

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

INTERVENÇÕES GRÁFICAS NO ESPAÇO PÚBLICO URBANO: UMA ABORDAGEM  
ANTROPOLÓGICA DA CIDADE DE SÃO PAULO

RAFAEL ACÁCIO DE FREITAS

GUARULHOS, 2014

Universidade Federal de São Paulo  
Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais

Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo

Rafael Acácio de Freitas

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

Guarulhos, 2014



Freitas, Rafael Acácio.

Intervenções gráficas no espaço público urbano : uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo / Rafael Acácio de Freitas. – Guarulhos, 2014.  
201 f.

Dissertação de mestrado – Ciências Sociais – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, 2014.

Orientador: Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

Título em inglês: Graphic interventions in urban public space: an anthropological approach to the city of São Paulo.

1. Graffiti. 2. Pixação. 3. Espaço público. 4. São Paulo. 5. Antropologia urbana. 6. Antropologia visual I. Barbosa, Andréa Cláudia Miguel Marques. II. Intervenções gráficas no espaço público urbano.

Rafael Acácio de Freitas

Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo. Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Cláudia Miguel Marques Barbosa.

Data da Aprovação: 27/05/2014

-----  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Andréa Cândia Miguel Marques Barbosa  
Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP)

-----  
Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Lisabete Coradini  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN)

-----  
Prof. Dr. José Guilherme Cantor Magnani  
Universidade Estadual de São Paulo (USP)

“Eu cheguei a desenvolver uma verdadeira neurose por parede branca, não suporto mais, acho um desperdício, uma ideia poderia estar gritando ali agora e está tudo branco como se fosse uma tela antes do filme começar.”  
(Leminsk)

## **Agradecimentos**

Agradeço primeiramente à Andréa Barbosa pela sensível orientação e confiança depositada no trabalho, pelas questões inquietantes propostas e pela disposição e bom humor inabaláveis para ler seus desdobramentos nesta dissertação, e principalmente pelo incentivo e garantia à minha autonomia durante o processo de pesquisa.

Ao professor Ricardo Campos pelos preciosos comentários no exame de qualificação e principalmente pela atenção e disposição com que me recebeu em Lisboa, garantindo diversas e prazerosas experiências urbanas, fundamentais para reflexões em andamento, em que a dissertação aqui apresentada é apenas uma pequena parte. Aos amigos luso-brasileiros, Rafael, David, Glória, Paula e Daniel pela companhia.

Especialmente ao professor e amigo Denilson pelo tempo dividido e ideias trocadas durante um período de mudanças, de muitas expectativas mas também de grande insegurança, sem sua presença e apoio, brilhantes e sinceros comentários meu mundo seria menor, ainda estaria preso em armadilhas economicistas. Aproveito para agradecer também o carinho de seu filho Antônio.

À professora e amiga Marian, que com rara atenção descompromissada me abriu sua casa, me apresentou a Unifesp como possibilidade, desde Diadema até Guarulhos, ajudou no projeto de pesquisa e no possível para garantir que a entrada no mestrado acontecesse de maneira refletida e tranquila.

Ao professor Alexandre Pereira pela atenção e comentários a proposta de pesquisa no contexto da Semana de Integração das Pós-graduações da EFLCH e pelas histórias de seu contato com os pixadores paulistanos alimentando meu imaginário sobre o tema e futuros encontros pela cidade de São Paulo.

Aos demais professores e funcionários da EFLCH, em especial àqueles mais presentes durante esse breve período de pesquisa, aos professores das disciplinas de pós-graduação que cursei Cristina Pompa, Rúrion Melo, Márcia Tosta, Olgária Matos e José Carlos, pelos momentos únicos de colaboração reflexiva e aos funcionários Daniela e Douglas pela prontidão e atenção nos momentos ingratos de problemas burocráticos.

À Capes e à Fapesp pelo financiamento que viabilizou a pesquisa.

Aos pesquisadores do Visurb, pela disposição em cruzar seus objetivos com os meus, uma oportunidade aproveitada para produção de conhecimento de maneira coletiva, refletida diretamente nos resultados desta pesquisa. Em especial à Denise e Janaína pelo incrível fôlego, presentes em todas as iniciativas, e pelas atenciosas conversas.

Às amigas construídas na EFLCH, Débora e Guilherme pelas longas e intensas conversas,

ampliando os horizontes de pesquisa, musicais e literários; Érika e Jordana pela parceria na prazerosa oficina fotográfica em Perus; Cauê e Fernando pelos aprendizados na Pensata e experiências gastronômicas e musicais compartilhadas em Santana.

Aos amigos de outros carnavais, os piratas Cassiano e Lucas, pelos inesquecíveis projetos frustrados, mas completamente compartilhados até a pesquisa e pela insistência na amizade e aposta nos projetos futuros, em mais tempo juntos.

À Gaby pela companhia e incentivo à pesquisa desde a graduação, pelas aulas, grupos de estudos, projetos de trabalho compartilhados, pelo convite para dividir uma casa, pelos tumultuados e divertidos meses de convivência, pela visão crítica da Unifesp, pela incrível disposição política, pela oportunidade de conhecer uma completamente impensável combinação entre doçura e dureza, pela grande amizade.

Ao Lucas e Andréa pelo cotidiano, por me manterem salvo da solidão, pelos jantares, pela nova maneira de ouvir música, pela companhia e paciência nos momentos de angústia e crise na pesquisa, e principalmente pela inestimável contribuição crítica à minha forma de olhar e pensar o mundo, devo minha formação em ciências sociais a vocês.

À minha mãe e minha irmã pelo apoio incondicional, pela paciência em ouvir os impacientes devaneios críticos e por insistirem na ideia de família.

À cidade de São Paulo minha professora e amante. Seus habitantes, interlocutores privilegiados, grafiteiros e pixadores, todos artistas subversivos de uma ordem espacial e social desigual, por me apresentarem imagens de São Paulo que não pensava serem possíveis, fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa e principalmente por provocarem uma reflexão crítica sobre a cidade que alimenta meu desejo de continuar vivendo e participando dela.

Agradeço à Vanessa pelo companheirismo, por me apresentar sua São Paulo, sua vida e dividi-las comigo, pela paciência e preocupação especialmente durante os períodos de desespero e angústia no processo de pesquisa, pelo respeito às ideias e comportamentos mais loucos e banais, pelas conversas sérias e descontraídas, pelos cometários sinceros e apoio constante, pelos projetos de vida, pelo carinho e amor, completamente redescobertos em mim, obrigado!

## **Resumo**

Este trabalho analisa a produção social do espaço público da cidade de São Paulo a partir da leitura das intervenções gráficas, como *graffiti* e *pixação*. A partir de uma abordagem antropológica urbana e visual buscamos os vínculos e relações entre as intervenções gráficas e a constituição e organização do espaço público urbano, tanto na dimensão individual, quanto na dimensão coletiva da percepção. Com o foco nas intervenções gráficas em seus suportes por excelência, os aparelhos arquitetônicos urbanos, nos colocamos à disposição dos encontros e desencontros cotidianos pela cidade para então considerarmos os diversos discursos sobre a prática social e espacial urbana, revelando assim alguns traços das relações entre autor, obra, público e a própria cidade. A argumentação segue no sentido de que as relações cotidianas em torno das intervenções gráficas, marcadas pela tensão entre transgressão e controle, revelam a sobreposição de versões distintas da cidade, da São Paulo vista e da São Paulo imaginada, em que o edificado da paisagem urbana é atravessado por construções simbólicas efêmeras conferindo outra cor e sentido social à cidade de São Paulo.

## **Palavras-chave**

Intervenção gráfica; Graffiti; Pixação; Espaço Público; São Paulo; Antropologia urbana; Antropologia visual.

## **Abstract**

This study examines the social production of public space in São Paulo from reading the graphic interventions such as graffiti and pixação. From an urban and visual anthropological approach seek linkages and relationships between the graphic and interventions the constitution and organization of urban public space, both in the individual, as in the collective dimension of perception. With a focus on graphic interventions in their brackets for excellence, urban architectural devices, we put ourselves at the disposal of everyday encounters and misunderstandings by the city to then consider the various discourses on urban social and spatial practice, thus revealing some aspects of the relationship between author , work, public and the city itself. The argument follows in the sense that everyday relations around graphic interventions, marked by tension between transgression and control, reveal the overlap of different versions of the city of São Paulo and São Paulo view imagined in the built urban landscape is crossed by ephemeral symbolic constructions giving another color and social sense to the city of São Paulo.

## **Keywords**

Graphic Intervention; Grffiti; Pixação; Public Space; São Paulo; Urban Anthropology; Visual Anthropology.

## **Sumário**

<b>Introdução</b> .....	<b>p. 11</b>
<b>Capítulo 1 – Intervenções gráficas no espaço público urbano: a construção do problema a partir de seu percurso bibliográfico</b> .....	<b>p. 23</b>
1.1 Ver, olhar e ler a cidade .....	p. 26
1.2 Comunicação urbana e obra aberta .....	p. 33
1.3 Tensão simbólica: relação entre transgressão e controle .....	p. 41
1.4 Trajetos urbanos inusitados e a valorização da rua .....	p. 44
1.5 Imagem fotográfica: escolha metodológica e argumento visual .....	p. 50
<b>Capítulo 2 – A escrita sobre a cidade: trajetos e insinuações sociais</b> .....	<b>p. 62</b>
2.1 Ajustando o foco .....	p. 66
2.2 As intervenções gráficas de Vila Nova Cachoeirinha a Santana .....	p.77
2.3 As intervenções gráficas do Anhangabaú a República .....	p. 101
2.4 Prelúdio às cidades e às trocas .....	p. 113
<b>Capítulo 3 – A escrita sobre a cidade: cidadãos, leituras da cidade e narrativas urbanas</b> .....	<b>p. 116</b>
3.1 Os cidadãos e as leituras de Vila Nova Cachoeirinha a República .....	p. 117
3.2 As narrativas urbanas de Vila Nova Cachoeirinha a República .....	p. 120
<b>Capítulo 4 – Imagens da cidade de São Paulo</b> .....	<b>p. 163</b>
4.1 São Paulo: cidade vista e cidade imaginada .....	p.164
4.2 São Paulo vista e imaginada: intervenções gráficas como prática crítica .....	p. 182
<b>Considerações finais</b> .....	<b>p. 188</b>
<b>Anexos</b> .....	<b>p. 190</b>
<b>Referências bibliográficas</b> .....	<b>p. 196</b>



## Introdução



Há um vínculo estreito, uma forte relação entre as intervenções gráficas, como os *graffiti*<sup>1</sup> e as *pixações*<sup>2</sup>, e o espaço público urbano de São Paulo. As tintas combinadas com seu suporte por excelência, os aparelhos arquitetônicos urbanos, fundem-se numa expressão social única que poderia ser formulada como *graffiti-cidade* ou *pixação-cidade*. Afirmando sua unidade, as intervenções gráficas tornam-se uma dimensão constituinte da cidade de São Paulo, uma dimensão social do espaço público urbano.

Constatada e assumida tal relação nossa investigação carrega uma ambivalência desde o momento inicial, desde a definição e estabelecimento do objeto pesquisado. Nosso objeto são as intervenções gráficas paulistanas encontradas nos aparelhos arquitetônicos da cidade ao mesmo tempo que é a própria cidade de São Paulo. Descrevemos, analisamos e interpretamos São Paulo a partir das intervenções gráficas, que no limite lógico significa falar da cidade a partir dela mesma,

1 Termo grafado conforme sua origem italiana e apropriação feita pela língua inglesa, que preserva referência direta às ideias de desenho, gravura e inscrição, e principalmente à prática social a qual fazemos ampla menção durante a dissertação, a ação de inscrever-se sobre as cidades, marcada pelo contexto histórico de surgimento pelas práticas norte-americanas de 1960 e 1970. A utilização do termo *graffiti* também confere precisão às referências já que o correlato em português, *grafite*, amplia o campo semântico por áreas do conhecimento muito distintas, como por exemplo, a química e biologia. Uma busca bibliográfica, por exemplo, beneficia-se pelo uso do termo *graffiti*.

2 Termo grafado com “x” apesar da grafia oficial do português ser com “ch” para indicar referência e significação de seus praticantes que em geral a empregam com “x” e facilitar a diferenciação entre *pichação* e *pixação* similares do ponto de vista da técnica e do traço em tinta spray, mas completamente diferentes do ponto de vista da elaboração, significado e vínculo com o espaço urbano. Diferenciação agora apenas indicada, mas que será retomada e desenvolvida nos capítulos seguintes.

de um de seus elementos, de uma de suas imagens. Toda vez que afirmamos algo sobre os *graffiti* e *pixações* estamos afirmando o mesmo sobre São Paulo. A sua separação, entre espaço público urbano e intervenções gráficas, serve apenas a didática do exercício de pesquisa e a apresentação do argumento.

