernando Haddad para boa parte dos grafiteiros foi positiva. Para além de ser uma gestão de esquerda, o diferencial de sua administração teria sido sua maior presença e acessibilidade:

Grafiteiro R.: a orientação da gestão do Haddad, em especial, teve uma atenção com o grafite, acho que ele foi um dos prefeitos que mais ouviu, né? Por exemplo, ele recebeu grafiteiros algumas vezes, foi pessoalmente em muitos desses projetos, acompanhar de perto, conhecer os grafiteiros, né? Então, nenhuma dessas vezes a orientação do Haddad é apagar o grafite, embora os grafites continuem sendo apagados.

Grafiteiro H.: [...] tem sido uma relação boa [...], a primeira gestão que alguém do grafite tem contato direto com o prefeito, em todas as outras gestões até então o máximo que a gente chegava era no secretário.

Grafitador N.: Ah, a relação da prefeitura com o grafite é ótima, nosso prefeito é, pra mim, um prefeito nota 10, eu não sou a favor de política, não gosto de política, mas uma exceção, nosso prefeito Fernando Haddad é muito bom.

Figura 73: Reunião sobre o projeto 23 de Maio, com as presenças de Fernando Haddad e grafiteiros



Fonte: <http://www.capital.sp.gov.br/portal/noticia/>

Uma das grafitadoras atribui esse incentivo ao grafite ao gosto pessoal do prefeito:

Grafitadora A.: foi um desejo do prefeito fazer a 23, ele que queria. Eu já sabia que ele tinha esse gosto pelo grafite e foi bem legal. Ele fazia questão de me ligar, ligar pra alguns artistas porque ele é um admirador mesmo, então isso faz diferença pra gente. Bastante.

Aqui pontuamos um aspecto importante na gestão da arte urbana: o papel da subjetividade presente nas ações institucionais, ou, em outras palavras, a questão do gosto estético do gestor direcionando a produção das paisagens urbanas. Embora saibamos que a compreensão do espaço produzido através das lógicas verticais não o desvincula das subjetividades na/da sua concepção e elaboração, independente do setor a que se direciona (transporte, habitação, etc.),

podemos afirmar que, no âmbito da gestão da arte, esses aspectos subjetivos seriam mais explícitos e frequentes, pela própria natureza do objeto gerido.

A fala do grafiteiro M. expressa o que ele considera como erros e acertos da gestão Haddad, abordando o difícil equilíbrio na relação grafite e poder público:

Agora, comparar gestão é muito simples, acho que o Kassab tinha uma coisa de higienização da cidade, né? Que eu acho que ainda tá vivo nessa gestão, a gente vê catadores que são presos, que tem carroças apreendidas, os grafiteiros continuam sendo presos, então, assim, pode ter melhorado um pouco, é evidente que tem uma relação melhor, não sei dizer qual que é a relação ideal, que eu acredito que tem que ter o ilegal, sempre vai ter isso, é evidente que tem o contraste de uma gestão pra outra, mas eu acho que por São Paulo ser gigantesca e tal eles comentem muitos erros. Mas ele tem uma disposição de ir lá, ele é visionário, o jeito que ele enxerga a cidade, fazer coisas que às vezes as pessoas não vão gostar, mas ao mesmo tempo eu vejo que [o] problema de São Paulo é que ela é muito grande, é difícil realmente organizar, e nem acho que tem que organizar num nível desse. [...] **Não existe uma fórmula, a gente tá aprendendo.**

4.3.2.2 A gestão João Dória

Com o fim da gestão de Fernando Haddad, em 2016, o posicionamento da prefeitura de São Paulo em relação ao grafite muda significativamente. Logo nos primeiros meses da gestão de João Dória (PSDB), duas medidas impactariam diretamente as práticas do grafite na cidade: o programa Cidade Linda e a Lei Anti-pichação. O primeiro, implementado no primeiro mês do governo Dória, foi definido oficialmente como "um mutirão de serviços regular e contínuo pelos próximos quatro anos, para revitalizar áreas em todas as regiões da cidade, resgatando a autoestima do paulistano" (PREFEITURA DE SÃO PAULO, 2017), atuando em segmentos como "conservação de pavimentos, lavagens de calçadas, conservação de jardins e canteiros, limpeza de pichação", dentre outros. Considerado um programa de "zeladoria urbana", obteve grande repercussão por contar, entre suas medidas, com a rápida cobertura de grafites em várias áreas da cidade, inclusive na avenida 23 de Maio (figura 74). Sem nenhum tipo de discussão prévia, parte dos murais realizados para o projeto foi apagada.

Figura 74 – Murais apagados na avenida 23 de Maio



Fonte: Alexandre Moreira/Folhapress (Disponível em <https://noticias.bol.uol.com.br/bol-listas/veja-antes-e-depois-dos-grafites-apagados-por-doria-na-23-de-maio.htm?cmpid=copiaecola>)

A repercussão na mídia, inclusive internacional (SIMS, 2017), foi bastante negativa. A prefeitura tentou justificar suas ações baseando-se no combate à pichação, uma de suas bandeiras, argumentando que os grafites apagados "já estariam envelhecidos ou vandalizados por pichadores" (UOL, 2017), mas não foi isso que se observou na maioria dos casos. O que ficou evidente foi a falta de critério por parte da prefeitura para definir o que seria grafite ou pichação e, conseqüentemente, o que deveria ou não ser apagado segundo a ideia inicial do programa. O resultado é que, diante de tantas críticas, o prefeito teve que assumir o erro: "Deveríamos ter avaliado melhor como fazer aquilo [...]. Deveríamos ter fotografado as artes que estavam pichadas e com eles ter feito o trabalho e não à revelia, ainda que as obras estavam [sic] pichadas. Avaliamos mal". (G1 SÃO PAULO, 2017a)

A segunda medida no combate à pichação na cidade foi a aprovação, junto à Câmara Municipal de Vereadores, da chamada Lei Anti-pichação, em fevereiro de 2017. Segundo a nova lei, seria prevista a aplicação de multas nos valores entre 5 e 10 mil reais aos pichadores e a proibição da venda de sprays para menores de 18 anos. Além disso, a lei previa a criação de uma lista de pessoas que não poderiam mais ser contratadas por órgãos municipais após terem sido flagradas praticando pichação. Previa também a criação de parcerias com empresas privadas para o fornecimento de mão de obra e materiais para os reparos dos locais pichados. Esses dois últimos artigos, no entanto, foram proibidos pela Justiça de São Paulo meses depois, sob a alegação de

que a requalificação dos muros pichados pelas empresas se daria em troca da instalação de placas no local como identificação de quem patrocinou o restauro, isto é, uma forma questionável de publicidade (G1, SÃO PAULO, 2017b).

Esses dois exemplos de ações por parte da prefeitura explicitam a compreensão e o posicionamento da gestão de João Dória em relação ao grafite na cidade. Apesar de alegar que o foco de combate seria apenas a pichação, ficou evidente que as ações institucionais se estendem também ao grafite, desconsiderando os projetos anteriores voltados para o mesmo. A cobertura dos grafites na avenida 23 de Maio por meio do programa Cidade Linda é um exemplo de ação institucional imposta sem qualquer diálogo, e que, embora também seja determinada pelo gosto pessoal do gestor, diferentemente do que aconteceu na administração anterior, assume um cunho claramente higienista. No lugar dos murais, foram instalados jardins verticais ao longo da avenida (figura 75), tendo sido oferecidas aos grafiteiros outras áreas para pintura – a maioria distante do centro –, uma medida de compensação que representa uma perda de centralidade alcançada pelo grafite. Além disso, a implantação dos jardins verticais²² funciona como forma de impedir novas tentativas de intervenção e como padronização das paisagens urbanas. Essas paisagens, agora, esvaziadas de sentido e vida, são paisagens sem-lugar, nas quais "a perda da diversidade e da identidade geográficas foi palpável" (REPLH, 2012, p 20).

²² Atualmente, os jardins verticais encontram-se deteriorados por falta de manutenção (FOLHA DE SÃO PAULO, 2018)

Figura 75 – Jardins verticais na avenida 23 de Maio



Fonte: <https://ciclovivo.com.br/planeta/desenvolvimento/mp-quer-impedir-que-jardins-verticais-sejam-usados-para-compensacao-ambiental/>

Apesar do grande número de manifestações públicas contrárias ao programa Cidade Linda por parte dos grafiteiros (figura 76), alguns relativizavam a preocupação: “acho que isso daí dura pouco. Acho que ele não consegue controlar a pichação. Não vai ser um governante que vai chegar com as regras dele e fazer tudo acabar” (grafiteiro D.). Essa fala, semelhante à de outros entrevistados, expressa a experiência de continuidade e renovação do grafite independentemente dos contextos políticos vivenciados até então.

Figura 76 – Grafiteiro Mauro, durante audiência pública para discutir o programa Cidade Linda



Fonte: A autora, 2017

A partir das experiências analisadas, é possível afirmar que as políticas públicas de incentivo assumem um papel interessante para o grafite, mas não fundamental para sua existência e continuidade, principalmente quando consideramos que essas ações são apropriadas de formas distintas por cada grafiteiro. Alguns gostam da visibilidade, outros, das latas de tinta que ganham, outros consideram importante o impacto desses projetos em suas rendas. Já uma parte prefere manter-se alheia às parcerias com o poder público, ou o fazem meramente como um trabalho distinto da sua prática como grafiteiro, por questões de independência e ideologia, como exemplificado nas falas abaixo:

Grafiteiro NE: E, aí, a única forma que eles encontram é tentar se aproximar, tentar criar espaços onde os artistas possam atuar. Mas, aí, já vira outra coisa, não é mais grafite. Qual a graça de eu ter um espaço ali, ter um quadradinho e poder pintar ali sempre? E outra, que aqui tem uma coisa que um artista não vai pintar por cima do outro, então, se a prefeitura não apagar aquele espaço, não vai vir outro e fazer por cima. E isso não me agrada em nada, ter essa relação com o poder público, sabe? Eu, por exemplo, não quero que eles saibam que eu faço grafite, tô pouco me lixando. Quero poder chegar ali na prefeitura e arrebentar tudo, pintar de tudo quanto é jeito, sabe? Eu participo algumas vezes de eventos que eles propõem? Sim, participo, mas eu deixo bem claro, eu não tô fazendo grafite aqui, eu tô fazendo painel, tô fazendo

mural, tô fazendo uma pintura pra um evento... mas grafite eu atuo onde eu bem quero, como eu quero.

Grafiteiro U.: Hoje eu me mantenho à parte, independente, não faço uso de editais, não me prendo a isso por essas questões, porque hoje é mais fácil fazer uma gestão independente do meu trabalho do que tentar encaixar ele num edital e ele ter data pra acabar. Mas, mesmo nos nossos processos independentes, nós sempre precisamos da prefeitura, sempre precisamos do governo pra algum tipo de autorização, e, aí, nesse sentido, eles são interessantes pra gente, mas ao mesmo tempo eles não são fundamentais.

Grafiteiro P.: Eu não acompanho política pra não interferir na minha produção criativa, eu não quero participar de eventos que envolvam a prefeitura porque eu não quero que meu trabalho seja utilizado.

Há quem, por sua vez, ache a relação com o poder público importante para o grafite:

Grafiteiro H.: Sim, eu acho importante, por questões políticas. Se você não consegue ter um diálogo político, você não consegue implantar nada, você não consegue fazer nada, acaba dando um tiro no seu próprio pé, amarrando a si mesmo. Então fazer política é muito importante pra qualquer atividade.

Nas falas dos grafiteiros abaixo, observamos diversas considerações quanto aos aspectos positivos e negativos dessa relação, evidenciando, dentre outros argumentos, a importância das atividades artísticas patrocinadas para os grafiteiros e para a cidade, o cunho partidário impresso nessas políticas e os riscos de uma domesticação do grafite. Ambos participaram de ações da prefeitura e continuam pintando na rua livremente. Ao apontar os possíveis riscos para o grafite, eles nos mostram que o envolvimento com a institucionalidade pode ser feito de forma crítica, entendendo essas ações como uma oportunidade para a promoção da prática na cidade:

Grafiteiro M.: Ah, é importante porque tem uma relevância, pode mudar muito como você vai ser encarado. Eu não acredito em grafite domesticado, acho que é um tiro no pé, ao mesmo tempo que vejo que, vamos dizer assim, a prefeitura tem que olhar pro fenômeno que é. Então, por exemplo, que hoje existe turistas que vêm pra ver a parada. E vejo que tem sim uma importância, porque hoje os artistas querem fazer murais gigantescos, querem pintar prédios, querem levar suas artes a um outro nível, né? Eu acho que é importante essa relação de permissão do espaço para os artistas elevarem seu trabalho a um outro nível, que não seria de grafite, mas de um muralismo, então se a prefeitura hoje facilitar, incentivar que os artistas possam pintar maiores, a cidade fica mais interessante, você muda a cara de São Paulo; pode deixa de ser a cidade cinza, se ela liberar e começar a incentivar as pinturas. E acho também que isso é um mecanismo pro artista poder viver do seu

trabalho, que é super importante. Se a gente tem milhares de artistas pintando e tem um resultado interessante na paisagem. [...] Em vez de você querer legalizar o grafite, que nunca vai ter, se a gente quiser ter mais murais, quer ter a cidade mais bonita, dá condições, dá ferramentas, porque os artistas já vão estar pintando. Oferecer estruturas, incentivos, oportunidade é um caminho dessa relação melhorar, acho que falta essa visão do espaço que permita isso com uma visão não partidária e eles não pensam na cidade [...].

Grafiteira B.: Bom, eu acho que precisa ter esse diálogo entre o governo e os artistas sim, mas também acho que deve ser até certo ponto, porque eu acho que os artistas, ele tem que ser livre, sabe? Para fazer o que ele quiser. E, às vezes, com esse incentivo, você tem limites, né? Isso eu não acho legal, esses limites. Eu acho que o artista tem que se expressar da maneira que ele quiser e, se for de um jeito que a pessoa acha agressiva, paciência, sabe? É a expressão dela e a arte dela, então eu acho que tem esse limite. A gente sabe que tem coisas que se o governo aprovar, você não vai poder fazer qualquer coisa, entendeu? Você tem que fazer uma coisa que o governo e as pessoas achem esteticamente bonito, esteticamente válido. E, assim, tudo bem, tem gente que faz e tem gente que não faz. Eu acho que tem que ter oportunidade pra todo mundo, até porque muita coisa que é esteticamente feio em São Paulo tá ganhando o mundo em outros lugares. Às vezes eu acho que o incentivo do governo peca nisso, sabe? Em querer filtrar o que eles acham bom ou o que eles acham ruim, como essa lei cidade limpa [...]. Resumindo, eu acho super válido o governo apoiar, porque, assim, a gente tem que valorizar o que a gente tem de bom, né? Então, se o grafite tá bombando em São Paulo, tá tendo esse reconhecimento, então a gente tem que aproveitar isso.

Mesmo entre diferentes significações por parte dos seus sujeitos criadores, nos parece seguro afirmar que apenas a rua (e um pouco de tinta) é imprescindível para eles. E, independente do contexto e da gestão, alguns veem no grafite uma força incontrolável, que permanecerá agindo na cidade:

Grafiteiro D.: o grafite “nunca vai morrer. A gente vai morrer e o negócio vai continuar”.

Grafiteiro M.: Acho que o grafite tem uma vida própria, muito orgânica e autônoma, pode ter que tiver aí, nós vai continuar pintando. Eu acho que ele é um organismo vivo, que é incontrolável. Pode ter a gestão que for, querendo abraçar e tal, vai ter sempre contraponto, o contra... isso é o que é mais interessante, né?

Grafiteiro O.: O grafite e a pichação também, não têm dono, é um monstro, têm o próprio mercado, têm as próprias lojas, a própria linguagem, têm tudo, não precisa de nada, não precisa de ninguém pra validar, sabe?

Grafiteiro N.: É independente, o poder público às vezes ajuda, às vezes atrapalha, mas é independente, porque ou ele atrapalha muito ou ajuda pouco.

CAPÍTULO 5

PAISAGENS-GRAFITE NA EUROPA: DIFERENTES TÁTICAS E ESPACIALIDADES

As paisagens-grafite são um fenômeno presente em boa parte das capitais e grandes cidades do mundo. Essa ampla espacialidade torna sua abordagem mais complexa, pois a ela estão relacionados contextos sociais, econômicos e culturais específicos. Tendo explorado a fundo os processos de criação e produção dessas paisagens na cidade de São Paulo, nos questionamos quais seriam suas possíveis diferenças e semelhanças em relação a outras grandes cidades, especialmente aquelas com tradição e/ou que ocupam posição de destaque na cena internacional contemporânea do grafite. Essa curiosidade advém da vontade de ampliarmos nossa compreensão sobre o fenômeno do grafite em São Paulo, entendendo-o em um cenário mais diversificado, a partir da comparação de políticas públicas, espacialidades e práticas urbanas que dão origem às paisagens-grafite em outras cidades do mundo.

O grafite em São Paulo se diferencia do grafite nas demais grandes capitais ou percebemos mais semelhanças entre eles? Quais práticas urbanas as paisagens-grafite das cidades pelo mundo podem nos revelar? Como as diferentes posturas e ações institucionais por parte das prefeituras alteram essas paisagens? Em que áreas das grandes cidades as paisagens-grafite estão mais presentes e por quê? Essas são interrogações que nos propomos a responder a partir da análise das paisagens das cidades de Paris, Londres, Barcelona e Berlim.

A escolha dessas cidades deveu-se a alguns fatores. No capítulo 3, traçamos um breve histórico do surgimento do grafite e destacamos alguns dos principais momentos da sua trajetória e onde os mesmos ocorreram no mundo. Nova York e Paris, indubitavelmente, tiveram papéis de destaque, constituindo-se como as principais referências históricas do grafite no mundo. Pela possibilidade de estarmos em contato com um contexto mais expandido, no qual mais cidades poderiam ser abordadas, escolhemos como sede das nossas pesquisas no exterior a cidade de Paris. Dessa forma, durante o ano de 2017, a partir do Programa de Doutorado-Sanduíche da

CAPES (PDSE), centramos nossa análise nas paisagens-grafite parisienses e, tendo-a como ponto de apoio, exploramos outras cidades com destaque na cena internacional do grafite: Berlim, Londres e Barcelona.

Ainda sobre a escolha dessas cidades, outros motivos foram considerados. A cena do grafite europeu é muito rica e possui extensões em quase todos os países, no entanto, na grande maioria de referências bibliográficas e jornalísticas consultadas por nós, observamos a presença de Berlim, Londres e Barcelona entre as cidades mais atrativas em relação à *street art* atualmente. Berlim constantemente aparece como a capital europeia do grafite, devido ao contexto de grande inovação e liberdade artística que se tornaram característicos da cidade após a queda do muro. Falando em contextos, a cena *underground* europeia, de forma geral, foi um fator importante para a chegada e disseminação do grafite nova-iorquino, sendo Londres uma das cidades que mais alimentaram esses fluxos entre a cultura *underground* norte americana e europeia, além de contar com alguns dos nomes de maior destaque no grafite internacional, como Banksy. Barcelona, por sua vez, também reconhecida como uma das cenas mais promissoras da arte urbana na década de 2000, apresenta uma história particular, na qual fatores políticos específicos tiveram um impacto significativo na prática do grafite.

Primeiramente, é fundamental destacar que nossas experiências nessas cidades se distinguem das vivenciadas em São Paulo – sabíamos que não teríamos as mesmas condições de vivenciar experiências de campo semelhantes às realizadas no Brasil, seja por questão de tempo hábil para o seguimento da tese, seja, até mesmo, por uma questão de barreiras e tempo de adaptação quando somos estrangeiros em um país. Menos de um ano para superar ou amenizar esses fatores seria muito pouco tempo para se obter êxito caso nos arriscássemos nesta empreitada, sabendo que a imersão que tivemos em São Paulo dificilmente seria igualada ou reproduzida nesse contexto. Cientes dessa impossibilidade, decidimos, a partir da nossa experiência em cada uma das cidades citadas, buscar exposição e estar em contato com o maior número de paisagens-grafite, identificar seus elementos comuns, selecionar uma "linha" que os interligaria e que poderia nos indicar estruturas da experiência, para que depois acrescentássemos à nossas práticas em campo demais subsídios que nos levariam a possíveis conclusões ou, ainda, que nos auxiliassem a desvendar o invisível contido nessas paisagens.

Sendo nosso objetivo situar e compreender as especificidades do grafite paulistano em relação à outras capitais do grafite, é necessário explicitarmos os elementos que consideramos para realizar essa etapa do trabalho. Podemos dizer que fizemos uma análise comparativa? Não precisamente, visto que não reproduzimos nas cidades europeias os mesmos procedimentos de campo que fizemos em São Paulo; a comparação atém-se apenas à observação das paisagens-grafite em cada cidade, aos seus registros e à investigação de dados secundários quando necessário.

Em Londres, Barcelona e Berlim tivemos experiências mais similares, em termos de temporalidade e ações. Nas três cidades, realizamos *tours* especializados em bairros de maior concentração de grafite, conduzidos por grafiteiros locais que nos relatavam aspectos da história do grafite na cidade e outras informações. Em Paris, embora também tenhamos realizado *tours* semelhantes, contamos com uma vivência mais longa, que nos possibilitou maior conhecimento do grafite local.

Os procedimentos adotados, ao final dessa etapa do trabalho, nos permitiram conhecer com mais detalhes a história do grafite na Europa e, particularmente, nas cidades visitadas, suas especificidades, que tipos de grafites são predominantes e porque, quais as áreas nas cidades são mais grafitadas, as formas de regulação das gestões locais e as práticas (ou táticas) adotadas pelos grafiteiros. Esses elementos nos permitiram traçar um paralelo com os mesmos aspectos conhecidos em São Paulo, tendo como principal resultado a identificação das práticas espaciais características do grafite europeu e a identificação de uma espacialidade distinta da do grafite paulistano, como veremos adiante.

5.1 Paris: para cada *arrondissement*, o grafite que lhe convém

Mesmo sendo um dos berços do grafite contemporâneo, não encontramos atualmente em Paris um ambiente de amplo incentivo à prática, com exceção de algumas iniciativas para a *street art*. O que vemos, no geral, são muitas iniciativas de repressão e combate ao grafite e às *tags*, constantemente vigiados e apagados na maior parte dos *arrondissements*, ficando restritos a certos bairros e ruas da cidade. Talvez seja esse o preço que o grafite parisiense pague por

coexistir ao lado de um dos mais importantes patrimônios histórico e conjunto arquitetônico da cultura ocidental.

Em Paris, o grafite é considerado dano ou deterioração deliberada de bens pertencentes a outros, e as punições variam de multa no valor de 3.750 euros e prestação de serviço comunitário, se o dano é considerado leve (Artigo 322-1 do Código Penal, alterado em 2002), podendo chegar a 30.000 euros de multa e dois anos de prisão, quando a edificação pertence a uma autoridade pública, é utilizada para fins de serviço público ou quando a mesma tem valor arqueológico, histórico, científico ou cultural, (Artigo 322-2 do Código Penal, alterado em 2002).

Além de uma legislação mais rigorosa que a brasileira, a política de vigilância e combate às inscrições no espaço público são bem mais ostensivas, gerando um ambiente mais repressivo no cotidiano. No entanto, as práticas reguladoras podem variar entre as prefeituras de cada *arrondissement*. Em algumas, como a do 10º e do 11º, o combate é mais expressivo, tendo a segunda, inclusive, declarado "guerra ao grafite". De acordo com reportagem do jornal *Le Figaro*, o 11º é o distrito mais afetado pelo grafite na cidade: 59,140 m² de superfície tiveram que ser apagadas em 2011 e 89,138 m² em 2012. Por iniciativa do vice-prefeito Jean-Christophe Mikhailov, o conselho do distrito aprovou, em 7 de outubro de 2012 e por unanimidade, voto apresentado ao Conselho de Paris, pedindo à cidade um plano urgente de luta anti-*tag*. Mikhailov também sugeriu uma aproximação entre os agentes da empresa contratada pela cidade para limpar os muros e a polícia: "a primeira recolhe informação sobre essas inscrições: localização, pinturas, frequência de aparecimento, tudo o que pode interessar, e a segunda procura os vândalos", uma ação em conjunto, para, segundo o subprefeito, melhor expor os "pichadores em série." (NEGRONI, 2013). Essa posição combativa ao grafite foi reiterada pelo vice-prefeito de Paris na época, François Dagnaud (LE PARISIEN, 2012). No site oficial da prefeitura, são indicados diversos canais para que os moradores possam fazer denúncias da prática (MAIRIE 10, 2016).

Já os 13º, 18º, 19º e 20º *arrondissements* têm políticas distintas: são os polos de *street art* na cidade. A prefeitura do 13º disponibiliza em seu site um roteiro de visita dos principais murais, em parceria com galerias de arte (MAIRIE 13, 2016). Em Belleville (20º *arrondissement*), um roteiro de grafite está em curso de elaboração pela prefeitura, ao passo que existem várias opções de *tours* oferecidos por particulares, especialmente grafiteiros e artistas

visuais (o mesmo ocorre no 18º e no 19º). Essas iniciativas que se baseiam na incentivo ao grafite em áreas específicas da cidade se opõem ao combate ao grafite nos demais *arrondissements*. Paris conviveria, assim, com duas formas de regulação do grafite.

A essas formas distintas de regulação podemos associar configurações socioespaciais e, conseqüentemente, interesses distintos para cada área da cidade. Todos os *arrondissements* onde o grafite é incentivado têm como característica comum uma acentuada diversidade étnica e cultural, sendo mesmo reconhecidos como bairros de imigrantes (em sua maioria africanos, chineses e de origem árabe), como é o caso do 18º, do 20º e do 13º. Em nossas observações nesses bairros, nos pareceu que a diversidade de línguas, vestimentas, culinária e arquitetura que os constituem se mistura à grande quantidade de grafites nos muros, de maneira que as formas e cores do grafite parecem somar-se ao movimento e ao espaço vivido por seus habitantes (Figuras 77, 78, 79 e 80).

Figura 77 – Paisagem-grafite em/ de Belleville, Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 78 – Paisagem-grafite em rua de Belleville, Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 79 – Grafites em Belleville, Paris



Fonte: A autora, 2017

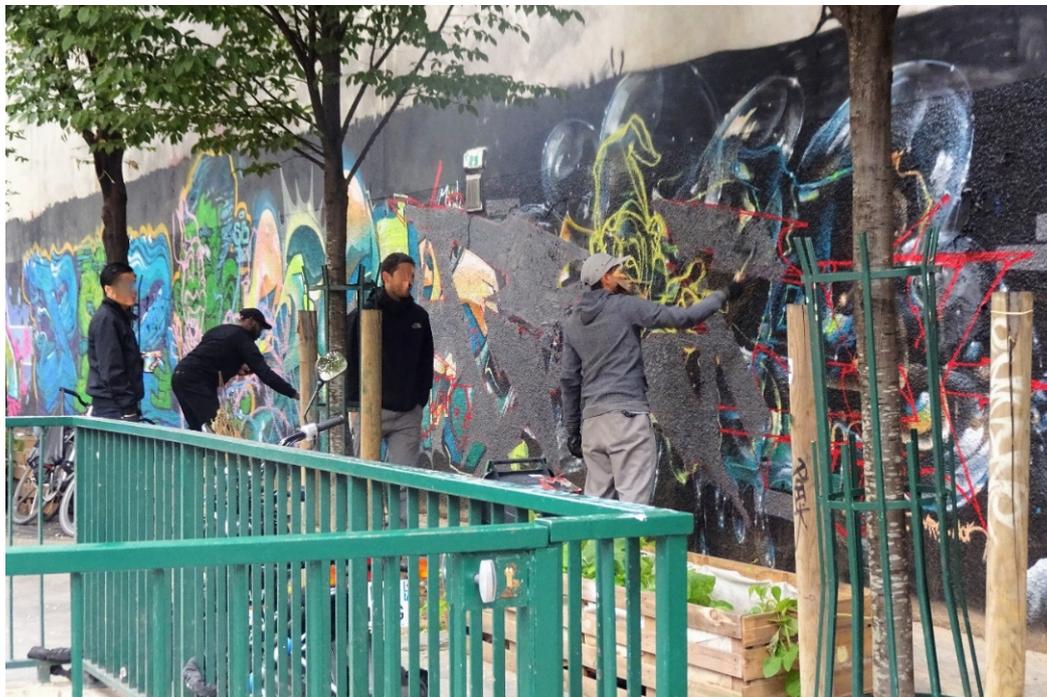
Figura 80 - Homem caminha pelas ruas do 18° *arrondissement* em Paris



Fonte: A autora, 2017

Nesses bairros, é possível presenciar uma cena rara em Paris: grafiteiros pintando muros em plena luz do dia. Dois fatores estão relacionados às situações como essas que presenciamos (figura 81) : uma certa permissibilidade da prefeitura do *arrondissement* em relação ao grafite, como no caso das do 19° e 20°, que, como falamos no capítulo anterior, a despeito da legislação em vigor, propiciam uma atmosfera de menor repressão e vigilância; e, exatamente por esse motivo, o fato de que, por esses bairros contarem com uma grande quantidade de muros totalmente grafitados que não são apagados, parece se “legitimar” a ação dos grafiteiros, tanto para os passantes quanto para a administração local.

Figura 81 – Grafiteiros pintando à luz do dia em Belleville, Paris



Fonte: A autora, 2017

Diferentemente do que ocorre no 18° e no 20° *arrondissements*, no 13° as paisagens-grafite materializam-se em grandes murais (figuras 82 e 83), embora também haja intervenções menores no bairro. Mas até elas são distintas das que vemos nos *arrondissements* citados, que apresentam uma estética “clássica” do grafite (*bombs*, *wildstyle*, personagens, cores vibrantes). No 13°, há uma maior presença da *street art* (estêncil, colagens, etc. [figura 84]), que, juntamente com os murais, fazem do *arrondissement* o principal polo de *street art* na cidade. Assim como na gestão de Fernando Haddad, o prefeito do *arrondissement* seria um entusiasta da prática, sendo por isso menos frequentemente as detenções dos seus praticantes e limpeza dos muros, segundo nos relatou um artista local durante o *tour* que realizamos no bairro.

Figura 82 – Grandes murais do 13º *arrondissement* de Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 83 – Mural no 13º *arrondissement* parisiense



Fonte: A autora, 2017

Figura 84 – Estêncil e colagens no 13^o *arrondissement*



Fonte: A autora, 2017

Sejam pelos grandes murais ou pelos *bombs*, as paisagens-grafite nesses bairros contrastam com as paisagens dos demais *arrondissements* da cidade. Nestes, quando há grafite, ou são *tags* (figura 85), feitas rapidamente, ou então vemos algumas táticas adotadas pelos grafiteiros para diminuir os riscos de serem pegos ou, caso isso aconteça, sofrerem sanções menores. Algumas dessas mesmas táticas, como abordaremos adiante, também foram observadas nas outras cidades europeias visitadas.

Figura 85 – Tag do grafiteiro brasileiro Sliks no 2º *arrondissement* de Paris



Fonte: A autora, 2016

A ideia de tática, nesse contexto, advém de Michel de Certeau, no livro “A Invenção do cotidiano”. Nesse trabalho, Certeau discorre sobre os “modos de proceder da criatividade cotidiana” (1998, p. 41), que burlam os mecanismos da disciplina estabelecidos pela ordenação sócio-política e buscam alterá-los. Essas maneiras de fazer, provenientes de uma criatividade múltipla e diversa, constituir-se-iam, assim, em uma reapropriação do espaço organizado e produzido social e culturalmente. A adoção do termo *produção* por parte do autor nos remete à discussão que travamos no capítulo anterior, e, na abordagem de Certeau, encontramos elementos que dialogam com as ideias de produção e criação do espaço, especialmente quando ele se refere à produção relacionando-a aos grandes sistemas (televisivos, urbanísticos, comerciais), enquanto haveria uma outra “produção”, a qual ele denomina “fabricação”, referente a maneiras que os “consumidores” dos produtos originados dos grandes sistemas empregam a seu favor:

A “fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética – mais escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção” (televisiva, urbanística, comercial etc.) [...] A uma produção racionalizada, expansionista, além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde outra *produção*, qualificada de “consumo”: esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua ubiquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas

nas maneiras de empregar os produtos impostos por uma ordem econômica dominante (CERTEAU, 1998, p. 39).