Temos, portanto, estabelecido o limite da análise das intervenções gráficas paulistanas, ou seja, até a sua não separação de seu suporte, caso contrário estaríamos observando e refletindo apenas sobre elementos químicos combinados para o efeito visual de coloridas tintas, sem textura e nem significado social.

### *Intervenções gráficas nos espaços público urbanos: uma aproximação imagética*



Uma intervenção gráfica na lateral de um baixo prédio, ainda assim se distanciando dez metros do chão, a tinta preta, caligrafia reta, ligeiramente angulosa nas letras maiores, provavelmente realizada com rolos de espuma para pintura. Não é composta com estímulos sensoriais como variações de cores ou sombra, sem plano de fundo ou qualquer técnica de profundidade. Apesar da preocupação com a forma, elaboração e produção, dado o alinhamento, equidistância e composição dos caracteres, além da precisão dos traços, seu significado não é imediato, aparentemente uma expressão sem referências, com a exceção da data, ano de 2013, que



ganha reconhecimento e significado imediatos somente quando destacada dos outros signos.

Uma inscrição sem conteúdo político explícito, uma mensagem imediatamente inacessível aos olhares que a encontram, mas que definitivamente os provoca. Provação inscrita do concreto, no limite entre o público e privado da rua, nas superfícies expostas por uma arquitetura vertical e desigual. Um jogo de caracteres somente reconhecidos separadamente, insinuando um movimento comunicacional, uma mensagem emitida a ser recebida, mas que quando alinhados, captados sob a mesma perspectiva que compôs o plano do registro fotográfico, elementos relacionados entre si, integrando o conteúdo da suposta mensagem, torna-se um impulso comunicacional interrompido. Pelo menos parcialmente interrompido, seja por não compreendermos toda mensagem, mas percebermos seu ímpeto de ousadia e transgressão pela sua relação com o suporte, tensionando e subvertendo os signos reconhecidos no trânsito urbano, que orientam nosso deslocamento. Seja por não pertencermos ao grupo a qual a mensagem foi destinada em seus minuciosos detalhes, pressupondo que compartilhando certo repertório de códigos e linguagem, seria possível ler essa intervenção gráfica de maneira completa, ler essa cidade de São Paulo.



Outras intervenções gráficas estampadas nos provisórios tapumes, suportes que sinalizam

obras, a construção e reconstrução de uma paisagem urbana em constante mutação. Uma composição com três grandes inscrições, aparentemente independentes e sem uma hierarquia entre elas, quando observamos o local ocupado por cada uma na superfície única. Todas realizadas a duas cores, uma para os traços que marcam nítidos contornos, dando formas arredondadas às inscrições, outra para o preenchimento rajado das formas, resultado de “sprayadas” horizontais, criando um efeito visual pela composição com os espaços em brancos do próprio tapume, ou resultado possível de uma tentativa de preenchimento homogêneo e sólido limitada pela necessidade de uma ação rápida.

Três inscrições com estéticas próprias, originais e exclusivas, mas que compartilham processo criativo e de execução, provavelmente realizadas simultaneamente por diferentes sujeitos, signos que hesitam entre a palavra e a figura, estatuto intermediário resultante de uma recepção precária da expressão. Marcam o suporte com o nome ou codinome de quem o estampou, mas sem uma preocupação com sua legibilidade imediata, ampla e irrestrita a todos que a observam, assim como a primeira intervenção gráfica aqui descrita.

Mesmo sem sua completa compreensão, sem a decifração total dos códigos sociais ali presentes, sua observação e leitura revelam a íntima relação entre tais inscrições e a paisagem urbana paulistana. O provisório e precário tapume indica a ausência de um prédio a pouco lá presente, mas não o abandono do espaço vazio, signo do movimento de construção o tapume é o recomeço das obras, o primeiro passo indicando que a ocupação do espaço já está planejada e em andamento, muito provavelmente um novo prédio. Sua escolha como suporte para as intervenções, revela a incorporação da efemeridade como elemento constituinte da expressão e principalmente sua intensa e constante presença na paisagem urbana paulistana, mesmo quando o suporte por excelência, as fachadas e superfícies dos prédios não estão mais disponíveis, as inscrições estão lá, gritando “estivemos no prédio que aqui foi demolido, e estaremos naquele que aqui será construído!”.

\*\*\*

Após essa breve aproximação imagética que permite alguns contornos ao objeto da presente pesquisa, assim como a indicação de alguns procedimentos metodológicos escolhidos para seu tratamento e apresentação, formulamos a pergunta matriz que orientou toda a investigação: qual o vínculo, a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano?

Para iniciar as investigações vale uma reformulação dessa questão indicando a preocupação em evitar simplificações causais, ou seja, que esse vínculo fosse percebido ou estabelecido numa única direção, num único sentido: qual a influência do espaço público urbano, pensado como uma construção social, sobre as expressões como as intervenções gráficas urbanas? Imediatamente

completada por outra: qual é a influência exercida por tais intervenções sobre esse espaço? E variando o jogo de fatores que constroem as interações entre autor, obra e público: qual a relação autor, intervenção gráfica e espaço público urbano? Qual relação entre intervenção, espaço público urbano e público que ocupa e transita entre tais espaços? Qual relação entre o autor da intervenção, cidadãos e suportes de tais intervenções?

A partir dessas questões formulamos nossa hipótese: as intervenções gráficas são expressões artísticas, potencialmente políticas, que reconfiguram por signos impressos seu suporte e envolve todos os equipamentos urbanísticos e arquitetônicos. E que dialeticamente também são reconfiguradas pelo meio em que intervêm. Interferindo e reconfigurando as múltiplas relações entre autor, obra, público e espaço público urbano.

### Intervenções gráficas: expressão e análise

Já nessa breve introdução ao tema, apresentando as questões problematizadoras e orientadoras da investigação, assim como uma hipótese analítica a ser verificada, uma decisão foi previamente tomada. A decisão de denominar o objeto de pesquisa como intervenções gráficas. Esta não foi apenas uma opção qualquer por um termo ou expressão descritiva, mas o resultado de uma reflexão sobre o objeto em questão.

As inscrições nos muros e aparelhos urbanísticos da cidade, estes grafismos, ora com conteúdos explícitos, ora implícitos, que remontam às décadas de 1960 e 1970, encontrados na maioria das cidades do mundo, parecem expressar algo em comum. Parecem refletir uma relação entre os cidadãos e o espaço público urbano que é suporte por excelência de tais expressões. Buscamos uma categoria ampla o suficiente para que esta relação entre prática, ator, público e cidade aparecesse, emergisse, viesse à tona. E esta foi a primeira reflexão que resultou na escolha pela denominação do objeto como intervenções gráficas.

Nos EUA, exemplo de local onde tais inscrições começam ganhar forma e corpo, mais especificamente na Filadélfia em 1960 e em Nova York durante a década de 1970, o objeto a que nos referimos como intervenções gráficas, possui um único nome: *graffiti*<sup>3</sup>. Sua expressão surge em meio a um contexto bastante peculiar, ligado a uma série de outras práticas que envolveram grande parte dos mesmos atores sociais, tendo os jovens negros e latinos como maioria. Esse *graffiti*, já na década de 1970, começa fazer parte de um outro conjunto de relações sociais e práticas culturais

---

<sup>3</sup> Há algumas variações terminológicas para denominar as práticas de intervenção gráfica no contexto de Nova York de 1970 como *tag*, *throw up*, *bomb* e *piece* que em alguma medida diferencia a técnica empregada pelo uso do spray ou mesmo a prática associada a uma postura específica de seu produtor, entretanto, todas são identificadas como pertencentes ao universo do *graffiti*, como tipos ou estilos intimamente relacionados (Casltleman, 1982; Snyder 2009).

ligadas à cidade, chamado *hip-hop*, que envolvia um estilo de dança e um gênero musical. O *breakdance* e o *rap* compunham junto ao *graffiti* uma expressão conjunta.

Parecia ser de extrema ingenuidade analítica propor uma investigação sobre o *graffiti* sem mencionar ou pesquisar o movimento *hip-hop*. Entretanto, o nosso objetivo de pesquisa, a principal questão aqui formulada busca algo no *graffiti* que o movimento dos jovens de Nova York de 1970 explica apenas parcialmente, assim a sua referência é necessária mais insuficiente.

O vínculo, as relações sociais entre as inscrições nas paredes e a percepção e organização do espaço público urbano estão também nas inscrições de maio de 1968 em Paris e nas inscrições de 2013 de São Paulo. Há algo nessa prática de escrever nos muros da cidade, de pintá-los que está presente no *graffiti*, mas não exclusivamente no *hip-hop*. Este conjunto de práticas historicamente marcado não é o denominador comum entre esta pesquisa e outras que tratam do *graffiti*. Nosso foco analítico e fio condutor é o vínculo com a cidade, com o espaço público urbano, na sua constituição, organização e percepção individual e coletiva.

A escolha pela expressão intervenções gráficas também resultou de outra reflexão. No Brasil o desdobramento da prática estadunidense de 1970, do *graffiti* do *hip-hop*, ganha uma série de diferenciações, tanto entre seus praticantes, quanto para as autoridades ou para a constituição legal que as classifica. Aqui o correlato *grafite* não é o termo que descreve todas as transgressões que envolvem tinta spray como matéria-prima e os aparelhos arquitetônicos da cidade como suporte, há uma clara diferenciação entre as inscrições denominadas *grafite* e as denominadas *pichações* ou *pixações*.

É uma diferenciação existente em pelo menos duas dimensões: constitucional, legal, de certa forma externa a própria prática e aos praticantes já que é uma dignidade jurídica conferida pelas autoridades públicas e também uma diferenciação interna, entre os praticantes, que se denominam, se reconhecem e se diferenciam entre grafiteiros e pixadores.

A percepção coletiva, a partir dignidade jurídica, confere às expressões e intervenções contempladas pelas normas jurídicas, a qualidade de crime ambiental desde 1998, como descrito na Lei nº 9605<sup>4</sup>, alterada em 2011, vigente sob a nomenclatura Lei nº 12408<sup>5</sup>. A nova lei que versa sobre as condutas e atividades lesivas ao meio ambiente já parece diferenciar e classificar as

---

4 **Art. 65.** Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: **Pena** – detenção, de três meses a um ano, e multa. **Parágrafo único.** Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa. (BRASIL, Lei nº 9605, 1998).

5 **Art. 6º** O art. 65 da Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação: “**Art. 65.** Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: **Pena** - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. **§ 1º** Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. **§ 2º** Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional.” (BRASIL, Lei nº 12408, 2011).

intervenções gráficas: a *pichação* ou *pixação* como violação e crime, e o *grafite* como manifestação artística, desde que consentido pelo proprietário, quando suporte for privado ou autorizado pelo órgão responsável pelo bem, quando público. Logo podemos nos perguntar: qual é a diferença entre as práticas? Por que existe essa diferenciação? Ela é somente marcada pelo resultado visual? Há algo de diferente na técnica empregada? Ou em seus praticantes?

Assim a escolha do termo intervenções gráficas também se justifica na medida em que buscando compreender os elementos que dão contorno às percepções coletivas e individuais dessas expressões no espaço público urbano e as múltiplas relações entre os atores sociais envolvidos neste espaço, podemos investigar pelo menos as duas dimensões de diferenciação, interna e externa as próprias práticas. Uma maneira de não reforçarmos a dignidade jurídica conferida ao tema, pela escolha do termo. Não porque nos posicionamos contra a lei, a favor dessas práticas, mas para que essa diferenciação seja pensada posteriormente, para que os vínculos entre tais expressões, seus praticantes e a cidade apareçam, para não nos distanciarmos do fenômeno que estamos buscando compreender. E para que este não esteja pré-determinado pelas instituições, por exemplo, jurídicas.

Um passo metodológico e analítico estrategicamente dado “para trás”, antes de diferenciar as expressões e limitarmos a investigação pela escolha do termo. Escolher o termo *graffiti* seria excluir de saída a *pixação* ou o inverso, escolher o termo *pixação* e excluir o *graffiti*. Para evitar tais reducionismos analíticos escolhemos e formulamos um termo mais abrangente. Correndo o risco, consciente, desta abrangência, que poderia ser considerada prejudicial na medida em que indica uma falta de foco analítico ou recorte, delimitação do objeto, dificultando um aprofundamento da pesquisa.

Entretanto a ênfase na busca pelas relações entre a cidade e os indivíduos, exigiram a ampliação da escala de observação. O que não significa necessariamente uma falta de foco ou delimitação, já que essa abrangência, indicada pela escolha dos termos num momento inicial, foi procedida por uma delimitação do trabalho de campo, para garantir uma observação sistemática e detalhada. O foco reaparece na escolha da área urbana a ser observada sistematicamente. A investigação é ampla, a observação é limitada. O limite da investigação é diferente do limite da observação. Assim os riscos são minimizados.