As maneiras de se empregar os produtos podem ser entendidas como os usos e apropriações que os habitantes da cidade fazem daquele produto – no caso, o espaço –, transformando, ressignificando e apropriando-se dele para o que consideram relevante ao seu modo de viver, isto é, atribuindo-lhe vida. Os “inesperados” empregos do que está estabelecido ocorrem a partir da “criatividade tática e as astúcias de indivíduos e grupos que compõe uma “rede de anti-disciplina”, segundo Certeau (1998, p. 42). A partir desse entendimento, podemos considerar em nosso trabalho o grafite como uma dessas possíveis redes de anti-disciplina (talvez, até mesmo, o europeu mais do que o brasileiro, tendo em conta a rigorosidade das penas no primeiro caso). Ao longo do período que passamos em Paris, observamos algumas dessas maneiras de continuar intervindo na cidade, mesmo que não exatamente através da tinta spray nos muros:

1) Estêncil nas calçadas

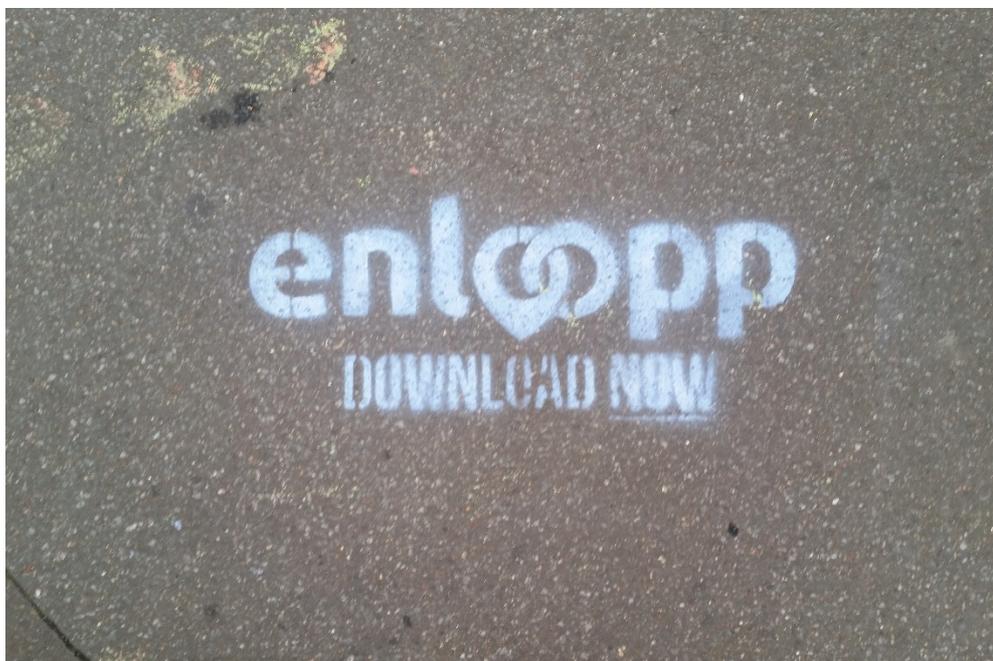
O grafite parisiense tem uma forte tradição em estêncil, desde o começo da década de 1980. Na cidade, é muito comum vermos calçadas com mensagens de cunho político (figura 86), e a escolha pelo estêncil como técnica deve-se a sua velocidade de aplicação e precisão. Ao nosso ver, a escolha pelas calçadas como suporte deve-se a dois fatores: sua menor visibilidade, pois, diferente dos muros, a mensagem não pode ser vista de longe, o que a torna mais difícil de ser percebida pela vigilância; e a grande difusão da prática na cidade, sendo utilizada inclusive por empresas como forma de publicidade (figura 87), na divulgação de seus produtos ou eventos, o que alguns meios de comunicação denominam como “marketing selvagem”. O estêncil “político” passaria mais despercebido em meio aos demais.

Figura 86 – Estêncil como protesto na calçada em Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 87 – Estêncil como publicidade na calçada em Paris



Fonte: A autora, 2017

2) Outras superfícies além das paredes

Além das calçadas, é comum vermos grafites em superfícies próximas aos muros (figura 88), como quadros de eletricidade e portões (figura 89). A escolha por esses locais se daria pelas penalidades mais baixas que às aplicadas para intervenções nas edificações.

Figura 88 – Grafite em superfície próxima aos muros, 4^o *arrondissement*



Fonte: A autora, 2017

Figura 89 – Grafite nos portões, Belleville, Paris



Fonte: A autora, 2017

3) Uso de adesivos e outros materiais

Diferentemente do que vemos em São Paulo, em que se observa um predomínio do grafite e da pichação entre as intervenções urbanas, em Paris, vimos que essas intervenções são comumente realizadas com outros materiais que não a tinta, como adesivos (figura 90), azulejos (figura 91), dentre vários outros (figura 92). A explicação é semelhante às dos exemplos anteriores: preza-se por técnicas mais rápidas e mais discretas, que podem ser aplicadas em qualquer área da cidade – inclusive naquelas de maior vigilância -, consideradas infrações menos graves por serem mais facilmente removíveis.

Figura 90 – Adesivos em estruturas urbanas, Belleville, Paris



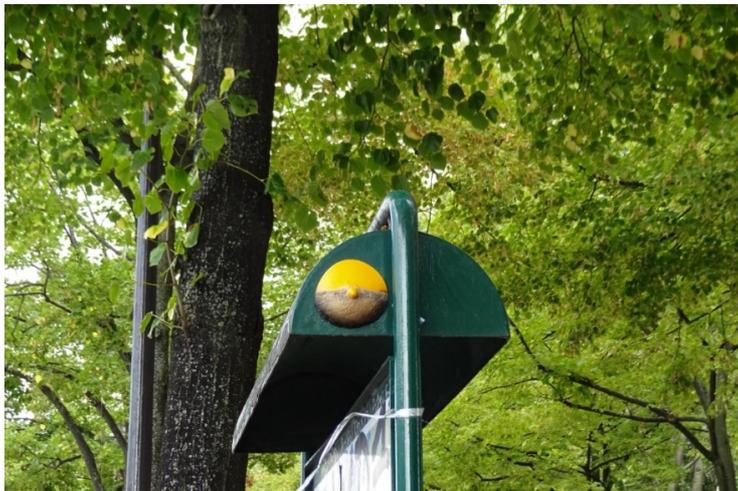
Fonte: A autora, 2017

Figura 91 – Azulejo como intervenção, Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 92 – Escultura em forma de seio, da artista Intra Larue



Fonte: A autora, 2017

4) Placas de sinalização

Observamos em várias áreas da cidade intervenções em placas de sinalização por meio do uso de adesivos – que, de uma forma geral, interagem com a imagem original da placa de forma divertida (figura 93). Nas demais cidades europeias que visitamos, observamos as mesmas intervenções.

Figura 93 – Intervenções em placas de sinalização, Paris



Fonte: A autora, 2017

5) Alto dos prédios

Essa pode ser considerada a tática básica, original do grafite. Em Paris, é comum vermos os altos dos prédios de arquitetura haussmaniana grafitados, com letras grandes e coloridas, em contraste com as formas e cores por vezes homogêneas da habitual paisagem parisiense. Nesses casos, o grafite em Paris aproxima-se da pichação paulistana, realizada em lugares de difícil acesso e cuja dificuldade de alcance torna-se um diferencial, algo valorizado entre os demais praticantes. Em São Paulo, a prática de grafites em locais como esses é menos comum – o risco atualmente pouco ou já não compensa para os grafiteiros, que encontram mais facilidades para pintar atualmente na cidade.

Figura 94 – Grafite no alto do prédios em paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 95 – Grafite nos telhados em Paris



Fonte: A autora, 2017

6) Veículos

Também foi muito comum vermos veículos grafitados pelas ruas de Paris (figura 96), uma alternativa de visibilidade e circulação sem riscos para os grafiteiros, visto que as intervenções em grandes dimensões são, na maioria das vezes, autorizadas pelos proprietários dos veículos.

Figura 96 – Veículos grafitados em Paris

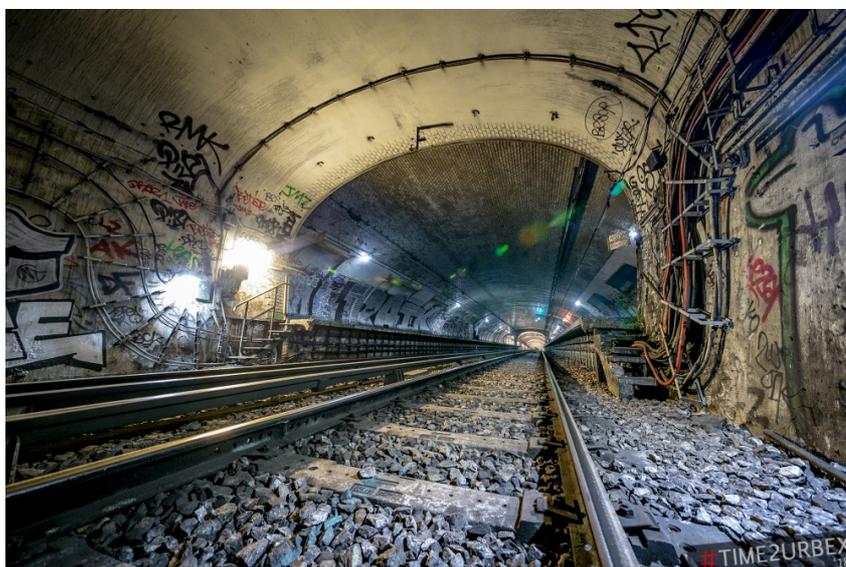


Fonte: A autora, 2017

7) Túneis do metrô

Essa talvez seja a paisagem mais característica e própria do grafite parisiense, não só quando comparado a São Paulo, como também às demais cidades europeias em que estivemos. Não apenas os trens, mas também os túneis (desativados ou não) do metrô parisiense são locais comumente escolhidos pelos grafiteiros, criando, dessa forma, uma paisagem-grafite peculiar, subterrânea, invisível à superfície. A dificuldade de fiscalização nos túneis de estações de metrô abandonadas atrai os grafiteiros da cidade e de outras partes do mundo.

Figura 97 – Grafites em túnel de metro abandonado, Paris



Fonte: <https://www.urbextour.com/en/7-ghost-stations-of-the-paris-metro-and-how-to-get-into-the-illegally-unusual-tunnels-rer/>

5.2 Berlim e as semelhanças com a cena do grafite em São Paulo

Assim como a maior parte das capitais europeias, Berlim adota uma legislação rigorosa quanto ao grafite. De acordo com o site da polícia municipal, o grafite é sempre considerado ilegal, caso o dono do imóvel não tenha autorizado por escrito a intervenção, enquadrando-se na lei de dano à propriedade, cuja punição vai de multas a até três anos de prisão (DER POLIZEIPRÄSIDENT IN BERLIN). O valor das multas varia de acordo com a metragem da superfície danificada e com a dificuldade da remoção da tinta, podendo chegar a 7 mil euros em alguns casos. No ano de 2008, chegou mesmo a ser criada uma “força tarefa anti-grafite”

na cidade, formada por um grupo de policiais que atuavam em serviços de inteligência e levantamento de informações sobre os grafiteiros e as *crews*, chegando a realizar 15 detenções por semana (THE LOCAL, 2008). Mesmo nesse contexto aparentemente bastante repressivo, como Berlim continua a ser considerada “a capital do grafite na Europa” (TZORTZIS, 2008)?

A resposta para essa questão passa primeiramente pelo entendimento da história e do contexto específico do grafite na cidade. Alguns autores atribuem a originalidade e profusão do grafite em Berlim à queda do muro no final da década de 1980. As áreas remanescentes do muro tornaram-se locais de expressão e protesto e um ponto de encontro de artistas de várias partes do continente. Posteriormente, o muro também começa a atrair grafiteiros, formando o que seria sua primeira geração, fortemente influenciada pelo estilo nova iorquino – em decorrência do intercâmbio de jovens americanos, familiares das tropas americanas que ocuparam Berlim durante os anos da guerra fria (TROTIN, 2016). De acordo com Danisz, a prática do grafite na parte ocidental do muro era mais tolerada do que no restante da cidade, por remeter à cultura americana (2015, p. 96).

Depois da queda do muro, algumas áreas na parte leste da cidade ficaram vazias, e, gradativamente, artistas, jovens e imigrantes passaram a ocupar esses espaços, em decorrência também dos baixos preços dos aluguéis dos imóveis. A área passa então a concentrar uma população diversa, marcada pela presença dos “criativos”. A cena artística de Berlim passa a atrair jovens do mundo inteiro, e, com o passar dos anos, galerias, pequenas agências de publicidade e lojas de marcas independentes se instalam no local. Atualmente, o mix de inspiração e “ambiente” artístico alimenta o crescimento dos setores de design, arte gráfica, fotografia, moda, galerias, etc., fazendo com que a cidade fosse designada como “cidade do design” pela UNESCO (JACOB, 2016, p. 17).

A área remanescente do muro atualmente é uma das maiores galerias de *street art* a céu aberto no mundo, a *East Side Galery* (figura 98), e um dos principais atrativos turísticos da cidade. Os bairros adjacentes, como Kreuzberg, Mitte, Friedrichshain e Prenzlauer Berg, ainda concentram a maior parte do dinamismo da cena cultural da cidade, incluindo-se aí o grafite e a *street art*. As paisagens-grafite são predominantes nessas áreas, desde os grandes murais (figura 99) até as *tags* e *bombs* (figuras 100 e 101), e sua profusão e diversidade de técnicas nos lembrou, em alguns momentos, as paisagens de São Paulo.

Figura 98 – East Side Galery, Berlim



Fonte: A autora, 2017

Figura 99 – Murais no bairro de Kreuzberg, Berlim



Fonte: A autora, 2017

Figura 100 – Paisagens-grafite em Berlim



Fonte: A autora, 2017

Figura 101 – Paisagens-grafite em Berlim (2)



Fonte: A autora, 2017

Parece incoerente que uma cena de grafite tão dinâmica como a de Berlim conviva com uma regulação institucional tão severa, mas é nesse ponto que encontramos mais uma semelhança com a realidade de São Paulo: a despeito das normativas, o que prevalece no cotidiano e no

campo prático é a atmosfera criada pela aceitação e normalidade que o grafite e sua vertente da *street art* foram adquirindo por meio da população, da mídia e, de forma às vezes não assumida, das gestões municipais. O grafite tornou-se parte da identidade de Berlim, especialmente quando consideramos que falamos de uma cidade quase inteiramente destruída após a segunda guerra mundial. O patrimônio histórico e as grandes edificações não fazem parte da paisagem berlinense como em Paris, ou em outras capitais europeias, e, justamente por isso, é fácil compreender a ocupação que o grafite e arte urbana tiveram nesse espaço – por si só, um espaço de renovação, de transformação.

Como ocorre com a estigmatização da pichação em São Paulo, as *tags* e os *bombs* são combatidos em Berlim, ao mesmo tempo que a *street art* é apoiada pela gestão municipal, por meio de incentivos e parcerias e da destinação de grandes áreas da cidade para a pintura de murais. Como sabemos que essas modalidades, apesar de distintas, estão interligadas, sendo manifestações de um mesmo fenômeno, ficamos diante da contradição que é o combate incisivo ao grafite considerado vandalismo e do incentivo à *street art*, atividade que atrai grande número de turistas à cidade e promove a realização de serviços conectados, como os *tours* e oficinas especializadas. Essa situação é bem explicitada por Trotin:

Por um lado, a arte de rua ilícita é vista como vandalismo pelas autoridades, por outro lado, a percepção de Berlim como “a Meca do grafite” atrai milhões de turistas por ano, contribuindo para a economia crivada de dívidas da cidade. A arte de rua ilegal é punível por lei, mas as autoridades da cidade não estavam particularmente ansiosas em seus esforços para resolver o problema ou iniciar projetos de remoção de grafite. Tudo isso levou à situação paradoxal em que a arte de rua e o grafite prosperaram, usando a área legal cinzenta como base. Além disso, na época do entusiasmo globalmente compartilhado em relação à arte urbana, como subproduto veio o esforço de transformar a cena de arte de rua da cidade em indústria e institucionalizar o que antes era conhecido como um movimento de espírito livre (2016).

Como ainda existe repressão, é comum vermos as paisagens de Berlim compostas por grafites nos telhados e altos dos prédios, com uma certa inspiração na estética, técnica e atitude da pichação paulistana (figuras 102 e 103), de acordo com o grafiteiro que nos guiou em nosso tour pela cidade.

Figura 102 – Grafite no alto dos prédios em Berlim



Fonte: A autora, 2017

Figura 103 – Estética e técnica da pixação no grafite de Berlim



Fonte: A autora, 2017

Outra paisagem presente na cidade são os grandes murais, realizados por grafiteiros conhecidos internacionalmente. No bairro de Kreuzberg, localizam-se alguns dos mais famosos, como os murais d'OSGEMEOS e de Blu (figura 104), grafiteiro italiano cujas obras são caracterizadas pela crítica social. Um de seus murais, inclusive, é símbolo da sua crítica ao processo de gentrificação de bairros como o Kreuzberg: a obra original, realizada em 2008, foi utilizada como propaganda para empreendimentos imobiliários de padrão destoante do entorno a serem construídos no bairro (e que viam na área um potencial cultural atrativo para novos moradores). Ao ter conhecimento do fato, Blu apagou seu mural, mantendo apenas uma tinta preta sobre a antiga imagem (figura 105). Esse acontecimento ilustra o atual processo de incorporação do grafite pelos agentes da gentrificação na cidade e a resistência que alguns grafiteiros ainda desempenham frente a esses processos.