Mais um último esclarecimento sobre a escolha do termo parece necessária, a opção pela palavra *intervenção*. Com os argumentos expostos até aqui em defesa da escolha da expressão terminológica pela abrangência, pela não incorporação de uma prática exclusiva ao *hip-hop*, ao movimento novaiorquino, para evitar a banalização do uso desgastado do termo *graffiti* pelo senso comum e pela redução indevida na escolha jurídica, algo como inscrições ou desenhos poderia servir. Então, por que *intervenção*?

Esse último passo já aponta para a hipótese analítica. É pelo caráter de intervenção que as relações entre os atores, práticas e espaço podem ser alteradas, colocando em evidência seu potencial de ressignificação e reconfiguração das relações entre os diversos atores sociais envolvidos – autor, público e autoridades – e também do espaço público urbano, a possibilidade de sua expressão estabelecer o combate de significados conferidos à cidade como, por exemplo, na ordem simbólica em que os sistemas publicitário e midiático operam em larga escala. Esboçando a reivindicação de um espaço político nas cidades, reconfigurando a percepção do espaço público urbano e garantindo a possibilidade da construção de narrativas urbanas a partir da qualidade ativa de seus moradores, os cidadãos, no processo de urbanização. *Intervenção* como uma denominação que insinua a descrição analítica do objeto.

### *Uma investigação possível da cidade de São Paulo*

Partimos de fundamentos teóricos das ciências sociais, em especial da antropologia, para estudarmos as intervenções gráficas e seu vínculo social com o espaço público urbano através de uma abordagem metodológica que marcou o ponto de partida, a base da observação dos pormenores perceptíveis na microescala do contato pessoal. Como um modo de não considerar, exclusivamente, a dimensão “macro”, “estrutural”, seja natural, social ou política, não priorizá-las como perspectivas determinantes, mas associá-las na composição de uma análise antropológica.

Análise que teve como ponto de partida a premissa do estranhamento como modo de apreender os vínculos sociais entre as intervenções gráficas e espaço público urbano, uma perspectiva necessária, para nos distanciarmos de um contexto social do qual também fazemos parte e nos aproximar, com um olhar renovado, das relações sociais presentes na organização urbana contemporânea.

Se nas abordagens sobre as metrópoles e sobre os rumos e consequências do processo de urbanização temos de um lado a perspectiva distante, “de fora e de longe”, que entende o espaço urbano como uma entidade à parte de seus moradores, pensada como resultado de forças econômicas transnacionais, das elites locais, de lobbies políticos, variáveis demográficas, interesses imobiliários e outros fatores de ordem macro, tendo a dinâmica creditada de forma direta e imediata ao sistema capitalista. Por outro lado temos a perspectiva “de perto e de dentro”, que considera os moradores em suas múltiplas redes, formas de sociabilidade, estilos de vida, deslocamentos, conflitos, etc., como elementos constituintes da metrópole, aparecendo na qualidade ativa do processo urbano (Magnani, 2002).

Parece haver, portanto, uma gama de práticas que não são visíveis na primeira chave de



leitura descrita acima e é justamente essa possível dimensão que a proximidade em que nos colocamos de saída ajudou a considerar. No nosso caso, a incorporação desses atores e de suas práticas permitiram introduzir outros pontos de vista sobre a dinâmica da cidade de São Paulo. Entretanto não excluimos a primeira chave de leitura, apenas não a priorizamos. Foi justamente na complementaridade entre essas duas perspectivas que buscamos e pesquisamos a relação entre as intervenções gráficas e os espaços públicos da cidade, em específico, da cidade de São Paulo. O ponto de partida foi “de perto e de dentro”, através da investigação de duas regiões ou zonas da cidade, uma “central” e outra “periférica”<sup>6</sup>, observando as intervenções gráficas e as relações sociais tecidas a partir delas naquele determinado espaço público.

Em uma etapa complementar, seguinte, nos distanciando, reajustando o foco analítico para uma perspectiva mais distanciada, buscando mediações e elementos comuns estruturantes das relações sociais e vínculos entre as práticas culturais e os espaços públicos urbanos nos arriscamos a formular generalizações sobre a cidade de São Paulo. Estabelecendo assim um ajuste focal intermediário, “nem tão de perto que se confunda com a perspectiva particularista de cada usuário e nem tão de longe a ponto de distinguir um recorte abrangente, mas indecifrável e desprovido de sentido (Magnani, 2002, p.27)”.

Investigamos assim as intervenções gráficas, como *graffiti* e *pixações*, a partir de duas regiões ou zonas da cidade de São Paulo, centro (do Anhangabaú à República) e zona norte (de Santana à Vila Nova Cachoeirinha). Uma escolha por duas áreas distintas, pelo menos do ponto de vista geográfico, como tentativa de superar algumas fragilidades analíticas. Primeiramente, a observação sistemática e detalhada da prática, de seus atores e das relações sociais tecidas em seu entorno exigiu uma delimitação, neste caso espacial e temporal, para que detalhes e padrões aparecessem e a reflexão continuada tornasse possível. Em segundo lugar, como a dicotomia centro e periferia traz consigo uma série de considerações prontas, análises “pré-fabricadas”, em que algumas condições são relacionadas diretamente com ditas especificidades periféricas ou ditas especificidades centrais ou mesmo apoiadas na própria diferenciação, reduzindo as análises a meras causalidades, a escolha de duas áreas distintas também ajudou na revisão dessas fragilidades.

Percorremos, portanto, o mesmo caminho metodológico e demos o mesmo tratamento epistemológico às duas regiões, independente de sua condição central ou periférica, para evitar que tais categorias determinassem previamente a análise e para que posteriormente conseguíssemos recuperar a bibliografia que aponta sua superação como modelo descritivo analítico da organização

---

<sup>6</sup> As categorias centro e periferia, utilizadas aqui para descrição parcial dos territórios delimitados para o trabalho de campo, foram empregadas com aspas para indicar que não são pontos de partidas estanques, categorias definidas a priori, rigidamente, a partir de apenas uma opção teórica ou área do conhecimento. Sua utilização prevê a consideração do debate centro-periferia, como modelo de territorialização da cidade, assim como uma possível contribuição ao debate.

espacial de São Paulo a partir da perspectiva das práticas sociais e espaciais em torno das intervenções gráficas.

### *A necessidade e oportunidade do uso da imagem*

As intervenções gráficas, como brevemente apresentadas, são constitutivamente imagens, símbolos pictóricos, iconografias, expressões visuais. Para um mergulho em sua constituição e relação com os espaços públicos urbanos de São Paulo, para assim traduzi-los num exercício de dissertação acadêmica, o elemento textual, a descrição objetiva da organização das palavras se mostrou insuficiente. Nesse sentido a linguagem fotográfica foi convocada. Como mais um elemento de tradução, não como substituto ao texto verbal, mas que de maneira complementar, ampliou e complexificou o exercício antropológico de tradução – as descrições, análises e interpretações.

Nos apoiando na vertente visual da antropologia, a ideia foi aproveitar de suas distintas possibilidades metodológicas, especificamente a produção e análise de imagens fotográficas para a composição de uma reflexão antropológica, pensando a partir da questão colocada por Andréa Barbosa e Edgar T. Cunha em suas investigações sobre antropologia e imagem: “qual é o lugar da imagem na pesquisa antropológica?”. Nesse sentido consideramos as diversas possibilidades elencadas pelos próprios autores: “Imagem como método ou técnica adotados na pesquisa de campo, dado bruto de pesquisa ou registro, expressão de um processo de pesquisa e ainda a imagem, ou narrativas visuais e audiovisuais, como objeto de análise para antropologia são alguns dos caminhos abertos nesse sentido (Barbosa e Cunha, 2006, p. 49)”.

Problematizamos o uso da imagem na análise antropológica, extrapolando sua produção e uso documental como registro do trabalho de campo. Tornando as imagens captadas no processo de pesquisa, elas mesmas, objetos de reflexão e análise, como um dos pontos de partida para reflexão conjunta sobre determinados contextos e situações, neste caso, sobre as relações sociais tecidas em torno nas intervenções gráficas e os espaços públicos urbanos. Seguindo as reflexões de Etienne Samain “(...) focalizando a fotografia não tanto como um objeto (uma imagem) e, sim, a fotografia como uma maneira de ver e de pensar (Samain, 1998, p.11)”.

Todas as fotografias que compõem as narrativas visuais ao lado do texto foram realizadas em campo exclusivamente para essa investigação e a manipulação dos elementos da linguagem fotográfica, como por exemplo os planos e enquadramentos, foi pensada e realizada em estreita relação ao problema sócio-antropológico da pesquisa. Os registros aqui elaborados são argumentos visuais que afirmam algo sobre a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano.

Outra reflexão incorporada para composição texto verbal e texto visual foi a não subordinação das imagens fotográficas ao texto, elas não são meras ilustrações do argumento escrito, por isso optamos por não colocar legendas, não ancorá-las do texto, não localizá-las explicitamente. Sua organização e composição seguem levemente deslocadas do argumento textual, dizem e descrevem os mesmos espaços e mesmas relações sociais, mas os vínculo entre fotografia e texto não são dados de saída, por vezes antecedem os argumentos escritos colocando mais elementos à análise, por outras sucedem revelando outra dimensão do que já foi escrito, ligações que têm que ser descobertas pelo leitor/espectador, um convite à leitura das imagens<sup>7</sup>.

### Estrutura da dissertação

Retomando como referência o principal objetivo da pesquisa: a investigação das intervenções gráficas e sua relação com o espaço público urbano de São Paulo, a partir de duas regiões ou zonas específicas da cidade, a apresentação do resultado ficou estruturada em quatro grandes momentos argumentativos, compondo distintos mas complementares capítulos.

No primeiro, intitulado *Intervenções gráficas no espaço público urbano: a construção do problema a partir de seu percurso bibliográfico*, foi apresentado alguns resultados do exercício de uma ampla revisão bibliográfica da fortuna crítica sobre *graffiti* e *pixação*. A partir de um levantamento bibliográfico, foi possível encontrar alguns trabalhos fundamentais sobre o tema, que qualquer esforço investigativo que não os considerasse se tornaria um exercício ingênuo ou repetitivo. Alguns destes estudos foram revisados a partir das questões que motivaram esta presente pesquisa. Leitura aqui apresentada recompondo escolhas teóricas, argumentos e análises, nos posicionando criticamente sobre eles, justificando o maior desenvolvimento de uma reflexão já iniciada pelos autores ou mesmo um desvio argumentativo, para enfrentar questões ainda não tratadas.

No segundo momento, intitulado *A escrita sobre a cidade: trajetos e insinuações sociais*, foram apresentados os dados da investigação de campo, do mapeamento inicial realizado durante a pesquisa, em que o objeto foram as intervenções gráficas em seu suporte por excelência, os aparelhos arquitetônicos da cidade, uma etnografia que perguntou, inicialmente, aos muros sobre a relação buscada, compondo uma leitura da paisagem urbana paulistana. Exercício que gradualmente pelo movimento cotidiano e sistemático nos espaços urbanos e encontros com os cidadãos resultou

---

<sup>7</sup> Nesse sentido incorporamos também a reflexão de Philippe Dubois esperando do leitor/espectador a tarefa de “apreender, deste modo, o fotográfico como uma categoria que não se limitaria aos únicos objetos-imagens, entender o fotográfico como uma definição possível de uma maneira de ser no mundo. Como um estado do olhar e do pensamento (Dubois, Philippe. “Le regard photographique de Roland Barthes” Apud Samain, Etienne. *O fotográfico*. São Paulo: Huicitec, 1998)”.

numa ampliação do repertório para sua leitura, desvendando algumas dimensões das relações sociais entre seus produtores, receptores e a própria cidade. Está composto por duas linguagens distintas, mas complementares e intimamente relacionadas. Dois relatos da experiência inicial de campo, das deambulações cuidadosamente desregradas pela cidade de São Paulo, o texto verbal e o texto visual, compondo uma narrativa única da experiência antropológica na cidade de São Paulo.

No terceiro momento, intitulado *A escrita sobre a cidade: cidadãos, leituras da cidade e narrativas urbanas*, como desdobramento do mapeamento e leituras apresentados imediatamente antes, trazemos alguns personagens representantes privilegiados de uma possível relação obra, autor, público e cidade, com suas narrativas e cidades imaginadas a partir das intervenções gráficas, compondo algumas versões da cidade de São Paulo. O objeto da investigação descrito e analisado passa a ser os discursos e narrativas sobre a percepção do espaço público a partir das intervenções gráficas. Recuperamos entrevistas e relatos dos encontros e desencontros urbanos formando um texto igualmente composto por palavras e imagens.