Figura 104: murais dos gêmeos (à esquerda) e Blu (à direita) no bairro de Kreuzberg, Berlim



Fonte: A autora, 2017

Figura 105 - Antigo mural realizado por Blu e coberto de tinta preta (à direita da imagem) no bairro de Kreuzberg, Berlim



Fonte: A autora, 2017

A atual gentrificação desses bairros nos remete ao que ocorre em Paris – bairros multiculturais, como Belleville, com forte presença de imigrantes e artistas, que cada vez mais atraem um público jovem, inicialmente pelos preços mais acessíveis que o dos bairros nobres da cidade, mas, posteriormente, pela própria imagem de inovação e arte às quais essas áreas são associadas. Os processos de gentrificação aprofundam essa tendência a partir do aumento do custo de vida e a criação de novos fluxos e públicos para o bairro. O grafite, nesse contexto, passa a ser mais um produto e um símbolo da aura de criatividade que essas áreas emanam.

5.3 O grafite londrino para além de Banksy?

É difícil falar da cena do grafite em Londres sem mencionar seu maior expoente, Banksy, que talvez seja o “grafiteiro” mais famoso do mundo, apesar de não ter sua identidade conhecida e, por vezes, não ser considerado grafiteiro por adotar o estêncil como técnica (o que o aproxima para muitos de um *street artist*). No entanto, o fato de continuar pintando ilegalmente nas ruas das grandes cidades o aproxima da identidade de grafiteiro; mesmo com a fama alcançada, as exposições realizadas nos mais importantes museus do mundo e o valor que suas obras chegam a alcançar atualmente. O status da obra de Banksy na atualidade nos diz muito sobre alguns

aspectos do grafite em Londres de forma geral: uma essência vândala que tenta ser preservada e que, ao mesmo tempo, não consegue escapar da validação ou do selo da *street art* e da sua relação com a arte institucionalizada. Um exemplo que ilustra bem o que dizemos são os vidros instalados sob os grafites ou assinaturas de Banksy feitos de forma ilegal na cidade (mesmo aquelas em que sua autoria não foi totalmente comprovada), instalados para impedir que os mesmos sejam extraídos (pois é comum que pedaços dos muros sejam retirados e depois revendidos).

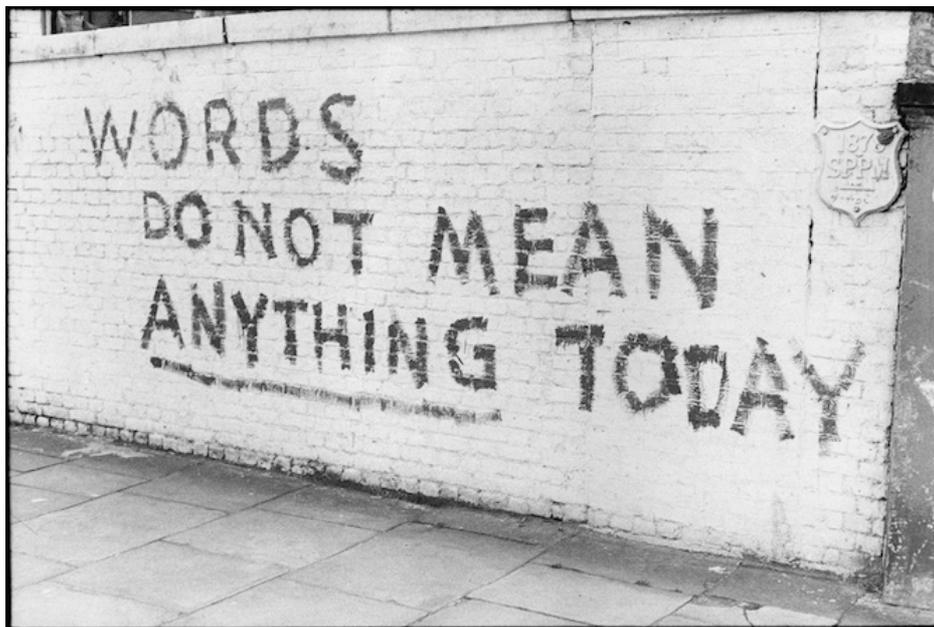
Figura 106 – Vidro instalado sobre assinatura de Banksy, em Londres



Fonte: A autora, 2017

Foi nos anos 2000 que Banksy alcançou fama internacional, mas a história do grafite em Londres começa bem antes disso, com origem semelhante à do grafite parisiense. No final da década de 1960 e princípio de 1970, as paisagens da capital londrina já começavam a contar com mensagens poéticas e políticas pelos muros da cidade (figura 107) – uma estética muito distinta da que marcava as paisagens nova iorquinas no mesmo período. Alguns estudiosos do grafite inglês dizem que a identidade da cena local nesse período não teve influência da cena norte-americana, apesar de, paralelamente às mensagens, as *tags* começarem a aparecer nos muros da cidade (STEWART-LOCKHART, 2014).

Figura 107 – Grafite londrino no final dos anos 1960



Fonte: Roger Perry (Disponível em: https://www.vice.com/en_uk/article/yvqxem/origins-of-london-grafite-197)

Já na década de 1980, o grafite londrino começa a formar o que seria sua identidade estética, uma profusão de estilos (*tags*, *throw-ups*, *wildstyles*) nos trilhos dos trens, telhados de edificações e pelas ruas, que tem como impulso a ida à Londres de um dos grafiteiros mais reconhecidos de Nova York, Futura 2000, e sua associação ao universo das bandas londrinas como o *The Clash* (STEWART-LOCKHART, 2014). Os trilhos do metrô passaram a ser os locais mais visados pelos grafiteiros e, conseqüentemente, os que mais atraíram a vigilância por parte do poder público – detenções e prisões passaram a ser frequentes. O controle sobre o grafite em Londres aumenta com as Olimpíadas em 2012 e com a preocupação com a imagem das gestão municipal, e, atualmente, apesar de esse controle ser menos efetivo, os grafiteiros podem ser processados sob a Lei de Danos Criminosos de 1971, estando submetidos ao pagamento de multas proporcionais aos danos causados (até £ 5.000) e à possibilidade de até 6 meses de prisão (DIGIOVANNI,, 2019).

Assim como nas demais capitais europeias, o grafite em Londres passa a receber cada vez mais influência da *street art* nos anos 1990 e 2000, e, talvez por causa do Banksy, Londres tenha se tornado uma vitrine para *street art* internacional, constituindo, atualmente, importantes *points* da cena, ruas e bairros extremamente disputados pelos grafiteiros e artistas de várias partes do

mundo que buscam uma visibilidade que pode ser muito efêmera (é comum que os grafites na *Leake Street* tenham poucos dias ou, às vezes, horas de duração). Através dos relatos de alguns grafiteiros brasileiros que pintaram nesses locais, identificamos uma certa semelhança com a realidade do Beco do Batman em São Paulo, cujos muros são “negociados” pelos grafiteiros locais, devido à grande demanda.

Apesar do túnel da *Leake Street* ser um ponto de grande atração para grafiteiros e turistas (sendo importante destacar que o atual status dessa área decorreu de uma ação ali promovida por Banksy em 2008), é na região do East End (figura 108), especialmente em Brick Lane e Shoreditch, que encontramos a maior concentração de grafite e *street art* na cidade. A explicação para tanto, como veremos, nos remete a processos semelhantes aos vistos em Paris e Berlim.

Figura 108 – Paisagem-grafite em East End, Londres



Fonte: A autora, 2017

East End é uma área de Londres historicamente caracterizada por concentração de indústrias, superpopulação, pobreza e atração de imigrantes. Alguns desses elementos, que remontam à revolução industrial, ainda estão presentes em suas paisagens. É um conjunto de ruas e bairros onde ainda é possível ver os resquícios de fábricas e os prédios onde residiam as famílias trabalhadoras das indústrias. Atualmente, observamos uma quantidade grande de igrejas,

mesquitas e sinagogas, assim como restaurantes e lojas de produtos de diversas partes do mundo, em especial de Bangladesh e outros países asiáticos (corrente migratória contemporânea), mas que dividem espaço com a forte influência dos judeus, que tradicionalmente habitam a localidade.

O East End, há algumas décadas, era considerado um local inseguro e apresentava focos de violência urbana, o que, na história do grafite contemporâneo, juntamente com baixas condições de vida, são fatores que influenciam a ocupação pelos grafiteiros, como se o grafite e o vandalismo fizessem parte de uma “composição estética” de tais áreas. Nas origens do grafite, uma área grafitada na cidade era geralmente sinônimo de abandono ou marginalidade, e, quase sempre, de pobreza. E, nesse contexto, East End foi se tornando o principal ponto de concentração de grafite em Londres, o que viria a mudar com a chegada de dois fenômenos que caminham juntos: a gentrificação e a expansão da *street art* na década de 2000.

Figura 109 – Paisagem-grafite de East End (2)



Fonte: A autora, 2017

Uma caminhada pelos arredores de Brick Lane nos mostra uma paisagem diversificada, elementos de arquitetura de várias partes do mundo, entre os restaurantes asiáticos e os anúncios imobiliários que proliferam nos últimos anos.

Figura 110 – Arredores de Brick Lane



Fonte: A autora, 2017

Figura 111 - “Últimos dias de Shoreditch”, crítica do artista Ben Eine à gentrificação do bairro



Fonte: <https://edition.cnn.com/travel/article/london-peoples-history/index.html>

Apesar de conhecida como área turística, especialmente por causa do grafite, ainda existem muitas câmeras de vigilância nas ruas desses bairros, o que obriga o uso de táticas, como as observadas em Paris, para que se continue intervindo na cidade sem autorização. Assim como na capital francesa, é muito comum o uso de adesivos e intervenção nas placas de sinalização como táticas de ação dos grafiteiros.

Figura 112 – Adesivos nos muros de Londres



Fonte: A autora, 2017

5.4 A história interrompida do grafite em Barcelona

Dentre as cidades que abordamos nesse capítulo, Barcelona é a que apresenta a realidade mais distinta, em função das medidas de regulação por parte do poder público, que atingiram diretamente o grafite. Uma das cenas mais dinâmicas da *street art* no mundo até meados dos anos 2000, atualmente, o grafite barcelonês perdeu seu lugar de destaque entre as demais cidades europeias, apresentando uma cena que é mais um resquício das décadas anteriores e uma tentativa de retomada da sua imagem criativa e da liberdade pelas ruas.

Como em grande parte das cidades do mundo, o surgimento do grafite em Barcelona tem início nos anos 1980, a partir da influência da estética norte americana e do hip hop, e, gradualmente, vai desenvolvendo seu estilo próprio por meio de seus artistas locais e dos contextos sociais específicos de cada lugar. De acordo com pesquisadores do grafite espanhol, alguns fatores fizeram com que Barcelona assumisse papel de destaque na cena do grafite mundial a partir dos anos 1990, dentre eles: o “boom” das Olimpíadas e a projeção internacional da cidade; o começo do turismo de massa (mas que, ao mesmo tempo, ainda mantinha baixos os preços na cidade); a constituição da cidade como um centro de design, moda e criatividade internacional;

a falta de regulação específica; e a criação da Montana Colors (maior fabricante de tinta spray do mundo). No começo dos anos 2000, Barcelona adentrava na sua “era de ouro” do grafite (RVTE, 2015).

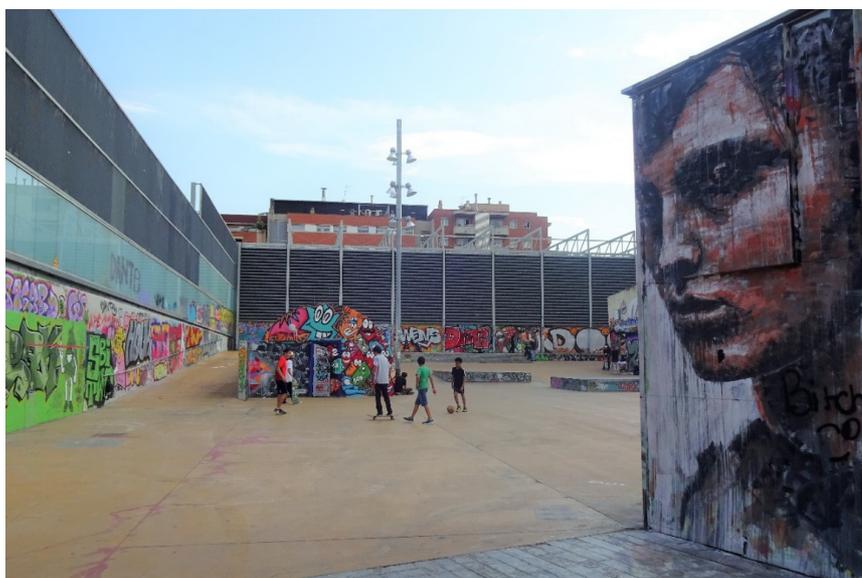
Para alguns grafiteiros, esse contexto muito específico da cidade contribuía para a sensação de liberdade nas ruas, que atraiu os principais artistas e grafiteiros da época, como Banksy, OSGEMEOS, Space Invader, Blu, Missa Van, entre outros. Segundo Aleix Gordo, artista que vivenciou esse momento na cidade, “*en el centro no había un solo centímetro cuadrado que no estuviera pintado. Todas las paredes eran susceptibles de ser lienzos para los artistas sin importar quiénes eran o de dónde venían*” (RTVE, 2015). Alguns comparavam a cena do grafite de Barcelona à de Nova York, e, assim, a cidade se tornou uma referência da prática no mundo, especialmente no período compreendido entre 2000 e 2005, segundo os diretores do documentário BCN Rise & Fall, Gustavo López LaCalle y Aleix Gordo Hostau (RTVE, 2015).

Esse cenário muda drasticamente em 2006, com a aprovação da nova “*Ordenanza de civismo y convivencia*”, que, apesar de impulsionada por outros fatores, como o crescimento acelerado do turismo, acabou por atingir o grafite e arte de rua em geral. Dentre as medidas compreendidas pela nova ordenação municipal, podemos citar: multa entre 750 a 1500 euros para mendicância nos semáforos; proibição de atividade de prostituição a menos de 200 metros de escolas, com multas de 750 euros; multa de até 1500 euros por perturbação da convivência por bebidas alcóolicas na rua; regulação da atividade dos vendedores ambulantes; e, até mesmo, multas de até 1500 euros para praticantes de jogos acrobáticos ou acrobacias em patins e bicicletas nos espaços públicos (CIA, 2005).

Diante dessa ostensiva (e higienista) regulação do espaço público barcelonês, o grafite também foi incluído entre as atividades a se combater nas ruas: para colagem de cartazes e adesivos, multas entre 800 e 1000 euros, e para pintura com tinta spray, multa de 3000 mil euros. Além disso, também se estabeleceram normas para pinturas nas fachadas de comércios, sendo permitida a pintura de apenas 30% da área externa do estabelecimento ou a pintura do total mediante pagamento de 1000 euros e assinatura do projeto por um arquiteto. Caso se infrinjam essas normativas, tanto o dono do estabelecimento como o artista podem ser multados (RTVE, 2015). Dentre os exemplos de cidades que abordamos e de outras que conhecemos, podemos afirmar que essa regulação é uma das mais rigorosas para o grafite.

Não é de se estranhar que essa regulação tenha tido grande impacto sobre as paisagens da cidade. Muitos grafites e murais foram apagados, e a espacialidade dos grafites muda, baseada agora não apenas na dinâmica dos grafiteiros, mas principalmente na dinâmica institucional e na liberação e delimitação prévia de áreas específicas para o grafite (como algumas praças e parques (figuras 113 e 114). No entanto, a publicidade na paisagem urbana continuou mantida pela prefeitura (diferentemente do que ocorreu em São Paulo com a Lei Cidade Limpa).

Figura 113 – Praça de esportes em Barcelona onde o grafite é permitido



Fonte: A autora, 2017

Figura 114 – Praça em Barcelona onde o grafite é permitido



Fonte: A autora, 2017

Atualmente, os bairros que ainda concentram as maiores quantidades de grafite e *street art* são os bairros do Raval, Barrio Gótico e a Ciudad Vieja. No bairro do Poblenou, antiga área industrial que vem passando nos últimos anos por um processo de gentrificação, encontramos uma grande quantidade de murais (figura 115) entre as antigas fábricas transformadas em *lofts*, estúdios, ateliês e em centros culturais, e nos edifício antigos que se misturam aos de arquitetura de design, que abrigam diversas *start-ups*. Há, nessa localidade, uma conjuntura específica que tende a flexibilizar a ação do poder público, tornando possível para os artistas pintarem em estruturas abandonadas e antigas. Esses murais dão origem a uma paisagem-grafite específica que vem se tornando cada vez mais presente nas grandes cidades e cuja realização, em locais abandonados ou degradados, não significa mais o abandono ou a degradação, e sim fazem parte de uma estética contemporânea da gentrificação.