E por fim, como quarto momento, intitulado *Imagens da cidade de São Paulo*, foi dado um último passo argumentativo levando em consideração os dados, descrições analíticas e as imagens fotográficas dos momentos anteriores. Retomamos nossos objetivos e realizamos um balanço da experiência urbana antropológica ampliando a escala de análise, falamos de São Paulo num movimento que os dados do sistemático trabalho de campo nas regiões delimitadas passam a ser os fio condutores, fundamentando as mediações necessárias para análise. Organizando os dados como elementos que compõem uma São Paulo vista e uma São Paulo imaginada, apontando para sua sobreposição a partir das relações entre cidadãos, intervenções gráficas e espaços públicos urbanos, compondo uma mesma São Paulo, imaginada, mas nem por isso menos real.

## Capítulo 1 – Intervenções gráficas no espaço público urbano: a construção do problema a partir de seu percurso bibliográfico

Iniciamos, neste momento argumentativo do texto, uma recuperação do repertório científico sobre o tema das intervenções gráficas nas ciências sociais, especialmente na antropologia, pretendendo evitar formulações e orientações ingênuas, recolocando posições já estabelecidas ou já superadas. Escolhido o autor e sua pesquisa pela proximidade temática e proposta investigativa, buscamos uma recomposição do caminho argumentativo construído para então avaliarmos os seus pressupostos, suas decisões teóricas e metodológicas, e também as conclusões e apresentação dos resultados, nos posicionando criticamente sobre o que já foi dito e produzido sobre o tema. Configurando um duplo movimento, ao mesmo tempo que percorremos a fortuna crítica temática, buscando pontos de partidas e desvios analíticos, aproveitando dimensões ainda não exploradas, conseguimos detalhar e esclarecer movimentos da presente pesquisa.

A partir do problema sócio-antropológico enfrentado nesta investigação, formulamos a chave de leitura que orientou esta revisão bibliográfica crítica, servindo de fio condutor entre as obras analisadas: qual a relação entre intervenção gráfica e espaço público urbano? E uma outra questão, mais pontual, relativa à metodologia específica à incorporação da imagem fotográfica: qual o espaço da imagem fotográfica no processo investigativo? Temos, assim, uma pergunta temática/teórica sobre nosso problema científico ligada principalmente a vertente urbana da antropologia e uma pergunta metodológica ligada à antropologia visual.

O primeiro esforço investigativo, que compartilha do recorte temático, a ser considerado é o estudo do antropólogo português Ricardo Campos, tese de doutoramento publicada em 2010 sob o título *Porque Pintamos a Cidade? – Uma Abordagem Etnográfica da Graffiti Urbano*. Este estudo nos chamou a atenção, pois além de ser amplamente citado quando as buscas por pesquisas são realizadas com a chave temática *graffiti*, foi um estudo realizado nas ciências sociais, mais precisamente na antropologia, a partir de uma abordagem etnográfica que ainda problematiza e utiliza imagens durante todo o processo de pesquisa. Um estudo que parece, de início, realizar em Lisboa uma proposta muito similar da que apresentamos sobre São Paulo. Não há, ou pelo menos não foi encontrado em nosso levantamento bibliográfico, uma investigação nas universidades brasileiras que compartilhasse tantas dimensões com a proposta aqui apresentada, justificando sua revisão e apresentação nesse momento da pesquisa.

O segundo esforço investigativo, que também compartilha do recorte temático, a ser considerado é o estudo do antropólogo brasileiro Alexandre Pereira, apresentado como dissertação de mestrado em 2005, sob o título *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Nesse estudo o

autor nos apresenta um tipo específico de intervenção gráfica urbana, a *pixação*, levando a diferenciação tipológica entre elas em questão, assim como a legitimidade social conferida ao tema. Tece análises específicas à cidade de São Paulo, a ligação desta prática com a juventude e a sua apropriação e circulação pela metrópole. Um estudo também realizado nas ciências sociais, mais precisamente na antropologia urbana. Foi a primeira etnografia desse tipo específico de intervenção gráfica apresentada como dissertação acadêmica. Pereira passou aproximadamente cinco anos acompanhando e participando desse movimento pela cidade de São Paulo, dessas apropriações "impróprias", como ele mesmo provoca, do espaço público urbano.

Entretanto, o pioneirismo etnográfico da investigação não foi o único critério de sua escolha para esta revisão, suas teses ao reforçarem a diferenciação entre as intervenções gráficas, por exemplo *graffiti* e *pixação*, mas de maneira crítica, afastando-se do senso comum, considerando a complexidade e tensão das relações entre elas, estabelecem novas possibilidades de leitura das expressões. Afirmando a diferença pelo processo criativo envolvido, pelas relações estabelecidas entre os praticantes e em especial entre eles e o espaço urbano, revela outra rede de sociabilidade, outra apropriação do espaço público urbano. Nos oferece, ao mesmo tempo, detalhes desse tipo de intervenção gráfica e reflexões sobre a cidade de São Paulo, configurando-se como um novo ponto de partida para a presente pesquisa.

Distanciando-se da antropologia como matriz investigativa, mas oferecendo um extenso e fino repertório de análises sobre as intervenções gráficas em geral e em São Paulo, Roaleno Costa em seus trabalhos que são complementares, dissertação de mestrado apresentada em 1994 e tese de doutoramento defendida em 2000, parte de um escopo amplo de análise do *graffiti*, recuperando o contexto histórico-social em que surgem, problematizando-o a partir de abordagens múltiplas, ora histórica, ora sociopolítica e ora estética, para um estudo mais pontual, considerando as imagens grafitadas em algumas regiões da cidade de São Paulo. E sob uma perspectiva específica, a da estética, e ainda mais específica, estética da recepção, explicita analiticamente a dimensão de quem observa os *graffiti* na cidade de São Paulo.

Um estudo que, mesmo ancorado na área da comunicação e artes, é amplamente citado pelas investigações que tratam do mesmo tema a partir dos pressupostos das ciências sociais. Suas análises assumem perspectivas não convencionais a uma pesquisa antropológica, entretanto, acabam oferecendo uma importante contribuição, já que realiza uma abordagem que não privilegia a perspectiva do emissor da mensagem, do produtor da intervenção gráfica, pelo menos não parte dela exclusivamente. Ao afirmar os *graffiti* como “obra aberta”, expressão comunicativa urbana e buscar os detalhes da recepção dessas possíveis mensagens, levando em consideração o tempo social e histórico, sobrepõe referências das humanidades e abre o caminho para sua apropriação

antropológica, numa análise que cruza olhares e perspectivas.

O último trabalho considerado para revisão crítica é o pioneiro ensaio fotográfico realizado na década de 1980 em Nova York por Martha Cooper e Henry Chalfant – *Subway Art*. Sem pretensões acadêmicas, mas com uma sensibilidade e disposição antropológica em conviver por anos com os jovens *writers* novaiorquinos, os dois fotojornalistas registraram de maneira exclusiva os *graffiti* nos metropolitanos da cidade. Ensaio fotográfico realizado em meio aos produtores, registros de perto e de dentro do movimento *graffiti/hip-hop*, não reproduzidor do discurso institucional que dominava as mídias da época, contra a ação considerada vandalismo. Trabalho paradigmático reconhecido pelos próprios *writers* locais, motivo de inspiração para outros jovens que acessam o *graffiti* de Nova York à distância apenas pelas imagens fotografadas e também modelo para outros fotógrafos em dezenas de trabalhos posteriores inspirados nesses registros. Inaugura-se uma nova dimensão artística dos *graffiti*, o ensaio fotográfico, dimensão já explorada pelos próprios *writers* como uma maneira de lidar com a efemeridade de sua expressão e com a ação das autoridades, mas que com Cooper e Chalfant é aberta como tema, forma e conteúdo, não sendo exagero afirmar a composição como uma outra expressão artística.

#### Nota preliminar à leitura

Na revisão bibliográfica aqui apresentada preservamos os termos utilizados pelos autores às expressões aqui estudadas, que oscilam entre *graffiti* e *pixação*. Entretanto, na sua consideração crítica dentro dos eixos analíticos expressos nos subtítulos e incorporação na presente pesquisa assumem imediatamente os termos da categoria mais ampla, intervenções gráficas. Portanto, o que é desenvolvido por um ator como análise específica do *graffiti* ou da *pixação*, quando assumimos sua ideia como pressuposto ela passa a ser característica das intervenções gráficas.

## 1.1 Ver, olhar e ler a cidade

O espaço público urbano convoca os cidadãos pelo olhar, com a atenção voltada a paisagem urbana é possível ler a cidade a partir das intervenções gráficas estampadas em seus aparelhos arquitetônicos, leitura que garante acesso a uma dimensão da organização do espaço público urbano. Caminho aberto e estabelecido pelos autores aqui revisados, nos oferecendo uma importante diretriz analítica. Lemos São Paulo a partir das intervenções gráficas em seus muros, acessamos certa percepção e apropriação do espaço público urbano, revelando uma dimensão de sua organização em alguns espaços da zona norte e em outros da zona central da cidade.

Campos (2010) realiza esse movimento na região metropolitana de Lisboa, mais especificamente nos bairros do Chiado, Baixa-Chiado e Bairro Alto. Foi uma escolha metodológica assumida a partir de seu problema sócio-antropológico. O título de sua obra, *Por que pintamos a cidade?*, indica a preocupação do autor com as intenções, motivações, razões dessa ação sobre a cidade. A conjugação do verbo pintar na primeira pessoa do plural revela que o pesquisador coloca a questão ao nível social, à amplitude social, mesmo não sendo um produtor de *graffiti*, faz parte da organização social que grafita os aparelhos arquitetônicos urbanos. Um indicador do desafio presente nos estudos antropológicos das sociedades contemporâneas urbanas, em que o antropólogo pertence à organização social estudada.

Sua proposta de pesquisa é clara: “realizar uma incursão etnográfica no território do graffiti urbano (Campos, 2010, p.14)”. Mas o problema investigativo não tão imediato. A formulação do problema sócio-antropológico passa por várias dimensões, um enigma da visualidade, da centralidade da imagem na sociedade contemporânea, da capacidade e dispositivos de comunicação urbana, cidade que exige leitura, que convoca o cidadão pelo olhar, da profusão de códigos nesse sentido, um em particular, o *graffiti*. Esse é um dos focos analíticos, o núcleo do problema, a cidade foi lida pelos *graffiti*.

A relação intervenções gráficas e espaço público urbano, assume em Campos (2010) os termos e o vínculo entre *graffiti* e o território. O seu entendimento sobre o território se desdobra por dois pressupostos: a cidade como “território edificado por pessoas habitando lugares e destinos distintos”, deslocando para as relações sociais a constituição do espaço urbano, uma dimensão muito mais subjetiva e menos material do que uma simples topografia ou divisão geográfica, e também uma dimensão simbólica constituinte, “uma cidade seja constituída por signos variados, possui uma memória que não é apenas física mas igualmente simbólica”. E deixa claro mais uma proposta de sua pesquisa, “Propus-me pensar a cidade enquanto entidade significativa” (Campos,



2010, p.25)<sup>8</sup>.

A proposta se desdobra da seguinte maneira, ler a cidade – construção social e simbólica –, a partir dos *graffiti*, ler os *graffiti* a partir de seus produtores, os jovens. O campo ganha um recorte pelas categorias analíticas, o território percorrido, observado, lido e traduzido foi o território dos signos juvenis. O recorte pela categoria da juventude<sup>9</sup>, apesar de bastante rigoroso, superando a imediata associação à faixa etária, construindo sua relação com a história e sociedade, considerando suas instituições, uma atribuição “histórica, cultural, variável e complexa”, para usar suas próprias palavras, além de reconstruí-la como categoria analítica antropológica, desfazendo uma série de desconfortos, equívocos e pré-conceitos, serviu de suporte a presente pesquisa apenas a medida que iluminou nossa escolha focal, distinta da do autor aqui retomado.

Nosso foco é outro, assim como alguns de nossos pressupostos, a atenção conferida à relação juventude e *graffiti* é deslocada para cidade e *graffiti*. Apostamos, assumindo o risco de perder essa fundamental dimensão para Campos (2010), que a relação entre a cidade de São Paulo e seus cidadãos pode ser traduzida a partir das intervenções gráficas sem a consideração exclusiva de seus produtores ou mesmo da cultura juvenil<sup>10</sup>. Buscamos as cidades imaginadas, versões da cidade de São Paulo, pelas diferentes experiências visuais, inclusive, mas não exclusivamente as juvenis. Este é, portanto, um significativo desvio de nossa investigação em relação ao autor aqui considerado.

Ajustado e apresentado o foco de sua investigação Campos (2010) pratica o que denominou como “deambulações por uma cidade de imagens”, sob essa orientação imagética nos relata sua postura de pesquisador na cidade e logo propõe reflexões que foram aqui minuciosamente consideradas e incorporadas.

(...) circulamos pela cidade apressados, distraídos ao que nos rodeia, demasiado familiarizados com estímulos visuais e sonoros que entraram nas rotinas de nossos trajectos quotidianos. A familiaridade transmite-nos uma espécie de dormência, um resguardo natural à turbulência enunciativa. Atento ao fenômeno do *graffiti*, nas suas diversas variantes, concedi à cidade uma força expressiva renovada, ao caminhar pelas ruas ao encontro das imagens circunvizinhas. E é precisamente a (re)descoberta da

---

8 Cidade constituída por signos e entidade significante são formulações utilizadas pelo autor apoiadas fundamentalmente na semiologia de Roland Barthes. Em que “(...) o signo é composto por um significado e um significante. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano de conteúdo (Barthes, 2007, p.35).” A cidade, portanto, abriga significados e significantes, e ela mesma é um significante, expressão do próprio signo, podendo ser percebida, lida e interpretada, uma proposta de semiologia urbana. Esta é a ousadia da proposta de Campos, aqui incorporada.

9 Para detalhes desse recorte, dessa opção na construção do objeto, ver especificamente o primeiro capítulo, intitulado *Juventude entre o real e a encenação*, subdividido em três partes, *Juventude enquanto invenção: construção de uma categoria social*, *Juventude nas ciências sociais: navegando entre culturas juvenis, subculturas e tribos urbanas* e *Visualidade, Representação e Identidade: entre imagens construídas e incorporadas*.

10 Não há um desacordo com relação às teses sobre a juventude, aliás, um trabalho primoroso de reconstrução da categoria analítica, o desacordo é quanto ao pressuposto indicado na introdução e desenvolvido logo no primeiro capítulo, de intensa e intrincada integração entre *graffiti* e juventude, que impossibilitaria tematizar o primeiro sem referências ao segundo.

cidade e da sua imagem que acontece. E o que nos oferece a metrópole do ponto de vista visual? Proponho, precisamente, pensar as imagens da cidade (Campos, 2010, pp. 210-211).

A postura de deambulação serviu então como dispositivo desarticulador da nossa familiaridade com o espaço urbano, para irmos ao encontro de outras imagens da cidade, mostrou-se necessária para desajustar nossos parâmetros objetivos do cotidiano, fortes condicionantes da forma de percorrer a cidade pela caminhada e pelo olhar. O forma objetiva, teve que ceder lugar ao descompromisso, ao despropósito, pelo menos do ponto de vista de nossas atividades corriqueiras. Com essa disponibilidade do olhar, associada aos objetivos na investigação, começa a tomar forma uma experiência urbana subjetiva, tornar-se acessível a dimensão simbólica da construção da paisagem urbana.

Se há uma cidade física, também há imaginários urbanos, que compõem a nossa experiência subjectiva da cidade, uma cartografia cognitiva e sentimental muito particular. A visualidade urbana possui algo de próprio, determinado pelos modos de viver e sentir a cidade. Uma digressão pela cidade do novo século confirma-nos a explosão de circuitos de comunicação visual que reclamam nossa atenção (...) Ao tomar a cidade como artefato cultural, entendo-a enquanto texto, um horizonte que se abre à inquirição semiológica, na medida em que compreende um conjunto de códigos e proposições impressos pelos diferentes agentes no espaço (Campos, 2010, p.211).

Nesse sentido, ao enxergar uma cidade subjetiva, imaginária e simbólica, tomá-la como um artefato cultural, desdobrando sua percepção como um texto visual é uma estratégia que garante a possibilidade de lê-la e compreendê-la pelo repertório dado pelo contexto histórico-cultural. É possível enxergar os signos e símbolos como linguagem e discurso, códigos a serem interpretados por um repertório construído num contexto comum. Assim afirma o autor que “a densidade semântica da cidade residiria, por conseguinte, no leitor e na sua capacidade para atribuir sentido à morfologia dos lugares”. E completa recuperando Silva Tellez (2011), “ou seja, a soma imaginável dos pontos de vista dos cidadãos de uma cidade integra a leitura simbólica que se faz da cidade. Corresponde a sua representação e às diferentes estratégias narrativas (Campos, 2010, p.212)”.

A cidade também é tomada como texto e discurso em Pereira (2005), com uma proposta igualmente antropológica e etnográfica o autor nos apresenta uma leitura da cidade de São Paulo a partir de um tipo específico de intervenção gráfica, a *pixação*. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*, título que já indica seu objeto de estudo e seu foco analítico – os pixadores paulistanos em sua circulação, em seus trajetos percorridos pela cidade para a prática transgressora. A incorporação do termo *rolê* sugere a preocupação em guardar algum sentido nativo, do grupo estudado à ideia de sair pela cidade para pixar, de trazer ao leitor, logo de saída, alguma dimensão

da etnografia realizada, do contato com os agentes privilegiados, encurtando assim a distância entre o leitor e os pixadores. Um convite sutil ao *circuito*<sup>11</sup> da *pixação* paulistana, traduzida numa pesquisa antropológica.

Nos é apresentada essa forma de fazer a cidade, sob o subtítulo *As marcas na/da cidade*, em que o autor introduz a própria *pixação* como forma de expressão social e como estas marcas deixadas por determinados grupos são vistas e lidas pela população paulistana. A manutenção de duas possibilidades de leitura e interpretação, *marcas na* e *da cidade*, são indícios importantes para compreensão da relação entre intervenção e cidade, assim como o posicionamento do autor em um debate específico à vertente urbana da antropologia. Um debate que oscila entre duas posições aparentemente opostas, classificando a antropologia urbana como antropologia na cidade ou antropologia da cidade<sup>12</sup>.

Pereira (2005) parece assumir uma terceira via neste debate, em que uma antropologia na e da cidade aparecem não como escolhas ou abordagens opostas, mas relacionadas, complementares e sobrepostas. Em que mesmo sem uma mediação desenvolvida, conduzir um estudo na cidade é também investigar a própria cidade. Estudar os cidadãos, mesmo um grupo específico, em relação urbana é evidenciar a dimensão social da constituição do espaço urbano, a cidade aparece como o fazer social deste grupo. E assim pode ser lida, analisada e interpretada.

Além de sinalizar um posicionamento neste debate antropológico, a ambiguidade criada pelas referências *na* e *da* acabam insinuando uma íntima relação entre as intervenções e a constituição da cidade, as marcas passam de *na cidade* para *da cidade*, de externas para internas, marcas da própria São Paulo. Argumento que começa ganhar forma logo no primeiro período do capítulo inicial de sua dissertação, quando afirma que "observar a paisagem paulistana e não notar a interferência dos pixadores é impossível (Pereira, 2005, p.12)". A princípio as marcas são interferências na paisagem urbana, entretanto, pela sua quantidade e intensidade, essa interferência parece ceder lugar a uma característica intrínseca ao espaço urbano. Fundem-se aos muros, prédios, viadutos e monumentos, tornam-se marcas da cidade. A leitura de uma expressão torna-se a própria leitura da outra.

Se o autor deixa essa possibilidade de interpretação de maneira ainda sutil em sua argumentação, nós a assumimos de saída, falamos das intervenções gráficas ao mesmo tempo que

---

11 A expressão aqui empregada, *circuito*, pertence a uma "família" de categorias analíticas desenvolvidas por José Guilherme Cantor Magnani, neste caso Prof. orientador da pesquisa de Alexandre Pereira, que iniciou com a unidade pedaço, intermédio entre a casa e a rua. Circuito, portanto, como um "uso do espaço e de equipamentos urbanos – possibilitando o exercício de sociabilidade, por meio de encontros, comunicação e manejo de códigos –, porém de forma mais independente em relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na mancha ou no pedaço. Mas tem, igualmente, existência objetiva e observável: o circuito pode ser localizado, levantado e descrito (Magnani, 2012, p.93)".

12 Para revisão do debate antropológico assim como diferentes posicionamentos, José Guilherme Magnani, *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*, 2012, pp. 309-321; Michel Agier, *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*, 2011, pp. 31-44; Eunice Ribeiro Durham, *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*, 2004, pp. 357-408.

falamos de São Paulo, da constituição de seus espaços públicos, constituição concreta e abstrata, física e simbólica, dimensão última que através das intervenções gráficas se expressam pela interferência e transgressão. Uma tensão simbólica, de códigos e sentidos para se ler a cidade de São Paulo, para sua referência vista e imaginada. Nos posicionando no debate antropológico urbano igualmente pela terceira via, uma leitura das intervenções gráficas na cidade, sobre a própria cidade de São Paulo.

Desenvolvendo a premissa da leitura da cidade pelas intervenções gráficas começa a tomar forma a ideia de unidade entre tais expressões e a própria cidade. Encontramos em Costa (1994) mais argumentos nesse sentido. O autor analisa o *graffiti* em sua composição com os elementos arquitetônicos urbanos, os colocando como parte da mensagem, parte da obra. O espaço público urbano, no limite a cidade, não apenas como suporte, mas como elemento considerado para criação da expressão artística. Atenção implícita nos outros autores e em suas abordagens até aqui consideradas, ganha centralidade em Costa (1994) assim como na presente pesquisa. Os suportes passam a ser observados como parte da composição das intervenções gráficas.

O local que serve de suporte à imagem do graffiti é cuidadosamente escolhido (...) Esta manifestação interfere conjuntamente com a arquitetura e elementos do espaço onde é colocado. Tudo ao seu redor integra-se no conteúdo emitido. (...) As imagens precisam estar integradas com os seus conteúdos, seu tamanho ou dimensão, e o espaço que sofre a interferência. (...) Para isso deve-se levar em consideração até mesmo o espaço em branco entre os elementos da imagem, o estado físico do suporte, o significado que se atribui socialmente aquele espaço, a cultura da comunidade frequentadora e a técnica a ser utilizada (Costa, 1994, p.11).

Ao entender o suporte, os aparelhos arquitetônicos como parte da composição artística, tanto o *graffiti* ganha em dimensão quanto o próprio suporte, a cidade. Trocam possibilidades de leitura, ampliam-se as possibilidades de interpretação. E sem dúvida começa a ficar evidente a unidade entre os dois elementos, a princípio distintos, o *graffiti* e seu suporte. Se a leitura estética provoca a reflexão para a não separação forma e conteúdo, mas sim sua consideração una, numa única expressão forma-conteúdo<sup>13</sup>, podemos começar a tratar o *graffiti* e a cidade da mesma maneira, como *graffiti-cidade* e assim tomar um desvio original para uma análise antropológica sobre o tema. A provocação de Costa (1994) para a necessidade de considerar o local em que se encontra o

13 A inseparabilidade entre forma e conteúdo, recuperada a partir Costa (1994) é um resultado possível do problema filosófico da área da estética que relaciona as duas categorias. Como podemos apreender mais alguns elementos nas considerações de Pareyson (1984) em seu manual de estética: “A inseparabilidade de forma e conteúdo se resolve na coincidência do processo de formação do conteúdo com o de formação de matéria (...) se partirmos da forma, a arte já está afirmada no seu caráter específico, e não há outra preocupação senão a de mostrar que não se dá forma artística que não implique um conteúdo e não seja extrinsecação de um conteúdo espiritual em forma física (Pareyson, 1984, p.60)”. Proposta aqui incorporada como quadro de análise das intervenções gráficas, consequentemente, da cidade de São Paulo e seguirá por toda dissertação como expressão descritiva, analítica e interpretativa.

*graffiti*, não como uma superfície qualquer, mas sim um importante elemento para a obra, até mesmo os espaços em branco entre os traços de tinta spray, abre possibilidades de interpretação e estabelece um novo ponto de partida e novamente a cidade é afirmada como significante<sup>14</sup>.

Nesse sentido, a produção e recepção do *graffiti*, pelo menos alguns de seus traços, torna-se a própria produção e recepção cidadina dos espaços públicos urbanos, e assim uma dimensão de sua constituição. Pela atenção conferida à unidade *graffiti-cidade*, há uma transferência imediata da leitura do *graffiti* para leitura do espaço público urbano. Como essa unidade com o suporte não é imediata e muitas vezes não pressuposta pelos cidadãos, em nossa análise e interpretação, ao partimos dela, a consideração da percepção e constituição do espaço público pelos *graffiti* torna-se possibilidade elegida, uma escolha metodológica previamente realizada por essa abordagem e aplicada na presente pesquisa.

Seguindo o desenvolvimento desse argumento, Costa (1994) estabelece o limite ou pelo menos uma grande dificuldade de apreender e analisar esse processo, a relação entre leitura e percepção urbana, apoiando-se nas considerações de Ferrara (1988)<sup>15</sup> desenha um quadro de leitura do espaço urbano.

O entendimento sógnico do espaço urbano tem procurado pesquisar a relação entre três unidades básicas e interdependentes: “características físicas, uso e transformação do ambiente urbano; ou seja, em tradução científica, podem gerar, se relacionadas, três operações fundamentais: percepção, leitura e interpretação”. Segundo esta análise, a percepção urbana é a primeira, porém apenas uma das etapas de um processo mais complexo para a compreensão da imagem urbana e consequente informação sobre a cidade (Costa, 1994, p.25).