Figura 115 – Murais no bairro do Poblenou, Barcelona



Fonte: <https://www.guiarepsol.com/es/viajar/vamos-de-excursion/ruta-de-grafiti-en-barcelona/>

Já nos bairros do Raval (que também passa por um processo de gentrificação devido ao grande número de turistas que procuram essa área da cidade e devido ao conseqüente aumento do custo de vida no bairro) e na Ciudad Vieja, há predominância de grafites, *tags* e colagens ao invés de

grandes murais, como no Poblenou. Apesar de existirem em relativa quantidade, observamos que eles, em sua maioria, apresentam dimensões média e pequena e se encontram de formas espaçadas pelas ruas, concentrados nas portas (figura 116). É uma paisagem muito distinta da vista no centro de uma cidade como São Paulo, por exemplo, no qual o grafite está em toda parte. Em Barcelona, as paisagens-grafite também se baseiam nas alternativas possíveis adotadas pelos grafiteiros para continuarem intervindo no espaço público (figura 117).

Figura 116 – Grafites nas portas dos prédio na Ciudad Vieja



Fonte: A autora, 2017

Figura 117 – Uso de outros materiais nas intervenções, Barcelona



Fonte: A autora, 2017

5.5 As paisagens-grafite se conectam

Nas quatro cidades que visitamos, observamos similaridades em relação às suas paisagens-grafite, que nos indicam semelhanças quanto aos seus processos de criação e produção. Essas semelhanças são decorrentes de um contexto prático e normativo compartilhado pelas cidades europeias, e que vemos menos nas cidades latino americanas. É inegável que o maior controle e as penalidades mais severas aplicadas nas quatro cidades influenciam as paisagens-grafite, evidenciando em seus elementos as relações entre a institucionalidade e as práticas cotidianas dos grafiteiros. Essa institucionalidade, entretanto, não é um condicionante rígido. Como vimos, a flexibilidade quanto à regulação do grafite pode ocorrer, a depender dos interesses municipais envolvidos ou, até mesmo, por questões mais subjetivas relacionadas aos gostos dos gestores. Em Berlim foi onde mais observamos essa flexibilização.

O que nos chamou muito a atenção durante nossa observação dessas cidades foram os elementos que se repetiam em suas paisagens-grafite (figuras 118, 119 e 120), especialmente os que se configuram como táticas de intervenção por parte dos grafiteiros. É como se existisse uma prática de grafite europeia, em certa parte, moldada pela vigilância e punição. A quantidade de adesivos grudados nas paredes, portas e outros suportes, por exemplo, é muito maior do que o

que pode ser visto em São Paulo, como citamos anteriormente, assim como a pintura de superfícies que não sejam os muros ou a pintura nos telhados e partes mais elevadas dos prédios, que visam, em nosso entender, a um certo “controle de danos” para o grafiteiro que opta por essas ações. O uso mais indiscriminado do spray na capital paulista, quando comparado à realidade europeia, nos indica corpos que agem menos condicionados pelo medo.

Figura 118 – Intervenções semelhantes em Barcelona, Londres e Paris



Fonte: A autora, 2017

Nas figuras abaixo, vemos dois exemplos de grafite realizados em superfícies que não as paredes, como nos demonstra a guia, que nos conduziu em nosso *tour* em Barcelona (na primeira foto), e o grafite realizado nas proximidades da prefeitura de Paris, utilizando a mesma tática.

Figura 119 – Táticas semelhantes usadas pelos grafiteiros em Barcelona e Paris



Fonte: A autora, 2017

Figura 120 – Táticas semelhantes usadas pelos grafiteiros em Paris e Berlim



Fonte: A autora, 2017

Mas para além das táticas, as paisagens-grafite europeias também se assemelham em aspectos relativos aos da sua produção, como no caso dos grandes murais (figura 121) . É curioso ver que a atual difusão desses murais nas grandes cidades, que muitas vezes são feitos pelos mesmos artistas em várias partes do mundo, atribuem uma certa padronização a essas paisagens-grafite, o que as distanciam, em parte, da autenticidade que o grafite proporciona às paisagens urbanas.

Figura 121 – Murais em Londres, Barcelona e Paris



Fonte: A autora, 2017

Além desses aspectos mencionados, podemos afirmar que um dos pontos de maior conexão entre as paisagens-grafite das cidades abordadas é a sua espacialização. Existe uma convergência entre os processos que influenciam a localização e os tipos de grafite predominantes em certas áreas e bairros das cidades. Enquanto Paris e Londres combatem a prática no espaço público das áreas centrais, concentrando-a em bairros populares ou com tendência à gentrificação – como é o caso de Brick Lane, em Londres, e Belleville, em Paris – , na capital paulista, o grafite e a *street art* (assim como a pichação) têm uma intensa presença no centro da cidade, seja de forma legalizada ou de forma ilegal.

Nas cidades europeias existe uma espacialização mais consolidada do grafite em bairros com um perfil específico: multiculturais, criativos e recentemente gentrificados, como o East End e o Kreuzberg. Nos bairros com esse perfil ou perfis semelhantes, como o Raval, em Barcelona, é onde se concentra a maior variedade de grafite, sendo esses, inclusive, os bairros onde mais se realizam atividades de turismo de grafite, como os *tours* que nós mesmos realizamos para esse trabalho. A esses bairros podemos dizer que já está associada uma imagem de polos do grafite das respectivas cidades. Se fizermos um paralelo com a cena paulistana, encontraremos mais uma vez diferenças: o bairro onde mais se desenvolve o turismo de grafite em São Paulo

é a Vila Madalena, cuja realidade sociocultural é bastante distinta – é um bairro de classe média/média alta, localizado em uma área tradicional da cidade.

Mas, para além da Vila Madalena, como já falamos nos capítulos anteriores, o grafite pode ser encontrado por quase toda a cidade, nos mais variados bairros, independentemente se são centrais, de classe média ou de periferia. O que mudará será o seu estilo, mas o fenômeno manterá em uma espacialidade extremamente abrangente. Nas periferias, observamos incidência maior de grafite e pichação, mas também é possível encontramos murais realizados por artistas com reconhecimento internacional, como acontece no Grajaú, extremo sul da cidade. Essa potencialidade artística, no entanto, não atrai o interesse das gestões municipais, ao contrário do que acontece no centro. As iniciativas e propostas de turismo especializado em *street art* no Grajaú, quando acontecem, se dão através de coletivos de arte que atuam no bairro, e não como parte de uma ação institucional. Já para o centro expandido, são elaboradas a maior parte das medidas de incentivo e combate ao grafite.

A investigação dessas quatro cidades na Europa nos possibilitou a identificação de um panorama do fenômeno grafite no continente, e, por meio dele, podemos afirmar que as cenas europeias e latino americanas se encontram em momentos distintos, de forma geral. As capitais europeias foram as primeiras a realizar o intercâmbio do grafite nova yorkino e adaptá-lo às suas realidades específicas, que, como elemento em comum, apresentam forte regulação e altas penalidades para a prática. Comprovamos com nossos próprios olhos que, apesar de ainda haver uma cena rica no continente, são em cidades como São Paulo e Bogotá (que também tivemos a oportunidade de visitar para essa pesquisa [PONTE, 2015]) que o grafite encontra um ambiente muito mais livre e criativo, o que dá origem a uma maior criação de paisagens-grafite e a uma espacialidade menos fragmentada.

CONCLUSÃO

O grafite entre os limiares e porosidades do espaço habitado

*A cidade como realidade geográfica é a rua:
a rua como centro e quadro para vida cotidiana,
onde o homem é passante, habitante, artesão.*

(DARDEL, 2015, p. 28)

A citação acima, de Eric Dardel, foi escolhida como epígrafe da conclusão desta tese por reunir elementos centrais de nosso trabalho, mesmo que, no princípio de sua elaboração, alguns ainda não ocupassem esse lugar ou não tivessem aparecido. Cidade, rua, vida cotidiana, passante, habitante, artesão: hoje, ao final desta trajetória, vemos que o caminho teórico que seguimos foi estruturando-se sobre esses termos e conceitos, e, a partir da perspectiva adotada em nossas reflexões, podemos afirmar que o grafiteiro é um desses homens que passam, habitam e criam a cidade, vivem a rua e, assim, transformam a realidade geográfica.

O caminho teórico desta pesquisa foi sendo definido à medida que se caminhava, e não como um percurso pré-definido. Nos primeiros parágrafos do trabalho, está explícito apenas o desejo de se entender o grafite enquanto um fenômeno a partir da perspectiva da geografia e dos pressupostos fenomenológicos, e uma escolha (mais intuição do que propriamente convicção) pela paisagem como aporte conceitual par essa empreitada. Com isso definido, escolhemos uma abordagem dentro das possibilidades do campo fenomenológico, ao mesmo tempo em que articulamos autores e ideias convergentes dentro dessa perspectiva. A partir daí, esperávamos que o trabalho de campo nos mostrasse os próximos caminhos a seguir.

A pesquisa de campo fenomenológica, aliás, merece aqui alguns comentários. Tendo sido essa a nossa primeira experiência nessa área, sentimos em muitos momentos o fascínio de descobrir uma nova forma de pesquisar, uma nova forma de estar em contato com os sujeitos que são o corpo do trabalho, uma nova maneira de proceder frente ao que buscamos compreender. A definição das etapas e procedimentos metodológicos, apesar de amarrada aos pressupostos teóricos, acabou por ser algo individual e autoral, pensada a partir da nossa realidade de

pesquisa e que foi sendo moldada ao longo do percurso. Adentrar no cotidiano e universo dos grafiteiros de São Paulo, tendo como ponto central presenciar e ouvir sobre suas experiências, constituiu-se, seguramente, como o momento mais importante dessa trajetória, e, a partir da interligação que fizemos dessas experiências, fomos gradualmente compreendendo seus significados e construindo os demais pilares que sustentam nossa tese.

Nesse caminhar, constatamos que a escolha por uma abordagem fenomenológica contemplou os objetivos iniciais propostos. Entender o fenômeno a partir do que se mostra e do que está ausente, buscando em suas aparições a identificação de uma razão de série, mostrou-se como um interessante caminho metodológico a ser seguido, que nos deu segurança para analisarmos o grafite considerando suas inúmeras manifestações. Perguntamo-nos no primeiro capítulo se seria possível chegar à essência de um fenômeno, mas hoje traríamos essa questão de forma distinta. Entendemos que a essência de um fenômeno está em uma totalidade de aparições que não podemos alcançar, mas ao mesmo tempo, ela também está nas experiências situadas, nesse próprio aparecer que temos acesso. Dessa forma, podemos afirmar que essas experiências circunstanciadas nos permitem identificar uma estrutura que as conecta - uma “linha” que as interliga e está presente nos significados que os sujeitos atribuem a elas (significados essenciais). O que Cerbone denomina de “estrutura essencial da experiência”.

Buscamos seguir, ao longo da pesquisa em campo, as orientações gerais que selecionamos como metodologia, como o contato com o maior número possível de sujeitos, a aceitação da ambiguidade e da complexidade do que se busca compreender e, principalmente, a manutenção da atitude pouco pressuposta (como afirma Relph), facilitada pela nossa situação de *outsider* na cena do grafite. Antes dessa pesquisa, a nossa experiência em relação ao grafite estava restrita meramente à observação de suas paisagens; nunca havíamos conversado com nenhum grafiteiro nem os tínhamos observado pessoalmente em ação. A posição de *outsider*, para o pesquisador, pode se mostrar valiosa em uma investigação fenomenológica, à medida que possibilita um contato mais livre de “bagagens” e suposições em relação ao fenômeno que pretendemos entender.

Essa atitude pouco pressuposta, no entanto, não está totalmente livre de pressupostos, visto que partimos de um determinado lugar (de pesquisadora na área da geografia) e levamos para o campo questões que nos interessam, perguntas que visamos ser respondidas, baseadas nesse

lugar em que nos situamos. A diferença da prática de uma investigação fenomenológica em relação a outros métodos de pesquisa talvez seja a abertura para o abandono ou reformulação permanentes dessas perguntas iniciais e para a reorientação teórica e prática do processo de pesquisa, quando necessárias, à medida que os significados das experiências vão se revelando. E essa revelação pode acontecer em qualquer momento da investigação, inclusive próximo ao fim da sua duração estabelecida.

Tendo isso em consideração, podemos afirmar que a pesquisa fenomenológica é um processo que não encontra respostas imediatamente e no qual, muitas vezes, as respostas encontradas não são as das perguntas formuladas. Essas respostas a que nos referimos são os significados essenciais das experiências, relevados à medida que vamos depurando nosso material de pesquisa. Às vezes, eles podem se mostrar de forma instantânea, durante uma experiência, ou, às vezes, a partir da junção das entrevistas, registros fotográficos e anotações de campo que realizamos.

Os resultados desta pesquisa estão diluídos em todos os seus capítulos, mas com maior concentração no capítulo 4. Cada capítulo foi construído a partir desse processo de revelação dos significados, que, ao mesmo tempo em que trouxe elementos novos para nossa análise, não previstos no início da pesquisa, modificaram os que a constituíam no princípio, como, por exemplo, a paisagem. Nossa trajetória em torno desse conceito nos remete às “Cinco portas da paisagem”, ensaio de Jean-Marc Besse no qual o autor discorre sobre os diferentes caminhos teóricos pelos quais podemos acessar as paisagens. Em alguns momentos, tivemos exatamente essa sensação, de abrir certas portas que nos levavam às distintas compreensões ou a compreensões de determinados aspectos que constituem as paisagens, na busca de um suporte conceitual que não só nos embasasse, mas que também permitisse uma ampliação das nossas reflexões.

Enquanto no ensaio de Besse as portas eram a experiência fenomenológica, o meio ambiente, a representação cultural, o território fabricado e o projeto, em nosso caso foi um pouco diferente. A primeira porta que abrimos (ou que se abriu para nós) foi a da dimensão visual da paisagem, importante de ser considerada, mas que, ao longo da pesquisa, mostrou-se insuficiente para o que almejávamos. A dimensão de representação foi uma porta que abrimos brevemente, mas que logo de início também se mostrou teoricamente deslocada. As dimensões sensorial e da

experiência nos indicaram o caminho a ser seguido, até abrirmos a porta das paisagens habitadas ou paisagens do habitar (BESSE, 2018, p. 9), que, ao fim, mostrou-se como o subsídio teórico que procurávamos.

Ainda sobre o ensaio citado, Besse tece algumas considerações sobre as paisagens a partir da perspectiva do habitar, mas ainda de forma preliminar (essa perspectiva viria a ser aprofundada ao longo dos seus trabalhos futuros). O autor começa questionando: “até onde podemos sustentar uma posição teórica que reduzisse a paisagem a ser apenas [...] uma imagem, um olhar ou uma representação?” (2014b, p. 26). E segue em suas pontuações, afirmando que, embora a dimensão das paisagens como representação cultural seja um elemento a ser considerado, é fundamental a adoção de uma abordagem teórica complementar, que considere as práticas de “fabricação” (para nós, de produção e criação) do espaço e seus usos, “colocando-se na perspectiva de uma reflexão sobre as formas concretas da habitação do espaço” (2014b, p. 27).

Com essa perspectiva, Besse caminha para a compreensão das paisagens enquanto algo em que estamos, em que somos envolvidos e de que fazemos parte, antes mesmo de vê-las. Para o autor, ao estudarmos as paisagens, a pergunta inicial que devemos nos fazer não é primeiramente de cunho estético, e sim “quais possibilidades oferece a paisagem para o ser humano viver, para ser livre, para estabelecer relações com outros e com a própria paisagem?”, ou, ainda: “qual a contribuição da paisagem para a realização pessoal e mudança social?” (2014b, p. 36). A busca do sentido da paisagem perpassaria pelas formas com que elas tornam o mundo habitável para o homem.

Mas antes de aprofundarmos nossas reflexões finais acerca do habitar as paisagens e do próprio entendimento do habitar, é preciso tecer mais algumas considerações acerca das mudanças nos demais elementos que constituem a tese. Entre esses elementos iniciais, juntamente com a paisagem, tínhamos o elemento central, nosso fenômeno de estudo – o grafite. Apesar de a discussão em torno do grafite estar presente em praticamente toda a tese, dedicamos o capítulo 3 à exploração de outros caminhos do seu entendimento, a partir da análise da sua história e da problematização da sua inserção no campo das artes. Foi um grande desafio, considerando que adentrávamos uma área distinta da de nossa formação e com a qual tínhamos pouco contato. Os esforços para a realização desse capítulo visavam situar o grafite dentro de um contexto contemporâneo, no qual questões artísticas, sociais e políticas estão presentes e se intercalam,

transformando-o e o ressignificando, especialmente para os sujeitos que o praticam. E foi exatamente desses sujeitos que tivemos as repostas para muitas de nossas perguntas iniciais e incertezas conceituais no que referia à relação entre grafite e arte: foram suas práticas e suas visões que nos fizeram compreender a dimensão que deve ser dada às tentativas de delimitação conceitual entre grafite e arte urbana, *street art* e pichação.