A partir da ideia de que a dimensão sógnica da cidade é composta pelas características físicas, o uso e transformação do espaço urbano, começa a problematizar a possibilidade de lê-los conjuntamente, indicando quais os passos precisam ser dados para tornar essa abordagem possível, distinguindo percepção, leitura e interpretação. As colocando como etapas complementares e necessariamente subsequentes. O respeito a essa ordem de operações, segundo o autor, garante o

---

14 Nessa importante passagem argumentativa, de consideração do suporte como um elemento que compõe com o *graffiti* a expressão artística e comunicativa aparece, assim como em Campos (2010), a possibilidade de ler o *graffiti* e a cidade a partir dos termos significado e significante, que imediatamente nos remete à teoria dos signos de Roland Barthes, já citada anteriormente, mas que em Costa (1994) surge a partir de uma outra bibliografia também ligada a área da semiologia, já buscando sua aplicação à cidade. Coelho Neto S. Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo*. São Paulo: 1969. E Ferrara, Lucrecia D'Aléssio. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo, 1988.

15 Lucrecia d'Aléssio Ferrara é o suporte de Costa (1994) quando entra pela área da semiótica buscando elementos para ler a cidade. Nessa passagem específica o livro consultado é *Ver a cidade: cidade, imagem e leitura*, de 1988. Nele a autora defende a possibilidade de ler a cidade pelos estudos semióticos, desenvolve uma série de reflexões nesse sentido, inclusive descreve de maneira detalhada técnicas de pesquisa na cidade, enquadrando-a como “semiótica do ambiente urbano, enquanto estudo lógico da linguagem (Ferrara, 1988, p.03)”. A autora por sua vez fundamenta suas reflexões e construções conceituais em torno das unidades: características físicas, uso e transformação do ambiente urbano, que se desdobram em três operações: percepção, leitura e interpretação em Charles Sanders Peirce, 1931-1958.

acesso a dimensão sógnica da constituição urbana, permitindo, por fim, sua interpretação. Continua, nesse sentido, compondo o quadro para leitura, as diferentes linguagens e dimensões da cidade.

A realidade sógnica do contexto urbano pode ser percebida através de suas ruas, praças, avenidas, monumentos e edificações. Nesse contexto estão aglutinados conjuntamente outras linguagens: a urbanização, a arquitetura, o desenho industrial dos equipamentos, a publicidade, a programação visual, a tecnologia decorrente do processo de industrialização, os veículos de comunicação de massa (e aí pode-se incluir as artes visuais de rua – o graffiti). Contudo, é fundamental um elemento desencadeador deste processo de percepção do contexto – o usuário, e o uso de sua fala, sua linguagem (Costa, 1994, p.25).

A escolha por iniciar a abordagem sógnica da cidade pela percepção revela o tamanho do problema teórico e metodológico. Mesmo pressupondo toda a cidade como uma expressão linguística ou uma expressão cultural de determinada sociedade, sendo possível conhecê-la pela sua leitura e interpretação, há uma sobreposição de linguagens, dificultando todo o processo. Ler da mesma forma, mobilizando os mesmo instrumentos teóricos analíticos e considerando as mesmas convenções de códigos para a arquitetura, publicidade e veículos de comunicação em massa, por exemplo, parece ser um enorme problema metodológico que pode distorcer o diagnóstico ou interpretação de seu sentido social, já que a sua percepção é distinta, são diferentes sensações e diferentes processos cognitivos exigidos e mobilizados<sup>16</sup>. E Costa (1994) aponta uma possível solução, priorizar um elemento desencadeador do processo de percepção urbana, o usuário, o cidadão e a expressão linguística dessa percepção.

Respeitando a ordem percepção, leitura e interpretação, a proposta é partir da percepção dos cidadãos que recebem os *graffiti*, lendo sua recepção pelos discursos formulados sobre a prática assim como possíveis ações provocadas pela mensagem artística<sup>17</sup>. Do ponto de vista metodológico prático, na sua dissertação, essa consideração desdobra-se em um procedimento específico, na análise estética de registros fotográficos dos *graffiti*, em que o pesquisador se coloca como um

---

16 Temos nesta passagem do autor outra questão ao mesmo tempo importante e dificultadora para a consideração da dimensão sógnica da cidade, o cruzamento entre a experiência individual com a experiência coletiva: "O espaço urbano é, assim, o suporte para o texto não-verbal inscrito na cidade numa multiplicidade de signos aglomerados sem convenções, traços, tamanho, cor, contraste, textura, sons, palavras, cheiros. A compreensão sógnica do espaço urbano através de suas características e elementos só se dá por uma operação específica da mente: a leitura que é realizada pelo habitante/receptor e que leva em consideração as experiências, sensações, vivências particulares e/ou coletivas. A cidade é suporte para múltiplas representações sógnicas e a velocidade é o ritmo de sua leitura (Costa, 1994, p.26)."

17 Nesta passagem temos uma possibilidade de interpretação da ordenação sógnica da cidade pelos *graffiti*, como linguagem não-verbal, uma sinalização não oficial que orientam os habitantes em seu deslocamento diário: "Os graffiti urbanos e especificamente os graffiti paulistanos, conferem a esta cidade marcas sógnicas que a personalizam e refletem as ansiedades da sua população. A linguagem não-verbal da pintura estampada nos espaços da cidade, criam uma espécie de sinalização e referências não oficiais para os seus habitantes, transformam os espaços da cidade conferindo-lhe novos significados, novas leituras. Leituras que exigem do leitor rapidez para não perder informação e para acompanhar o ritmo acelerado de sua própria locomoção urbana. A leitura da cidade e suas manifestações implica no estudo de sua memória, do seu diálogo entre presente e passado, suas tradições, seu imaginário (Costa, 1994, p.27)."

receptor privilegiado das expressões. Escolha que será retomada adiante, na medida que foi incorporada ou descartada, mas que por hora sinaliza uma solução possível para uma necessidade colocada a partir da problematização do autor, entendendo o usuário urbano e seu discurso como gatilho de acesso à dimensão simbólica do *graffiti-cidade*.

A dimensão física e concreta da cidade usada e transformada pelos *graffiti* criam outros espaços públicos que quando fruídos pelos cidadãos enquanto receptores e também “construtores” desses espaços acumulam referências simbólicas, dando corpo a dimensão sógnica da cidade. Esse espaço urbano inventado e construído pelos *graffiti* é, portanto, uma construção simbólica, que garante a percepção da ordem simbólica vigente, assim como a tensão simbólica causada por sua intervenção. Compreendemos, portanto, melhor a organização social urbana em São Paulo, pelo menos em uma dimensão não tão imediata ou aparente, pela maneira como lemos os *graffiti*.

## 1.2 Comunicação urbana e obra aberta

As intervenções gráficas são expressões da comunicação visual no espaço público urbano, mensagens, códigos resultantes de uma intenção comunicativa, de um emissor a um receptor, tanto em circuito fechado quanto em circuito aberto, ou seja, sujeitas a múltiplas interpretações e interferências. O encontro e desencontro entre esses dois polos da comunicação urbana, entre esses dois tipos de cidadãos, revelam uma dimensão da sociabilidade urbana construída nas ruas. Um caminho privilegiado para traduzir uma possível relação autor, obra e público.

Campos (2010) reforça a abertura desse caminho analítico ao assumir o *graffiti* como meio de comunicação visual urbana. É assim que o objeto se apresentou ao pesquisador e deste modo ele o constrói. Se o *graffiti* é pressuposto como meio de comunicação, dois outros processos são igualmente considerados de saída, a emissão e a recepção. Como recuperamos anteriormente o autor logo identifica e assume um deles como eixo fundamental de sua pesquisa – os emissores ou produtores. Enquadra assim sua pesquisa como um “programa de investigação do graffiti enquanto discurso visual urbano (Campos, 2010, p.24)”<sup>18</sup>.

O autor decompõe o *graffiti*, enquanto discurso visual urbano, no que estabelece ser seus

---

18 O objeto ganha em complexidade no desenvolvimento dos capítulos, assim como as questões enfrentadas pelo autor. Desenvolveremos alguns pontos adiante, na medida em que tornam-se suportes para a presente pesquisa. Entretanto, para nos distanciarmos de um reducionismo analítico durante a exposição da leitura e considerar já de saída a complexidade tanto do objeto quanto da proposta, recuperamos um trecho em que Campos o formula com mais elementos: “(...) anos dedicados ao estudo do graffiti enquanto fenômeno cultural, social e comunicacional. (...) O graffiti encontra-se na intersecção de trajetórias e interesses plurais. (...) abordei a juventude, a cidade, o graffiti, as ciências sociais e a antropologia, articulando-as com as preocupações teóricas de quem pretende decifrar as fundações de uma sociedade ocularcêntrica, protagonista de um paradigma visual com extensões ao nível do modelo sensorial, da maquinaria ou da ideologia. Uma análise da visualidade atenta a dimensão política dos processos; à centralidade da tecnologia; à visualização da experiência e estetização do cotidiano; aos fluxos globais; ao prazer e ao lúdico associados aos dispositivos de produção e consumo fundados na linguagem (Campos, 2010, pp. 287-288)”.

elementos constituintes para análise, o uso do espaço público, o muro, a transgressão, o anonimato e o público. A partir de sua própria formulação do *graffiti* como fenômeno paradoxal, polissêmico e mutante, destaca o encontro entre os cidadãos que andam pelas ruas, pelos mais diversos motivos, com os signos inscritos nas superfícies desse espaço<sup>19</sup>. Sob essa premissa, afirma:

Este aglomerado de signos pictóricos, de grafias impenetráveis, de traços aparentemente caóticos, espelha diferentes vontades enunciativas, modos distintos de utilizar a arquitetura e o mobiliário urbano. Estas mensagens têm uma autoria e um destinatário. Quem utiliza o espaço público urbano para comunicar fá-lo com um intento, assumindo este suporte como um veículo de transmissão de algo a alguém (Campos, 2010, p.77).

A consideração do ponto de vista do receptor, pontuada nesta passagem como "um destinatário", foi outro desvio analítico que realizamos em nossa dissertação. Desenvolvemos esse outro polo de comunicação, a atribuição de sentido dos cidadãos não produtores aos códigos encontrados nas ruas, já que estar fora do campo ou circuito do *graffiti*, não significa que não haja recepção ou que sua recepção seja desprovida de sentido, pelo contrário, coloca os *graffiti* como uma chave de leitura da cidade. São leituras distintas das realizadas em circuito fechado, em que o receptor é também emissor, mas que não se desvinculam nem da prática nem da própria cidade, atribuindo outro sentido a relação. Outra versão da cidade, em que os *graffiti* continuam elementos presentes.

É justamente nessa chave de leitura, assumindo o pressuposto das intervenções gráficas como comunicação visual urbana, códigos e símbolos provocando sua leitura a partir de repertórios distintos, que Pereira (2005) nos apresenta a pixação paulistana. Muito mais do que rabiscos indecifráveis, começa a revelar todo um repertório de mensagens e códigos pensados para uma comunicação urbana. Uma intenção que o autor nos apresenta com centralidade.

(...) fica claro que a intenção principal é transmitir algo para eles, os pixadores. Por mais que indiretamente acabem se comunicando com a cidade, o que querem realmente é comunicar-se entre si. Quando um pixador deixa sua marca em determinado local, não pensa muito no que os outros cidadãos vão pensar, mas sim na visibilidade que terão ante seus colegas (Pereira, 2005, p.13)<sup>20</sup>.

---

19 Para mais detalhes sobre seu movimento argumentativo e análise ver no segundo capítulo, intitulado *Graffiti...de onde surgem*, mais especificamente nos sub itens *O uso do espaço público*, no *O muro* e também no *O público*.

20 Uma ênfase descritiva e argumentativa na intenção e motivação da produção que pode ser deslocada e desenvolvida de outra maneira assumindo os mesmos pressupostos. Assim, como em relação ao estudo e a mesma ênfase de Campos (2010), tomamos outro desvio, deslocamos e buscamos desenvolver também a recepção e interferência dos cidadãos fora do circuito da *pixação*, uma interferência completamente distinta, com significados diferentes, mas igualmente possível. E mesmo considerando as afirmações de Pereira (2005), amplamente amparadas pelos dados etnográficos, de que os pixadores não pensam em se fazer entender para população em geral, o efeito de estabelecer uma tensão simbólica, um conflito nessa dimensão de ordenamento da cidade não precisa ser formulado de maneira consciente. É um efeito a despeito da intencionalidade do produtor. Há uma ordem estabelecida, há uma agenda política vigente, ambas possuem dimensões simbólicas, e o conflito acontece nesse terreno, mesmo sem a vontade explícita



A partir dessa ênfase nos produtores, em suas intenções e comportamentos, o autor logo nos apresenta o resultado da etnografia, uma legítima iniciação na leitura das *pixações* paulistanas, um acesso aos códigos pensados para um circuito fechado.

A *pixação* em São Paulo caracteriza-se por possuir, geralmente, três elementos: a 'grife', que congrega diversos grupos de *pixadores*, representada, geralmente, através de um emblema; o 'pixo' ou 'marca', nome dado ao grupo de *pixadores*; e, de forma abreviada, o nome, ou o apelido, dos indivíduos que integram aquele grupo e estavam presentes no momento da ação. Portanto, nessa inscrição, vai-se do mais geral ao mais particular. (Pereira, 2005, p.13).



Da esquerda para a direita, o símbolo da grife Turma da Mão; o nome do pixo "vagais" e a inicial do nome dos autores do pixo (na gíria dos *pixadores*, aqueles que "fizeram o *rolê*") (Pereira, 2004).

21

Complementando a descrição dos elementos que configuram a mensagem, os códigos entre os *pixadores*, descreve:

(...) além da grife, do pixo e da assinatura individual do *pixador*, a indicação da região de onde vêm seus autores ou mesmo o bairro podem também acompanhar as *pixações*. Assim, é comum ver, as inscrições ZO, ZL, ZS ou ZN sinalizando o local de origem daqueles *pixadores*. Outros elementos que às vezes aparecem são determinadas frases que relacionam a ação da *pixação* como o momento ou condição (Pereira, 2005, p.15).

O elemento que sinaliza o local de origem ganha em importância na busca do autor, para pensar os trajetos desses jovens pelos espaços urbanos. Este elemento ao deixar explícito a região da cidade em que o *pixador* mora possibilita, ainda que de maneira imprecisa, analisar os trajetos realizados pela cidade, principalmente de suas moradias aos *points*, espaços de encontro para confraternização e prática da *pixação*. O *point* analisado e etnografado com mais ênfase se localizava na zona central, mas as *pixações* não exclusivamente, a mesma constatação se estende a

---

ou formulada dos *pixadores*.

21 Registro fotográfico utilizado por Pereira (2005) para ilustrar sua descrição e caracterização dos códigos das *pixações* paulistana, como descrito na citação reproduzida acima. Entretanto, esse registro foi retirado, pela facilidade de acesso e reprodução virtual da imagem, do artigo *As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo*, em que o autor utiliza do mesmo registro fotográfico para a mesma passagem argumentativa aqui recuperada da dissertação. Artigo publicado na revista *Lua Nova*, São Paulo, nº79, 2010. Disponível em <tp://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\_arttext&pid=S0102-64452010000100007&lng=en&nrm=iso>, acessado em 20 de outubro de 2013.

origem e moradia de seus produtores, não há *pixações* assinadas com as iniciais ZC – zona central.

Podemos especular como esses grupos refazem a relação centro e periferia na cidade de São Paulo, mesmo sendo categorias não mais estanques e nem homogêneas na perspectiva sócio-antropológica, já que há uma relação fundamental entre o *point-central* e os *bairros-periféricos*. Possibilidade de leitura aqui apenas pontuada como uma dimensão fundamental do problema, da relação entre intervenções gráficas e espaço público urbano, aberta pelo autor revisado, será nos movimentos seguintes na presente pesquisa desdobrada e aprofundada. Esta relação torna-se um importante eixo analítico.

Costa (1994) também parte do pressuposto das intervenções gráficas como comunicação urbana, deixa explícita a direção de suas análises por esse caminho logo no título de sua dissertação, *O graffiti no contexto histórico-social como obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Fica evidente a sua preocupação em indicar o condicionamento de um contexto para o surgimento da prática, um duplo condicionamento, para quem emite e para quem recebe a mensagem, em que a própria organização da cidade, do espaço público urbano como suporte, está condicionado ao recorte temporal histórico<sup>22</sup>. E o complemento do título indica como entende o *graffiti*, como obra aberta e como comunicação urbana.

O *graffiti* entendido como uma manifestação urbana, presente nos espaços públicos acabam tendo como público a massa de cidadãos, assim ao classificá-lo de saída como obra aberta, assume a ideia de que a interferência desse público receptor é uma dimensão fundamental de sua constituição, elemento que deve ser considerado para sua descrição e análise. Em suas próprias palavras: "Sua mensagem colocada nos espaços da cidade, estão abertas a múltiplas interpretações dos seus signos e também aberta a interferência direta pelo receptor, que pode complementar uma forma, uma ideia ou mesmo apagar o graffiti, numa demonstração que a mensagem não agradou (Costa, 1994, p. I)".

O outro pressuposto assumido, *graffiti* como comunicação urbana condicionada por um contexto sociocultural, começa a indicar a qualidade da relação entre autor, obra e público. Entender o *graffiti* como linguagem e comunicação confere, igualmente, importância a figura do receptor da mensagem, o processo de comunicação depende desse polo, assim o *graffiti*, em certa medida,

---

22 Costa, ao longo de seu trabalho de pesquisa, mestrado e doutorado, afirma alguns elementos do que denomina contexto histórico social, nos oferecendo algumas dimensões desse contexto assim como de seu condicionamento às expressões analisadas. Suas descrições e análises alternam entre o nível microssocial, do indivíduo, e o nível macrossocial, da sociedade. Para um melhor contorno deste segundo nível, do contexto histórico social, recuperamos uma passagem que descreve o surgimento da cidade como condicionada e condicionante do processo social que no limite enquadra toda a expressão aqui estudada: "As grandes cidades, neste final do século XX, passam a refletir um complexo conjunto de forças do sistema capitalista global, dando novas formas à crise contemporânea. O crescimento tecnológico, com as redes multinacionais de telecomunicações, a competição da economia global, formação de novas divisões de trabalho, as desigualdades sociais, são alguns aspectos de transformação das cidades brasileiras, como exemplo, São Paulo. A migração da população que vivia no campo para a cidade em busca de melhores condições de trabalho, acentua mais ainda os problemas sociais trazidos pelo crescimento desordenado da urbanização (Costa, 2000, p.50)".

também. A preocupação do autor fica clara, afirmar a existência e importância do público receptor para a expressão *graffiti*, tanto para dimensão artística, quanto para dimensão comunicativa.

Seguindo nosso fio condutor, buscando a relação entre as intervenções gráficas e os espaços públicos urbanos, temos na organização desses pressupostos nosso próprio ponto de partida. Há uma complexa relação entre as ideias e conceitos – obra aberta, recepção, contexto histórico social e comunicação urbana – mobilizados e desenvolvidos pelo autor para descrever e analisar o *graffiti* contemporâneo. Por isso parece necessário um novo esforço de encadeamento dessas ideias.

O *graffiti* é pressuposto como uma expressão comunicativa em contexto urbano, em que a cidade é o *locus* da comunicação, assim como suporte e também parte do próprio elemento comunicativo, expressão da constituição do espaço urbano. A recepção é um processo que deriva desse pressuposto, o *graffiti* como comunicação urbana possui o emissor da mensagem e também o receptor. Ambos estão condicionados a elementos do contexto histórico social tanto a produção da mensagem, quanto sua recepção, a intenção e o entendimento são amparados por um contexto e códigos comuns aos indivíduos e a sociedade. A ideia de obra aberta garante a compreensão de que esse processo de comunicação se complexifique pela interferência do receptor, que pode ser direta, alterando a mensagem posicionando-se como novo emissor e até apagando-a, ou mesmo indireta, apenas a interpretando de maneira distinta da esperada na criação. A classificação como obra, atribui ao processo um caráter artístico e ressalta outra dimensão possível de compreensão da própria cidade.

Seguindo pelo desenvolvimento do pressuposto do *graffiti* como obra aberta, enfatizando a dimensão da recepção e incorporando a cidade como corpo artístico temos mais algumas passagens que nos ajudam a entender a relação de maneira problematizada.

Entre esses observadores existem diferentes tipos de fruidores: os que são indiferentes; os que observam e reelaboram a mensagem segundo a sua significação pessoal; aqueles que se sentem estimulados a responder com a mesma técnica, iniciando novas intervenções e os que respondem interferindo diretamente sobre a imagem material do *graffiti*. (...) possibilidades de diferentes leituras para uma mesma imagem artística (Costa, 1994, p.13).

Problematizando a perspectiva da recepção, temos que a resposta mais comum dos cidadãos aos *graffiti*, a não aprovação, a consideração da expressão como sujeira, vandalismo<sup>23</sup> passa a ser uma recepção válida, uma possibilidade que não desarticula a lógica comunicativa pressuposta e

---

23 *Graffiti* aqui empregado como expressão ampla que incorpora vários tipos de intervenções gráficas, afirmando que em alguma media todas ainda são consideradas sujeira e vandalismo na opinião geral pública. Sabemos que a diferenciação no contexto paulistano entre os tipos *graffiti* e *pixação* acabam gerando discursos e opiniões distintas, em que o primeiro tipo ganha em legitimidade e aceitação social, em detrimento do segundo. Diferenciação que será tematizada nos capítulos subsequentes, não é enfatizada neste momento para recompor o argumento do autor que segue por outra direção analítica, a do processo comunicacional.

construída pelo autor. O possível não entendimento da mensagem do produtor e de sua intenção não rompe ou quebra o processo comunicativo entre obra e público. Pelo contrário, essa particular recepção acaba reforçando sua lógica descritiva enquanto obra aberta.

A não aprovação por parte da população, é uma mensagem-resposta, íntima de uma arte que traça um diálogo direto com o seu público, reservando-lhe o direito de opinar, intervir ou mesmo apagar como reação final de reprovação. (...) Esta possibilidade acrescenta à abertura da obra múltiplas interpretações quando coloca o receptor-espectador diante de possibilidades infinitas de interferir no espaço urbano com suas respostas diretamente relacionadas àquela imagem que lhe serviu de estímulo (Costa, 1994, p.15).

É a partir desta construção do autor, atenção dada às possibilidades de recepção, que encontramos os elementos do nosso fio condutor, a relação das intervenções e cidade. Costa (1994) a constrói de maneira muito próxima a que buscamos, a princípio considerando a intervenção e a cidade, para então passar à relação entre os receptores e a cidade. Esta postura, portanto, é igualmente assumida na presente pesquisa.

A qualidade da troca de códigos entre os cidadãos quando pressupomos o *graffiti* como uma expressão comunicativa urbana, passa a ser um ponto de partida fundamental para tratar da recepção. Uma comunicação marcada pela transgressão, o que leva de início um forte estímulo ao receptor, um estímulo seja pela indignação, surpresa ou admiração, de qualquer forma o faz refletir sobre a cidade.

A intervenção graffiti no espaço urbano, propõe aos habitantes, público-receptores retirá-los de um estado de inércia para o propósito de levá-lo a outro estado através de elementos dinamizadores que lhe são fornecidos pela imagem. Este conceito implica em admitir que a comunicação provoca sempre uma espécie de atividade, seja puramente psíquica, seja física – esta revelada por um determinado comportamento social (Costa, 1994, p.37)

*Graffiti*, código trocado pelos cidadãos, entendido como uma provocação constante, uma provocação enraizada em seu suporte que o questiona, questiona sua própria utilização como suporte, questiona sua recepção como suporte. A cidade serve para isso? O que faz um espaço público? A possibilidade de nos inscrevermos nele?

Com essas provocações, afirmando seu potencial tensionador da ordem, principalmente a ordem dos signos, inicia sua análise da recepção dessa provocação em potencial. A análise é apresentada com centralidade no terceiro capítulo de sua tese, intitulado *A recepção dos graffiti e pichações*, em que começa sua problematização afirmando a necessidade de certas faculdades

comunicativas por parte do emissor, no caso o produtor de *graffiti*, para desencadear a recepção e possível participação.

Entender a recepção das intervenções grafitadas, exige abordar os sistemas de comunicação nos quais o receptor é um elemento participativo no processo. Luiz Beltrão, em síntese, aponta a necessidade do comunicador possuir algumas faculdades, entre elas: “domínio do ambiente sócio-cultural em que se desenrola a ação comunicativa. Tal domínio implica: 1) o conhecimento de si mesmo, de sua posição dentro do sistema sócio-cultural, de seu conceito de crédito frente ao receptor, e da situação circunstancial (tempo e oportunidade) em que se encontra ao desencadear o processo comunicativo; 2) o conhecimento do outro, sob os mesmos aspectos, e, ainda o da capacidade de percepção e acolhimento da mensagem por parte do interlocutor; e 3) o conhecimento dos meios (canais e técnicas) de que se vai utilizar para alcançar o objetivo visado” (Costa, 2000, p.80)<sup>24</sup>.