Hoje podemos afirmar que essa delimitação conceitual é um esforço que só tem validade quando conhecemos a realidade dos sujeitos e suas práticas na rua. Essas práticas contradizem ou confirmam os limites estabelecidos no campo teórico entre as intervenções urbanas, diluindo, por vezes, as barreiras rígidas entre elas. Um dos nossos questionamentos iniciais nesta pesquisa foi compreender até que ponto a inserção do grafite na esfera institucionalizada da arte poderia provocar uma anulação ou diminuição das suas qualidades originais, especialmente daquelas referentes à transgressão das normas e ao uso do espaço urbano. O que constatamos, a partir da realidade em que estivemos inseridos, é que esse é um risco pequeno por dois motivos principais: a existência da diversidade da cena artística e do grafite paulistano, cuja dimensão e gama de possibilidades permitem que haja espaço para todas as manifestações sem que uma necessariamente diminua a outra; e, principalmente, o fato de que, mesmo considerando os grafiteiros que estão hoje nas galerias, muitos deles continuam a pintar na rua, havendo, dessa forma, mais uma alternância de suas atividades do que uma sobreposição delas.

É preciso considerar também que as experiências relativas à inserção do grafite no mercado de arte são bastante individuais, havendo diferentes interpretações por parte dos sujeitos em questão. Essas interpretações pessoais interferem não só na forma como eles identificam a si mesmos e aos outros no contexto do grafite, mas também nas maneiras com que interagem com o espaço público, isso é, como continuam a vivenciar a rua. Uma grande parte dos grafiteiros que acompanhamos desenvolvem atividades ligadas ao mercado formal da arte, expondo em galerias e eventos nacionais e internacionais ou sendo contratados por marcas para personalizar produtos (em um dos casos, até mesmo, sendo sócios de galerias de arte urbana). Nenhuma dessas atividades, entretanto, os afastava das suas práticas de rua, dos rolês aos domingos²³, das pinturas ilegais pela cidade.

²³ Na cena do grafite, domingo é o dia habitual de pintar pela cidade, geralmente na companhia dos amigos.

Com o aumento de nossa familiaridade à cena, foi começando a ficar mais fácil a identificação dos artistas que, mesmo sob o rótulo de grafiteiros, já não estavam mais presentes na rua. E esse mostrou-se, ao longo do nosso campo, o principal critério para entender a relação entre o grafite e a arte institucionalizada, uma relação que não necessariamente é antagônica, mas sim alternante. O mesmo sujeito pode se identificar como artista ou grafiteiro a depender do contexto e do momento, sem deixar que uma identidade anule a outra. E essa identidade acaba encontrando validação no meio, entre seus pares, por meio da rua mais do que por qualquer outra explicação. Como nos disse um grafiteiro, “a rua é onde a verdade acontece”.

Sendo assim, mesmo com o crescimento da fusão entre o mercado formal de arte e o grafite, grafitar continua um ato transgressor, independente. Os sujeitos que fazem desse mercado parte importante de suas rendas e carreiras continuam a criar de forma livre a/na cidade. E nessa discussão é importante pontuar que, mesmo quando falamos de arte, ela não se resume a esse mercado institucionalizado ao qual nos referimos inicialmente: para além disso, a arte está presente nas práticas do espaço público por parte desses sujeitos, que reconfiguram o *sensorium* espaço-temporal e alteram a partilha do sensível. Dessa maneira, a discussão não se resume a uma dicotomia, considerando que tais prática de rua são criadoras de uma nova política da arte, como nos explica Rancière.

Os mesmos questionamentos que tecíamos sobre os riscos de cooptação pelo campo artístico, também fazíamos em relação à atuação do poder público. Ambas as esferas (mercado de arte e ações das gestões municipais) têm impactos semelhantes sobre o grafite e as experiências dos grafiteiros: são entendidas como trabalhos e não excluem suas atividades independentes. As consequências das políticas públicas para o grafite acabam por ter aspectos que podem ser interpretados de formas distintas: se, por um lado, a regulamentação ou a curadoria do espaço urbano enfraquece a liberdade de ação dos grafiteiros e a efemeridade da prática (devido à definição prévia de espaços para pintura, à seleção de determinados artistas para a execução de projetos e a estipulação de permanência de trabalhos) e interfere na renovação e no uso desses espaços por outros artistas; por outro lado, os murais, mesmo criticados por alguns por sua "domesticação" ou por apenas "embelezarem" a cidade, não se constituíam também como uma reconfiguração da experiência sensível à medida que ocupam o espaço anteriormente destinado à publicidade? Tendo em conta o antigo uso a que essas áreas eram destinadas e no caso de

garantia da liberdade artística, esses projetos não poderiam também representar a abertura de brechas na produção das paisagens urbanas?

Ao investigarmos as relações entre o grafite e o poder público, foi importante destacar alguns pontos, especialmente quando consideramos a discussão sobre a arte, sobre as formas como as políticas públicas para a área são construídas e sobre a influência que essas políticas podem ter na reconfiguração das paisagens das cidades. Observamos que as ações institucionais voltadas para a arte urbana são direcionadas por aspectos bastante subjetivos, e, dessa forma, interesses políticos e econômicos se fundem ou, até mesmo, são sobrepostos por ideais estéticos. Esse fato foi observado nas duas gestões analisadas: na administração de Haddad, a subjetividade perpassava pela busca de uma imagem da metrópole cosmopolita; enquanto na de Dória, alinhava-se à ideia de uma cidade “linda”.

Dessa forma, a gestão da arte urbana (que inclui o grafite) nos revela subjetividades evidentes em maior ou menor grau. Em meio à pretensa racionalidade evocada para a elaboração das políticas públicas, quando se trata de gestão de arte na cidade, é necessário enfrentar questões como: O que é arte? Quem pode fazer essa definição? Que critérios são seguidos para tanto? Tais questões, mesmo que não respondidas com precisão, embasam os discursos dos gestores e representantes da prefeitura e são apropriadas para a validação de interesses específicos. Que tipo de grafite pode ser assim considerado arte e por quem? O grafite-arte é apenas aquele que “embeleza” as paisagens?

O que as experiências dos grafiteiros que acompanhamos nos revelam é que, independente das ações institucionais que visam parcerias ou repressão, o grafite *não precisa* do poder público para existir e resistir. Independentemente da maior quantidade desses projetos na atualidade, os grafiteiros continuam nas ruas pintando e criando novas paisagens, muitas vezes ilegalmente, da mesma forma com que o faziam quando as políticas públicas de incentivo eram impensáveis. Mesmo em contextos mais repressivos, nos quais há maior regulação e vigilância do espaço urbano, existirão fissuras no sistema, e, em cada bairro, haverá muros pintados, eventualmente apagados e pintados novamente. Esse processo de criação permanente modifica não apenas as paisagens do visível, mas também as relações de vizinhança e as relações dos sujeitos com o espaço que habitam.

Outro ponto que pudemos constatar foi que, em São Paulo, as práticas de regulação do grafite impactam menos a sua espacialidade do que o que ocorre em outras cidades do mundo. A capital paulista apresenta uma espacialização mais homogênea do grafite, do centro às periferias. Mesmo que as políticas públicas se concentrem no centro expandido, há, em todas as zonas da cidade até as suas bordas, uma cena viva e dinâmica de grafite e pichação. Diferentemente daquilo que se vê nas capitais europeias que analisamos, em São Paulo, o grafite não se concentra em bairros gentrificados - ele se espalha por bairros com perfis socioeconômicos diversificados. Essa realidade, especialmente quando comparada à do contexto europeu de forma geral, nos permitiu confirmar o que havíamos lido em algumas de nossas referências especializadas: o grafite latino-americano, em cidades como São Paulo e Bogotá, apresenta uma cena diferenciada, mais ampla e dinâmica e um ambiente criativo de maior liberdade de ação para os grafiteiros. Dessa forma, podemos dizer que grafitar em São Paulo é diferente de grafitar na Europa: os processos de regulação e produção incidem menos influência nas constituições das paisagens-grafite do que os processos de criação, de autoria dos próprios sujeitos.

A partir dessas constatações, reafirmamos a importância do conceito de criação espacial, presente no início da elaboração desta tese, para o entendimento do grafite em uma perspectiva geográfica. Hoje, parece-nos que o conceito de produção do espaço assumiu centralidade nos estudos da geografia, de tal forma que reduziu a adoção da perspectiva da criação – que, apesar de ter origens semelhantes, se diferencia por atribuir centralidade e um caráter revolucionário às práticas cotidianas em pequena escala. São nesses espaços, transformados e criados a partir da lógica do uso e da vida, que encontramos os significados autênticos da experiência espacial para os sujeitos. Dessa maneira, ao nos voltarmos para essas práticas, entendemos o espaço menos como produto e mais como obra geográfica, sempre coletiva.

Durante todo nosso processo de investigação, nos guiamos por essa perspectiva. E, ao longo do seu desenvolvimento e das reflexões sobre as experiências vividas, fomos entendendo que a dimensão espacial dos processos de criação das paisagens-grafite ligava-se de forma indissociável à rua. É na rua que a prática cotidiana dos grafiteiros e seus usos da cidade se concentram. É na rua onde suas experiências com o grafite acontecem, é na rua onde se desenvolvem suas relações interpessoais e é na rua onde moldam e significam suas experiências de cidade. A rua, durante nosso campo, passa a aparecer de forma cada vez mais frequente, seja pela nossa própria presença lá, nas atividades que acompanhamos, seja pelas falas dos

grafiteiros em diferentes momentos e contextos. Em nossas entrevistas, mesmo quando o tema da pergunta não era a rua, de alguma forma, ela aparecia nas respostas dos entrevistados, reconduzindo as questões. A rua tornou-se, assim, perspectiva fundamental para a compreensão do fenômeno grafite, o que nos mostrou a necessidade de articulá-la aos demais conceitos que já se mostravam evidentes para nós e de entender seu papel como dimensão da experiência espacial do grafite.

Focando nossa atenção nas atividades que acompanhamos na rua junto aos grafiteiros, isto é, seus processos de criação, nos questionamos: o que teriam eles de revolucionários? O que estariam transformando? A transformação, como falamos ao longo da tese e também agora na conclusão, não se resumiria ao aspecto visual das paisagens, mas estaria relacionada às práticas e às ações dos sujeitos, por mais discretas e quase imperceptíveis que parecessem ser. São elas, que, de fato, transformam, reinventam, não apenas a materialidade visível, mas também - e especialmente - a imaterialidade da vida urbana.

Assim, o urbano passa a fazer parte de nossa investigação, pois é nele que estão compreendidas a dimensão da rua e da reinvenção/revolução inerentes às práticas criativas espaciais. Para entendermos onde essa revolução incidiria, foi necessário abordar aspectos teóricos que aprofundassem a compreensão do urbano e da vida urbana, e, para isso, as contribuições da obra de Henri Lefèbvre foram essenciais. Elas nos ofereceram os contextos nos quais a prática do grafite está inserida, a partir do entendimento do urbano enquanto possibilidade e horizonte, dando ênfase à necessidade do encontro entre as diferenças e dos valores de uso da cidade. Nesse processo, a rua assume centralidade, sendo, ao mesmo tempo, realidade e transformação urbana.

Pensar nessa transformação urbana é pensar em novas formas de viver a cidade. Formas que se desamarrem do que está convencionado socialmente e espacialmente segundo a lógica produtivista que atua sobre o espaço urbano, para a qual a cidade é um produto a ser comercializado. Essa lógica rege a vida nas cidades de maneiras, às vezes, imperceptíveis, interferindo nas nossas práticas cotidianas do espaço urbano e na forma como o entendemos. Muitas vezes, sem que tenhamos consciência, somos condicionados a ver e vivenciar a cidade de forma fragmentada, como se as ruas fossem apenas locais de passagem e ligação entre os locais que “vivemos” – a casa, o trabalho, os locais de lazer.

Essa lógica funcional e fragmentada do espaço urbano impede que enxerguemos e pratiquemos a rua como o local do encontro, onde as diferenças – ao invés de diluídas – são estimuladas e onde a vida urbana, de fato, acontece. Como é difícil no contexto atual pensar que a rua pode ser também o espaço vivido, onde podemos ter algumas das experiências mais importantes de nossas vidas e onde podemos desenvolver autonomia, engajamento e apropriação da cidade enquanto espaço público. Na rua nos conectamos com os outros e com a cidade, enquanto algo que é nosso e de todos.

As práticas dos grafiteiros nos mostraram que é possível viver a cidade a partir dessa outra perspectiva. Seus processos de criação nos conduziram à observação e ao conhecimento das maneiras por meio das quais eles subvertem a lógica da cidade funcional, como descrevemos no capítulo 4. A transgressão não está apenas na mensagem ou nas imagens que deixam nos muros, está principalmente nos seus corpos na rua, abertos aos encontros e às diferenças, ocupando, conhecendo, transformado e se apropriando da cidade. Em outras palavras, habitando-a. Foram esses aspectos que se revelaram de forma mais evidente nas experiências que acompanhamos e analisamos, promovendo o habitar das cidades e as reinvenções da vida urbana como significados inerentes à prática do grafite no contexto investigado.

A perspectiva do habitar que adotamos nesse trabalho, baseada nas obras de Lefèbvre e Jean-Marc Besse, ampliou de maneira importante nosso entendimento sobre o fenômeno grafite. E, além disso, nos levou a uma diferente e enriquecida compreensão das paisagens. As paisagens-grafite são originadas de processos de criação intimamente ligados à perspectiva do habitar, visto que ambos têm como fundamento os valores de uso da cidade. Os momentos de criação dessas paisagens constituem-se como práticas do habitar a cidade, e, a partir dessa compreensão, não nos é mais possível entender as paisagens como a mera materialidade visível originada desse processo - as paisagens são resultado e processo. As paisagens não são apenas vistas, são experienciadas pelos corpos dos seus criadores, por meio do cheiro da tinta, dos sons da rua, da temperatura, das interações com os passantes, do contato com a textura dos muros. Por isso a experiência de paisagem é uma experiência de exposição, de “se expor a”, “expor seu corpo a”, como nos diz Besse: “afirmar a paisagem é afirmar que é lá fora que isto se passa, ou seja, no encontro da exterioridade sob suas formas mais concretas” (BESSE, 2014, p. 247).

Ainda de acordo com o autor, é nesse plano físico sensível que compreendemos as implicações recíprocas entre os humanos e os elementos materiais que compõe o mundo, e são suas trocas e misturas que fazem a paisagem, diretamente e sem mediação simbólica. Por isso a paisagem é, antes de tudo, uma experiência material, corporal e emocional (BESSE, 2018, p. 49). Em seu livro mais recente, *La nécessité du paysage*, lançado ano passado, o autor nos chama atenção para a importância de um outro comprometimento com a paisagem, baseado em uma observação atenta e num estado de disponibilidade corporal e intelectual que nos permita comunicar com esses elementos de forma não mediada. Para Besse, é na mistura do corpo, da matéria e do espaço que a paisagem existe:

Longe de ser um objeto espetacular situado diante de um sujeito, a paisagem é a experiência de uma travessia, ou ainda, de uma imersão que atinge o corpo e põe em um certo estado [...] uma certa disposição afetiva face ao mundo que o envolve, e que, sobretudo, lhe conduz a viver e estar no mundo, ou seja, o habitar, de diferentes maneiras. **A paisagem é habitar o mundo e ser habitado por ele.** (BESSE, 2018, p. 50)

Essa compreensão de paisagem enquanto exposição dos corpos à exterioridade refere-se não somente aos elementos que nos envolvem (luz, odores, sons, etc.), mas também e principalmente a nossa exposição aos outros. E isso foi o mais evidente do que aprendi com as práticas dos grafiteiros. Grafitar é estar em permanente abertura aos outros, em permanente condição de contato com o diferente e o imprevisto. Grafitar é bater na porta do morador da casa que se deseja pintar, conversar e conhecê-lo, esperando sua permissão para a pintura. É receber água e alimentos dos que o observam ao longo de um dia, é ouvir sugestões e pedidos dos que passam, é ser tocado por alguns deles, é ser ameaçado ou até mesmo agredido por um policial. E, mesmo que o contato não seja direto, de alguma forma, ele alcançará alguém que verá seu desenho ou suas frases, que se sentirá incomodado ou emocionado, de alguma maneira.

Quando Besse afirma que “habitar é um destino coletivo e uma experiência individual, que remete à organização, por vezes conflitiva, da vida” (2013, p. 9), vemos como o grafite converge com essa perspectiva. O desafio do habitar é o espaço que nos separa dos outros e que, muitas vezes, nós mesmos nos impomos. Longe, nada é possível, só espaço vazio, inabitado; ele é a indiferença, o esquecimento, a redução do outro a um objeto, o princípio do caos e da lacuna, de acordo com Besse. Dessa forma, o autor questiona: “como criar no espaço

habitado algo como um *nós*? Que formas ele tem? Como é elaborado e como é vivido?” (2013, p. 42 - 45).

A resposta de Besse é a mesma a que chegamos ao longo dessa jornada – o “*habiter ensemble*”, o habitar juntos: “para além da co-presença, da simples ocupação e justaposição do espaço e dos corpos, é preciso haver um contato, e sobretudo, nesse e através desse contato, é preciso haver mudança, é preciso haver encontro” (BESSE, 2013, p. 47). É preciso deixar que o outro se aproxime de nós, da mesma forma que precisamos nos aproximar do outro, o que não ocorrerá se estivermos dentro de nossas casas ou confinados em nossos condomínios e locais de trabalho.

Nas linhas que nos conduzem para o final deste trabalho, contaremos com mais uma contribuição de Besse. Para o autor, habitar em meio aos outros e com os outros implica uma certa porosidade, que se manifesta em algumas fissuras espaciais, como as portas e as janelas. Através dessas brechas, se abre uma possibilidade de comunicação com o mundo e com os outros, dentro de uma realidade na qual cada vez mais nos fechamos, nos isolamos. A porosidade desses elementos reside na possibilidade de acessarmos um pouco outros mundos através da visão, da audição, do olfato, etc., sendo, por isso, zonas de contato e encontro – limiares, em suas palavras. Por outro lado, os muros e os vidros seriam expressões concretas de isolamento, um “*faire ile*” (2013, p. 55). O que a prática do grafite nos mostrou é que é possível fugir desse isolamento, criando porosidades que nos conectam aos outros mesmo no que aparentemente é feito para isolar, como os muros. O grafite cria e amplia as porosidades do espaço, extrapolando os limiares, fazendo da rua espaço vivido em comum e possibilidade concreta da vida pública, pois “não habitamos imediatamente a esfera pública ao senso político: habitamos primeiramente os mundos vividos e frequentados cotidianamente, mundos próximos e comuns. É no interior desses mundos que se experiencia a vida pública” (BESSE, 2013, p. 63).

Para Besse, “a rua pode ser onde se vive” (2013, p. 64). Para os grafiteiros, a rua é onde se vive sem limiares, a forma pela qual habitam a cidade e fazem dela casa.



“A rua, a cidade, como casa”, por Mauro Neri

REFERÊNCIAS

- ANTUNES, Marco António. **O público e o privado em Hannah Arendt**. 2004. Disponível em <http://www.bocc.ubi.pt/pag/antunes-marco-publico-privado.pdf> Acesso em 17/07/2017.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- BARTHE-DELOIZY, Francine. Le corps peut-il être « un objet » du savoir géographique ? **Géographie et cultures** [En ligne], 80 | 2011, mis en ligne le 30 janvier 2013, consulté le 02 octobre 2016. URL : <http://gc.revues.org/544> ; DOI: 10.4000/gc.544
- BAUDRILLARD, Jean. **Kool Killer ou l'insurrection par les signes**. Éditions Les partisans du moindre effort, 2005.
- BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- BERQUE, Augustin. Paysage, milieu, histoire. In : BERQUE, A (org.). **Cinq propositions pour une théorie du paysage**. Seyssel: Champ Vallon, 1994a, p. 5-10.
- _____. Paisagem-Marca, Paisagem-Matriz: Elementos da Problemática para uma Geografia Cultural. In: Corrêa, R. L.; Rosendahl, Z. (org). **Paisagens, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1998. P 84 – 91.
- _____. **Médiance de milieux en paysages**. Montpellier: Réclus, 1990.
- _____. **La paysage Zon Bing. Paysage et dépassement de la modernité**. Les visions du paysage. Actes du Colloque de Liège., 2001. Disponível em : http://www.oeuvresouvertes.net/autres_espaces/berque1.html Acesso em: nov. 2018
- _____. **La pensée paysagère**. Batia : Éditions Éoliennes, 2016.
- BESSE, Jean-Marc. Le paysage, espace sensible, espace public. **Meta: Research in hermeneutics, phenomenology, and practical philosophy**. vol. II, n. 2 / 2010: 259-286. Disponível em: http://www.metajournal.org/articles_pdf/259-286-jm-besse-meta4-tehno.pdf Acesso: nov 2018
- _____. **Habiter: un monde à mon image**. Paris : Flammarion, 2013.
- _____. **Conference Paysage et projet**. 2013a. Disponível em : http://terresenvilles.org/wpcontent/uploads/2016/11/TEV_CH2.2_ActesBesse_2013.pdf Acesso: out. 2018
- _____. **Ver a Terra: seis ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. Entre a geografia e a ética: a paisagem e a questão do bem-estar. Trad. Eliane Kuvasney e Mônica Balestrin Nunes. **GEOUSP – Espaço e Tempo (Online)**. São Paulo v. 18 n. 2 p. 241-252, 2014a.

_____. **O gosto do mundo: exercícios de paisagem**. Rio de Janeiro: EduUERJ, 2014b.

_____. **Habiter le paysage: l'art d'habiter le monde** (Conference) 2017. Colloque "Territoires et paysages : quelles France ?" BnF François Mitterand jeudi 7 décembre 2017. Disponível em : <http://classes.bnf.fr/rendezvous/actes/tableaux/video9.htm> Acesso set. 2018

------. **La nécessité du paysage**. Marseille: Paranthèses, 2018.

BRITO, L. Grafite apagado por empresa contratada pela prefeitura é refeito em SP. **G1 São Paulo**. 22 dez. 2008. Disponível em: <<https://tinyurl.com/a63ar8>> Acesso em: 10 out. 2018.

BRUNET, Roger. Analyse des paysages et sémiologie. Éléments pour un débat. In: **Espace géographique**, tome 3, n°2, 1974. pp. 120-126. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1974_num_3_2_1460 Acesso em: 08 de agosto de 2016.

BUTTIMER, Anne. Grasping the dynamism of lifeworld. **Annals of the Association of American Geographers**. 1966: 277–292.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis produções, 2015.

CATZ, Jerome. **Let's talk about street art**. Flammarion, 2014.

CERBONE, David R. **Fenomenologia**. 3 ed. Petrópolis: Vozes, 2014.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CIA, Blanca. Barcelona aprueba la ordenanza de civismo con reproches cruzados entre ERC e ICV. **El País**. 24 dez./2015. Disponível em: https://elpais.com/diario/2005/12/24/catalunya/1135390040_850215.html Acesso: fev. 2019.

CLAVAL, Paul. A evolução recente da geografia cultural de língua francesa. **Geosul**, Florianópolis, v.18, n.35, p. 7-25, jan./jun. 2003.

_____. A Paisagem dos geógrafos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. P.13 -74.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

CORRÊA, Roberto Lobato. Carl Sauer e a Geografia Cultural. In: CORREA, R. L. **Trajetórias Geográficas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. Denis Cosgrove- A paisagem e as imagens. **Espaço e Cultura**, n.29, UERJ, NEPEC, jan./jun. de 2011. p.7-21

COSGROVE, Denis E. Em direção a uma geografia cultural radical: problemas da teoria. **Espaço e Cultura**. n.3. Rio de Janeiro: UERJ, NEPEC, dez. 1996. p. 5 – 29.

_____. **The Iconography of Landscape** : Essays on the Symbolic Representation, Design and Use of Past Environments. Cambridge: Cambridge University Press, 1988. (Coorganizado com Stephen Daniels).

_____. **Prosspect, Perspective and the Evolution of Landscape Idea**. Transactions of the Institute of British Geographers , 10(1) NS, 1985. • New Directions of Cultural Geography.

_____. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo das paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro : EdUERJ, 2004 [1989], p. 92-123.

_____. **Landscape and landschaft**. (lecture delivered at the “spatial turn in history” symposium) German historical institute, february 19, 2004.

CORBIN, Alain. **L’homme dans le paysage**. Paris: Les editions Textuel, 2001.

DARDEL, Eric. **O homem e a terra**. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DELGADO, Manuel. **O espaço público como ideologia**. Madrid: Los libros de la Catarata, 2011.

_____. **El espacio público como representación** Espacio urbano y espacio social en Henri Lefebvre. (conferencia) Seminário Internacional A Cidade Resgatada, Porto, 2013. Disponível em: http://www.oasrn.org/pdf_upload/el_espacio_publico.pdf Acesso: jan/ 2019.

DER POLIZEIPRÄSIDENT IN BERLIN. **Graffiti**. Disponível em: <https://www.berlin.de/polizei/dienststellen/landeskriminalamt/lka-2/artikel.320396.php> Acesso: mar. 2019.

DIEGO, J. **Graffiti. La palabra y la imagen**. Barcelona: Los libros de la frontera, 2000. 280 p.

DUNCAN, James. A paisagem como sistema de criação de signos. In: CORRÊA, R. L.; ROSENDAHL, Z. (org). **Paisagens, textos e identidades**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2004. P. 90 – 132.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Haddad autoriza grafite em parede de patrimônio histórico**. 02 fev. 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/kem8zjh>> Acesso: out. 2018.

FOLHA DE SÃO PAULO. **Desenho que lembra Chávez em arcos do Jânio é de homem negro, diz artista**. 11 fev. 2015a. Disponível em: <<https://tinyurl.com/kem8zjh>> Acesso: out 2018

_____. **Jardim vertical da 23 de maio deteriorado**. 21 out. 2018. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/nova/1614968559022898-jardim-vertical-da-avenida-23-de-maio-esta-deteriorado#foto-1614968559206217> Acesso: fev. 2019

FREMONT, Armand. Les profondeurs des paysages géographiques. [Autour d'Ecouvres, dans le Parc régional NormandieMaine]. In: **Espace géographique**, tome 3, n°2, 1974. pp. 127-136. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/spgeo_0046-2497_1974_num_3_2_1461 Acesso: nov. 2018

_____. **La région espace vécu**. 12ª ed. Flammarion, 1999.

GASPAR, Jorge. O retorno da paisagem à Geografia: apontamentos místicos. **Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia**, XXXVI, 72, p. 83-99, 2001.

G1 SÃO PAULO. **Dória diz que avaliou mal a questão dos grafites da avenida 23 de maio**. 2017a. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ydyy424e>> Acesso: 10 de outubro de 2018.

G1 SÃO PAULO. **Justiça de São Paulo derruba lista negra de lei antipichação**. 2017b. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y875pmbp>> Acesso: 10 de outubro de 2018.

DIGIOVANNI, J.D. **What are the penalties for graffiti around the world?** HOPES&FEARS. Disponível em: http://www.hopesandfears.com/hopes/city/city_index/168925-penalties-for-graffiti Acesso: fev. 2019.

GITAHY, Celso. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

HARVEY, David. The political economy of public space. In: LOW, Seta; SMITH, Neil (Orgs.). **The politics of public space**. Nova York: Taylor & Francis Group, 2006. Disponível em: <http://davidharvey.org/media/public.pdf> Acesso em: 12/07/2017.

HOLZER, Werther. Uma discussão fenomenológica sobre os conceitos de paisagem e lugar, território e meio ambiente. **Território**, Rio de Janeiro, ano II, n.3, jul./dez. 1997.

_____. Paisagem, imaginário, identidade: alternativas para o estudo geográfico. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENHAL, Zeny (orgs.). **Manifestações da cultura no espaço**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999, p. 149168.

_____. Augustin Berque: um trajeto pela paisagem. **Espaço e Cultura**. Out. 2013. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura/article/view/7853/5681>> Acesso em: 03 Ago. 2016.

KUSTER, E. e PECHMAN, R. Maldita rua. In: KUSTER, E. e PECHMAN, R. **O chamado da cidade: ensaio sobre urbanidades**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. P. 17 – 46.

JACOB, Karl. **Street art in Berlin**. Berlin: Jaron Verlag, 2016.

LE PARISIEN. **Les graffitis sont une pollution agressive**. Disponível em: <<http://www.leparisien.fr/paris-75/paris-75018/les-graffitis-sont-une-pollution-agressive-09-06-20122040257.php#xtref=https%3A%2F%2Fwww.google.com.br%2F>>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

LEFEBVRE, Henri. **Urbanose 15 — Entretien avec Henri Lefebvre**. Realização de Michel Régnier (1972), L'Office National du Film du Canada. Disponível em :

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1820&v=z4klH4Hz3yg Acesso em: 11 dez 2018.

LEFEBVRE, Henri. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

_____. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **La productoin de l'espace**. Anthropos : Paris, 2000.

LOSEKANN, Cristiana. A esfera pública habermasiana, seus principais críticos e as possibilidades do uso deste conceito no contexto brasileiro. **Pensamento Plural** | Pelotas [04]: 37 - 57, janeiro/junho 2009. Disponível em: <http://pensamentoplural.ufpel.edu.br/edicoes/04/02.pdf> Acesso em 17/07/2017.

MAFFESOLI, Michel. **A arte e a ciência podem dialogar**. 2007. Disponível em: <http://www.fronteras.com/videos/conferencistas/michel-maffesoli> Acesso em 06 de julho de 2015.

MANO, M. Pichação, a marca da desigualdade. **Le Monde Diplomatique Brésil**, 2009. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/pichacao-a-marca-da-desigualdade-social/>. Acesso em 07 de janeiro de 2018

MORAIS, Frederico. **Entrevista - Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Disponível em http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=700&id_entrevista=247 Acesso em 07 de julho de 2015.

MARANDOLA JR., Eduardo. Arqueologia fenomenológica: em busca da experiência. **Terra Livre**, Goiânia, ano 21, v.2, n.25, p.67-79, jul/dez de 2005.

_____. Humanismo e arte para uma geografia do conhecimento. **Revista Geosul**, Florianópolis, v. 25, n. 49, p7-26, jan./jun. 2010.

_____. **Identidade e autenticidade dos lugares: O Pensamento de Heidegger em Place and Placelessness**, de Edward Relph. XVI ENG. Porto Alegre. 2010a.

_____. Fenomenologia e pós-fenomenologia: alternâncias e projeções do fazer geográfico humanista na geografia contemporânea. **Geograficidade**, v. 3, p. 49-64, 2013.

MANCO, Tristan, NEELON, Caleb. **Graffiti Brasil**. Londres: Thames and Hudson, 2005.

MAIRIE 10. **Graffiti et affichage sauvage**. Disponível em: <http://www.mairie10.paris.fr/mairie10/jsp/site/Portal.jsp?document_id=15381&portlet_id=788>. Acesso em: 22 de maio de 2016.

MAIRIE 13. **Le Street Art dans le 13e**. Disponível em: <http://www.mairie13.paris.fr/mairie13/jsp/site/Portal.jsp?page_id=712>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

MEDEIROS, Marcelo Mateus de. **O que dizem os muros da cidade**. [143 f] Dissertação (mestrado em Planejamento urbano e regional) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Conversas 1948**. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

_____. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naif, 2004b.

_____. **O visível e o invisível**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MIAUX, Sylvie. « Introduction », **Géographie et cultures** [En ligne], 70 | 2009, mis en ligne le 25 avril 2013, consulté le 21 janvier 2019. Disponível em: <http://journals.openedition.org/gc/2165> Acesso: jan. 2019.

MORAIS, Frederico. **Entrevista - Arte é o que eu e você chamamos de arte**. Disponível em http://www.record.com.br/autor_entrevista.asp?id_autor=700&id_entrevista=247 Acesso em 07 de julho de 2015.

MOREIRA, Ruy. **O pensamento Geográfico brasileiro vol 1: As matrizes clássicas**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2011.

_____. **O pensamento Geográfico brasileiro vol 2: As matrizes da renovação**. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.

MOUFFE, Chantal. Artistic Activism and Agonistic Spaces, **Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods**. v. 1, n. 2, summer 2007: 4. Disponível em: <<http://www.artandresearch.org.uk/v1n2/pdfs/mouffe.pdf>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

NAME, Leo. O conceito de paisagem na geografia e sua relação com o conceito de cultura. **GeoTextos**, vol. 6, n. 2, dez. 2010. 163-186.

NÉGRONI, Angélique. **Paris: le XIe arrondissement en guerre contre les «serial tagueurs»**. Disponível em: <<http://www.lefigaro.fr/actualite-france/2013/10/16/01016-20131016ARTFIG00295-paris-le-xie-arrondissement-en-guerre-contre-les-serial-tagueurs.php>>. Acesso em: 15 de maio de 2016.

PAQUOT, Thierry, **L'espace public**. Paris: La Découverte, :2009.

PEIRCE, Charles S. **Escritos Coligidos**. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultura, 1974. 1ª ed.

PONTE, Patrícia. **Possibilidades e diálogos entre geografia, arte e a 'paisagem grafite': o caso de Bogotá, Colômbia**. In: Anais do II Simpósio Internacional e III Simpósio Nacional de Geografia, Literatura e Arte: espaços sensíveis, geografias da percepção e da emoção. Goiânia: Gráfica UFG/Laboter, 2015. p. 37-51. Disponível em: [https://sigeoliterart.iesa.ufg.br/up/801/o/Anais_\(OFICIAL\)_3.pdf](https://sigeoliterart.iesa.ufg.br/up/801/o/Anais_(OFICIAL)_3.pdf) Acesso: mar. 2019.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **Maior mural de grafite a céu aberto da América Latina é inaugurado na avenida 23 de maio**. 01 fev. 2015. Disponível em: <<https://tinyurl.com/ycf88qao>>, Acesso: 7 de janeiro de 2018.

PREFEITURA DE SÃO PAULO. **SP Cidade Linda**. 16 set. 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/yabusshb>> Acesso: 7 de janeiro de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005, 72 p.

_____. **Política da arte**. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas. Florianópolis: UDESC/CEART. v. 1, n. 15, out 2010. p 45 – 59.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **El malestar em la estética**. Madrid: Clave Intelectual, 2012a.

RAPOSO, Paulo. "Artivismo": articulando dissidências, criando insurgências. **Cadernos de Arte e Antropologia**. v. 4, n. 2, 2/2015. p. 3- 12. Disponível em: <<http://cadernosaa.revues.org/909?file=1>>. Acesso em: 20 de maio de 2016.

RELPH, Edward. As bases fenomenológicas da Geografia. **Geografia**, Rio Claro, v. 4, n.7. p. 1-25, 1979.

_____. Reflexões sobre a emergência, aspectos e essência de lugar. In: MARANDOLA JR., Eduardo; HOLZER, Werther; OLIVEIRA, Lívia (Orgs.) **Qual o espaço do lugar?** Geografia, Epistemologia, Fenomenologia. São Paulo: Perspectiva, 2012.

_____. **Rational Landscapes and Humanistic Geography**. Routledge, 2016a.

_____. **The Modern Urbain Landscape**. Routledge, 2016b.

ROBERTO, Paulo Frazão. A harmoniosa pregnância vital da paisagem natural em Georg Simmel. **Philosophica**, 29, Lisboa, 2007, pp. 65-85.

ROGER, Alain. **Court traité du paysage**. Éditions Gallimard, 1997.

SALGUEIRO, Teresa B. Paisagem e Geografia. **Finisterra – Revista Portuguesa de Geografia**, XXXVI, 72, p. 37-53, 2001

RTVE. '**BCN Rise&Fall**', **la historia del arte urbano en Barcelona**. 28 jan./ 2015. Disponível em: <https://blog.rtve.es/somosdocumentales/2015/01/bcn-risefall-la-historia-del-arte-urbano-en-barcelona.html> Acesso: fev. 2019.

SANTAELLA. **O que é semiótica**. São Paulo : Brasiliense, 1983.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**. 4ª Ed. São Paulo: EDUSP, 2004.

SARTRE, Jean Paul. **O ser e o nada**: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes 2011. 20ª Ed.

SAUER, Carl O. A morfologia da paisagem. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998 [1925], p. 12-74.

SCHIER, R. A. Trajetórias do conceito de paisagem na geografia. **RA'E GA**. n.7, p.79-85, 2003.

SERRÃO, Adriana V. Paisagem: natureza perdida, natureza reencontrada? **Revista de Filosofia Moderna e Contemporânea**. Brasília, nº 2, ano 1, 2013. p 7-27.

SERPA, Angelo. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Contexto, 2007.

SIMS, S. Paint it gray: the controversial plan to "beautify" São Paulo. **The Guardian**. 23 fev. 2017. Disponível em: <<https://tinyurl.com/hnzoaj8>> Acesso: 10 de outubro de 2018.

SILVA, Armando. **Imaginários Urbanos**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SILVA, Armando. **Atmosferas Urbanas: Grafite, Arte Pública, Nichos Estéticos**. São Paulo: Edições SESC, 2014.

_____. **O imaginário da cidade**. Revista Eonline, 27 jan.2015. Disponível em:<<https://tinyurl.com/y8vdn8kw>> Acesso: 10 de outubro de 2018.

SIMMEL, Georg. **A Filosofia da Paisagem**. (Coleção Textos clássicos da filosofia). Covilhã: LusoSofia Press, 2009. Disponível em: http://www.lusosofia.net/textos/simmel_georg_filosofia_da_paisagem.pdf Acesso em 03 de agosto de 2016.

STEWART-LOCKHART, George. London's Original Graffiti Artists Were Poets, Playwrights and Political Revolutionaries. **Vice**. 24 set./2014. Disponível em: https://www.vice.com/en_uk/article/yvqxem/origins-of-london-graffiti-197 Acesso: fev. 2019.

THE LOCAL. **Inside Berlin's graffiti war**. 9 set./2008. Disponível em: <https://www.thelocal.de/20080909/14209> Acesso: fev. 2019.

TROTIN, Guillaume. **Berlin street art history – where graffiti found home**. 24 fev. 2016. Disponível em: <https://berlinstreetart.com/street-art-history-berlin-wall-graffiti/> Acesso: fev. 2019.

TZORTZIS, ANDREAS. "Bombing" Berlin, the graffiti capital of Europe. **The New York Times**. 3 mar. 2008. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2008/03/03/travel/03iht-04graffiti.10654044.html> Acesso: fev. 2019.

UOL. **Veja antes e depois dos grafites apagados por Doria na 23 de Maio**. 23 jan. /2017. Disponível em: <https://tinyurl.com/ybfx8bfb>, Acesso: 10 de outubro de 2018

WISNIK, Guilherme. **O que é arte urbana contemporânea**. 2010. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OcXqDpLC5gY> Acesso em 08 de julho de 2015.

CADERNOS DE CAMPO

Cidade escrita, São Paulo, 2016



Paisagem-grafite, São Paulo 2016



Alexandre Lobot, galeria A7MA, 2016



Djan, 2016



Fabiano ensina Felipe a grafitar, 2016



Cidades invisíveis, Jardim Paulistano, 2016



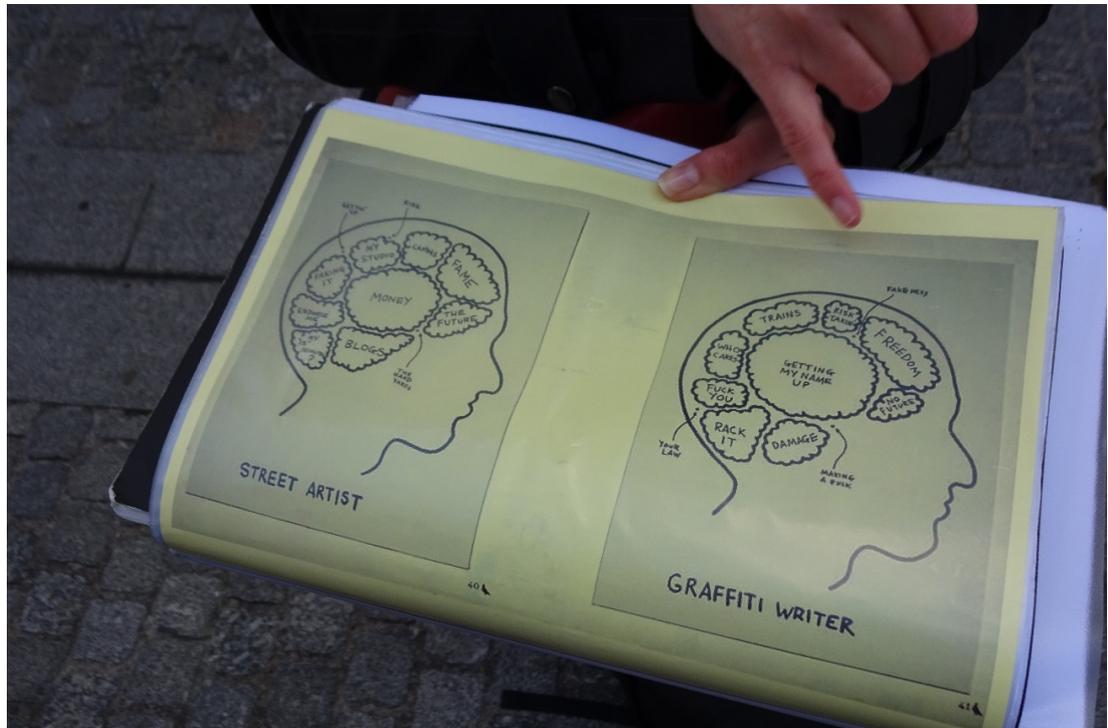
Luta, Ocupação São Mathues, 2016



Gabriele quer ser desenhista quando crescer, Ocupação São Matheus,

2016

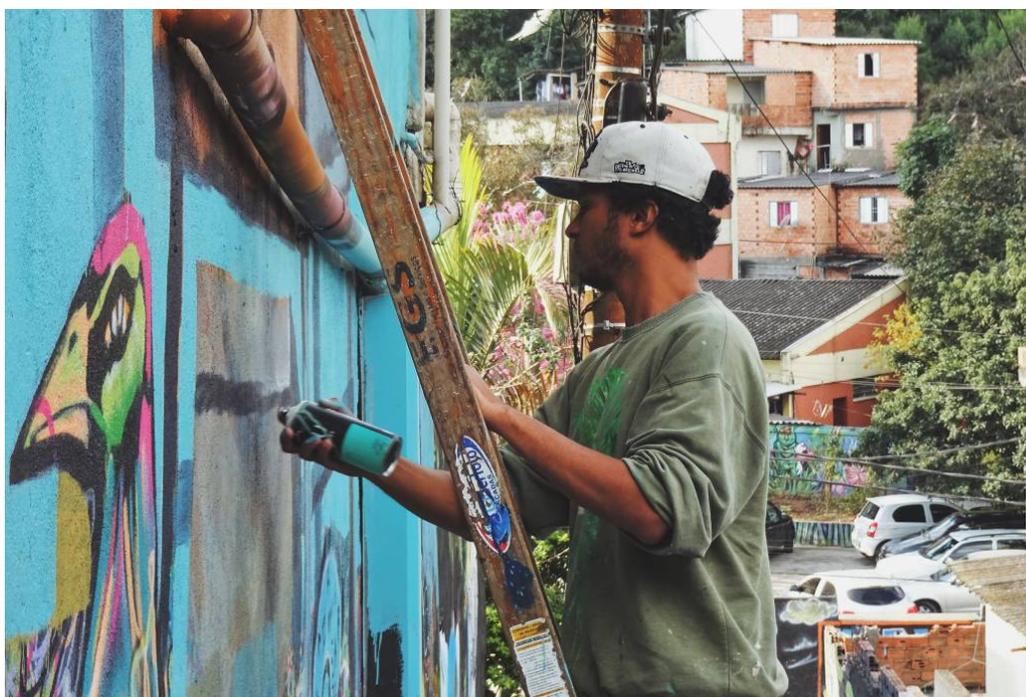


Grafiteiros x Street artists, Paris, 2017*Paisagem-grafite, Paris, 2016*

Vi-Ver, São Paulo, 2016



A criar



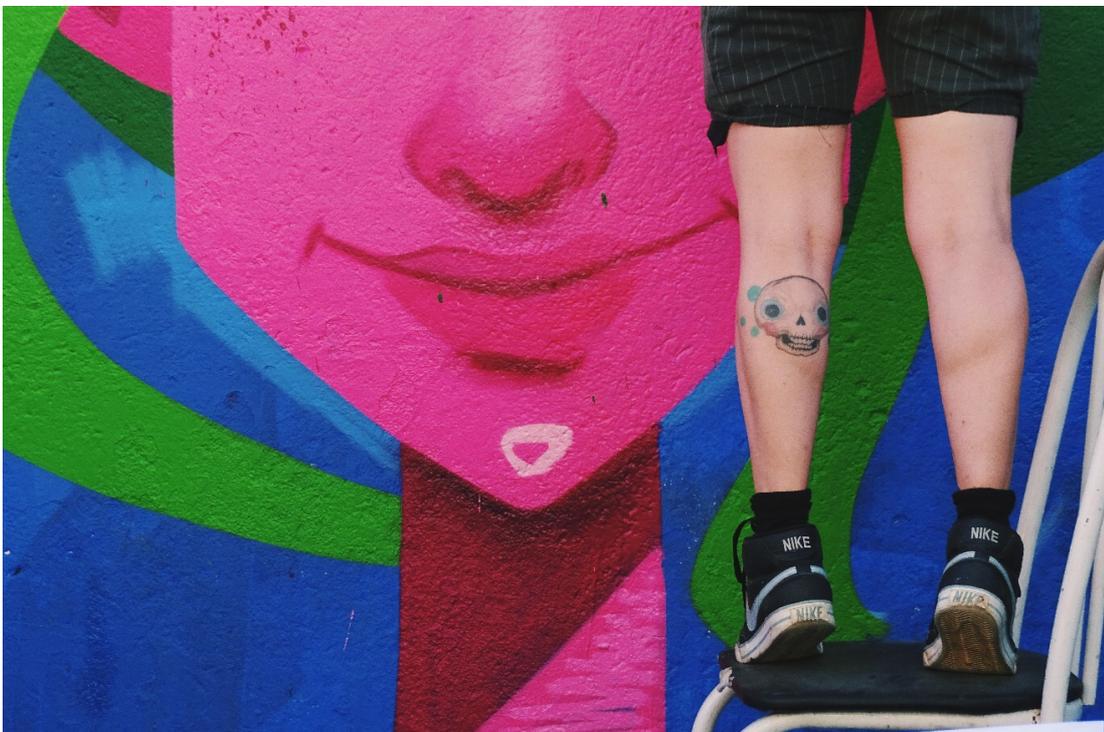
Michel Onguer, Jardim Nakamura, 2016



Carol Teixeira, 2016



Feik, Taipaz, 2016

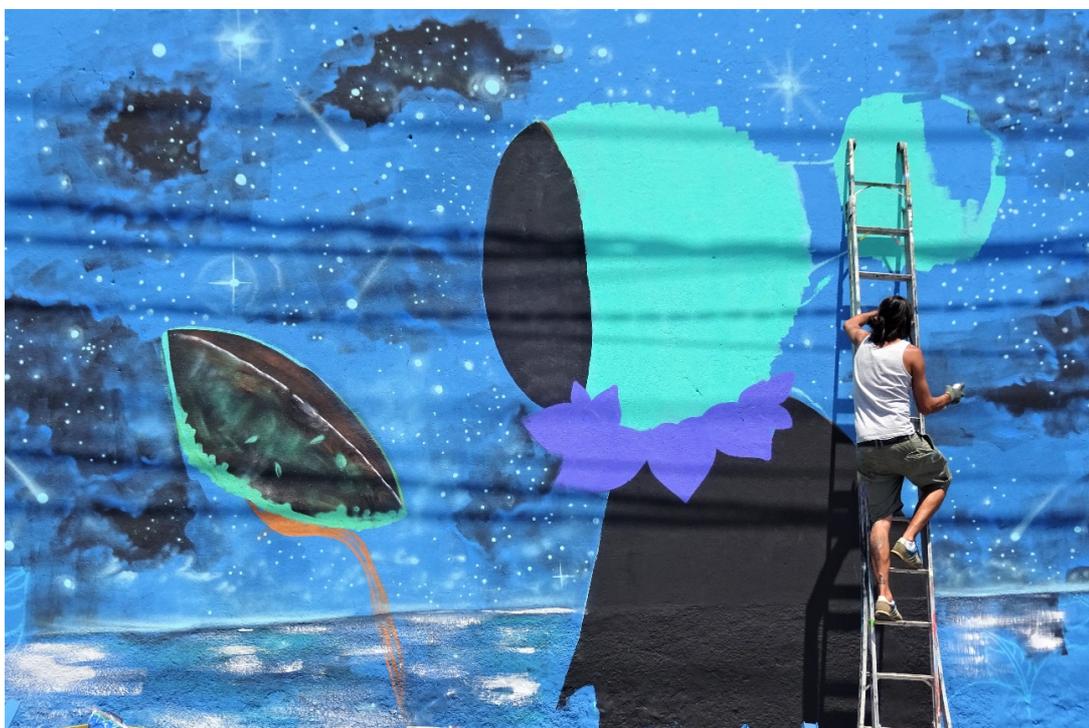


Niu, São Miguel Paulista, 2016

Paisagem-grafite, Paris, 2017



Constelações, André Mogle, 2016



“Meu trabalho em si ele fala muito dessa coisa, dessa fuga da cidade grande, desse consumo que a cidade tem com a gente. Meu personagem, ele não é um pet como muita gente acha, eu não faço porque gosto de gato (risos), eu demorei muito pra chegar até ele. Ele fala sobre essa coisa da imposição que a sociedade coloca na gente. A gente quer ser coisas, mas a gente não pode, como se a gente fosse domesticado. O gato consegue sair, viver a vida dele, ele volta se quiser. Isso é uma coisa que a gente queria muito ter, mas não tem, porque é obrigado a ter um trabalho x, uma casa x... e a gente tem que viver assim, é meio obrigatório. É muito difícil viver livre”

Thiago Gomes