Nos revela a centralidade que o receptor assume no processo criativo do *graffiti*. E diferencia esse espaço ocupado pelo receptor para o *graffiti* e para a *pixação*, afirmando que nessa última o receptor privilegiado é em circuito fechado, ou seja, também emissor. Entretanto não é um receptor exclusivo, apenas interage com outras dimensões e responde de maneira distinta do que um receptor fora do circuito, já que acabam compartilhando um contexto-histórico comum, estabelecendo um mínimo repertório para captação da mensagem, decodificação e reação. Nesse sentido, Costa (2000) descreve e analisa os diferentes níveis de recepção.

A mensagem lançada atinge o receptor em diferentes níveis e este reage ao estímulo. Segundo Beltrão, essa reação é classificada: 1) quanto à sua natureza; 2) quanto à sua temporalidade; 3) quanto ao caráter de sua motivação. Quanto à sua natureza a reação do receptor pode ser ativa se o transforma em comunicador, seja pela palavra, seja pela conduta; ou passiva, se o deixa alheio, indiferente sem alcançar a sua sensibilidade, inteligência ou vontade de agir. Quanto à temporalidade pode ser imediata ou mediata e quanto à motivação, a reação pode ser espontânea – quando o destinatário a produz voluntariamente ou instintivamente ao impacto da mensagem, sem outra provocação além do estímulo do seu próprio conteúdo; forçada, quando o destinatário a produz por dever de ofício, por obrigações e funções sociais exercidas por ele. Pode ser ainda reestimulada quando o destinatário a produz em razão de nova provocação de mesma fonte ou de outro agente a ela relacionada (Costa, 2000, p.81).

Temos a partir dessa recuperação de Beltrão (1980) por Costa (2000), estabelecido alguns eixos analíticos para recepção das intervenções gráficas. Parâmetros desdobrados do pressuposto da comunicação urbana, que acabam por organizar seu processo investigativo, mas que nesta presente pesquisa foram incorporados de maneira distinta da realizada pelo autor. Costa (2000), parte da análise da sua própria recepção das imagens grafitadas, na dissertação, como referido

---

24 Autor citado por Costa: BELTRÃO, Luís. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez: 1980.

anteriormente, para a análise da recepção dos próprios grafiteiros e pixadores em sua tese de doutorado. O autor compõe sua apresentação de resultados a partir de entrevistas com alguns produtores, concentrando suas formulações e perguntas em como se deu o processo de “tornar-se” grafiteiro ou pixador, testando a hipótese de que a recepção de uma provocação incrustada nas paredes da cidade foi central para desencadear o processo criativo, a princípio como resposta a intervenção percebida na cidade.

Perguntas como “qual o primeiro impulso que levou você a fazer sua primeira pichação ou graffiti?” ou “o que foi que fez com que você começasse a pintar?”, sempre iniciaram as conversas registradas, transcritas e apresentadas ao leitor nos anexos e tiveram como maioria das respostas a ideia de percepção e leitura dos códigos inscritos na cidade como um importante gatilho, indicando que o processo de recepção foi central para a passagem à emissão dos códigos.

Costa (2000), portanto, escolhe um tipo de receptor específico, aquele que já respondeu as interferências e intervenções gráficas, buscando detalhes de como foi que esse processo de passagem de condição de recepção passiva para ativa aconteceu. A partir dessas perguntas e constatações o autor avança nos questionários para formulações sobre a composição estética da recepção dos *graffiti*, temas que desviam de nosso fio condutor e também do foco da pesquisa. A revisão e incorporação crítica de sua pesquisa toma a partir desse momento mais um desvio.

Assumimos a hipótese da centralidade da recepção na interação cidadãos e cidade, pelas intervenções gráficas, ao ponto de influenciar como tais transeuntes interagem e fazem o espaço público urbano, passando de receptor à emissor como válida. E assim buscamos interpelar os cidadãos não produtores sobre a recepção das intervenções. Problematizando e detalhando essa condição de não produtor, a possibilidade ou impossibilidade de sua unidade como categoria analítica e a consideração de um polo homogêneo da comunicação, para efeitos práticos de trabalho de campo.

Como maneira de abordagem aos cidadãos, incorporamos as conversas informais e algumas questões inspiradas no trabalho de Costa (2000), com pequenas alterações, já que pressupomos atingir aqueles cidadãos que recebem as mensagens dos *graffiti* e *pixações*, mas não necessariamente se transformaram em emissores do mesmo tipo, nos pareceu proveitoso perguntarmos se e como percebem as intervenções gráficas na cidade de São Paulo, em específico no local demarcado para observação sistemática das intervenções. E então a pergunta chave, se sentem algum tipo de impulso em respondê-las, se sentem provocados, como e por que não o fazem. O desafio que surgiu, da classificação dos cidadãos como apenas “não produtores”, levou a busca de outras soluções como classificações mais detalhadas, que serão comentadas na apresentação desses específicos resultados. Importa, neste momento do texto, marcar a inspiração e

o suporte em um trabalho já realizado, com lastro acadêmico para tomada de decisões metodológicas nesse sentido.

### 1.3 Tensão simbólica: relação entre transgressão e controle

A constituição do espaço público urbano não é apenas física mas igualmente simbólica, edificado por relações sociais expressas por signos variados em uma relação tensionada entre o controle e a transgressão. Os aparelhos arquitetônicos como os muros, barreiras concretas em uma paisagem urbana formada por divisórias são símbolos de relações sociais e espaciais voltadas para separação e controle, contra o acesso e deslocamento. Expressão simbólica completamente tensionada e desafiada pelas intervenções gráficas que encontram nesses aparelhos seu suporte por excelência, marcas da transgressão dessa separação, rastros de um deslocamento e sociabilidade construída num espaço a princípio não acessível. A cidade edificada pelas relações sociais, lida pelas intervenções gráficas é revelada como a expressão de uma tensão simbólica entre transgressão e controle.

Encontramos na relação estabelecida por Campos (2010) entre *graffiti* e muros, suporte por excelência, aparelho arquitetônico urbano, o próprio espaço urbano, outra diretriz importante para nossa investigação – a afirmação do potencial de reconfiguração simbólica. Os muros, como ressalta o autor, são na sua intenção de criação, pensados para fins espaciais de controle, como fechamento ou separação, parte de estratégias territoriais que visam a regulação do espaço e da população. Com os *graffiti* tornam-se suportes acessíveis, espaço de expressão, o muro se mostra como um poderoso instrumento de comunicação, no seu reverso, espaço de encontro. A arquitetura da cidade se abre ao discurso de diferentes agentes, possibilitando um tipo de participação no espaço público. Retira-se das empresas publicitárias e do próprio Estado o monopólio da comunicação urbana. Cria-se uma relação dialética entre transgressão e controle. Assumindo essa potencialidade de ressignificação e evidenciando a unidade *graffiti* e cidade, ampliamos a reflexão para o acesso ao espaço público, se o muro pode ser ressignificado, também a cidade.

Seguindo a análise “do graffiti enquanto mecanismo de apropriação do espaço e expediente para a comunicação no espaço público”<sup>25</sup>, a relação com a cidade reaparece sob a dimensão da percepção e imaginação do espaço público urbano. Para o autor, os *graffiti* correspondem a gestos de marcação de uma cidade que é ocupada e imaginada pelos seus habitantes, essa percepção orienta um certo uso do espaço público.

---

25 Para mais detalhes ver o quinto capítulo, intitulado *À conquista da cidade*. Mais especificamente nos itens *Ser allcity* e *Deambulações por uma cidade de imagens*.

O uso do espaço público, do muro como suporte à vontade do cidadão urbano, contornando imperativos legais e morais, encontra diferentes exemplos, histórica e geograficamente distantes. O traço transgressor descende de uma vontade desobediente, de uma provocação lançada aos poderes institucionais e às convenções sociais, de uma experimentação dos limiares, de um ensaio dos prazeres presentes no desvio (Campos, 2010, pp. 199-200).

Um uso, apoiado no comportamento desviante, que orienta e reorienta a constituição do espaço público urbano: “Estas sinalizações fornecem uma série de informações ao habitante urbano, servindo de sustento à construção da imagem dos territórios por onde circula, à formação de roteiros, sentimentos e memórias ancoradas num espaço-tempo (Campos, 2010, p.201)”.

Essa maneira de apropriação e criação do espaço público urbano explicita uma forma de percepção e constituição do espaço bastante emancipadora, ressaltada pela dimensão do acesso. Parece possível a partir dessa operação sensível e simbólica da relação com espaço, construir outra versão de cidade, imaginada pela experiência visual. Buscamos essas operações, sensíveis e simbólicas, entre os cidadãos para traduzir suas cidades de São Paulo<sup>26</sup>.

Ainda no que diz respeito à prática do espaço público urbano, Campos (2010) ressalta a relação do *writer* com o olhar a cidade, como uma obsessão redefinidora, todos os lugares observados, para onde se direciona o olhar, imediatamente vislumbra-se a possibilidade de um *graffiti*, mede-se as proporções, imagina as estratégias, vive-se um *graffiti* imaginário<sup>27</sup>. A padaria torna-se um *spot*, o metropolitano um suporte dos sonhos, o prédio do vizinho uma superfície a ser preenchida. O mais impressionante, que evidencia o poder desse exercício de imaginação, é que nós enquanto pesquisadores, só de buscar esses vínculos durante o período de investigação, já nos contaminamos dessa “doença a tempo inteiro”<sup>28</sup>, passamos a perceber e experimentar a cidade a partir desse olhar.

Uma dimensão dessa tensão transgressão e controle na relação entre as intervenções e o espaço urbanos também é percebida e construída por Pereira (2005) nas *pixações* paulistanas. Nos

---

26 Ainda seguindo essa chave de leitura, Campos o formula o espaço urbano como tensão simbólica, nos oferecendo uma importante contribuição nesse sentido: “O espaço urbano tal como os símbolos que exhibe, é mestiço, efêmero, contraditório, fragmentado e colorido. Notamos a supremacia de uma ordem dominada pelo poder político e econômico que vai ditando regras de comunicação e espartilhos estéticos (...) forma de controle do espaço comunicacional. Todavia (...) A cidade nunca é assim completamente determinada. (...) Inevitavelmente, deparamo-nos, nas esquinas, vielas e avenidas da cidade com o incômodo das irregularidades signícas e da desordem visual, elementos que causam distúrbio aos consumidores da ordem e aos crentes na racionalidade do poder. (...) Sendo o espaço uma manifestação de poderes, uma representação das hegemonias, pervertê-lo significa, sempre, uma forma latente ou evidente de perturbação de uma organização social e simbólica (Campos, 2010, pp. 213-215)”.

27 Expressão que condensa uma série de práticas descritas por Campos (2010): “O *writer* é um agente à espreita dos *spots* mais interessantes, está atento aos *outdoors* mais recentes e às paredes brancas, busca no mobiliário urbano habitáculos inteligentes para a comunicação, está atento aos mais insignificantes *tags*, conhece as fábricas abandonadas, os *spots* mais controlados e menos acessíveis, familiariza-se com os *yards*, mantém-se vigilante, fiscalizando a movimentação das autoridades. A sua cidade é um livro a aguardar a escrita (Campos, 2010, p.202)”.

28 Referência direta ao quarto capítulo *Uma doença a tempo inteiro*, título que indica a disponibilidade e dedicação dos *writers* a prática do *graffiti*, substancial parte de seu tempo e energia.



*points*, espaço privilegiado para seu trabalho etnográfico, os encontros junto aos trajetos escolhidos para prática da *pixação* começam a deixar claro uma forma de apropriação do espaço urbano não planejada pelo plano-diretor, não esperada pela sociabilidade pressuposta e construída pelos aparelhos estatais e seus programas. A própria rua, uma avenida escura, um cruzamento pouco movimentado, a calçada do lado de fora de instituições culturais, o espaço de respiro do metropolitano, lugares que ganham outro sentido social com a presença dos jovens pixadores, passam a ser um outro espaço urbano, constroem redes de sociabilidade não esperadas e nem planejadas pelas entidades urbanas oficiais, públicas ou privadas.

Essa outra imagem da cidade que tematizamos, descrevemos e interpretamos. Tivemos assim com a exposição de Pereira (2005) mais força para afirmar sua existência, além de alguns pontos de partida. Um uso do espaço urbano contrário a ordenação estrita ao trabalho e fora do controle do aparato estatal, em que os sinais nas paredes indicam uma apropriação subversiva daquele espaço, uma proposta que tensiona a ordem simbólica da cidade. O não lugar se transforma em lugar, há uma invenção do espaço urbano<sup>29</sup>.

Relações potencialmente transformadoras também percebidas por Costa (1994;2000) colocadas como pontos de partida pelo autor, provocam e estabelecem diversas interpretações sobre as relações sociais entre cidadãos e o espaço urbano. Costa (1994) assim afirma que são relações inesperadas pela comodidade oferecida na organização urbana e que a comunicação acontece num tênue limite entre o lícito e o transgressor. O que nos ajuda a dar contornos ao termo intervenção, usado pelo próprio autor para descrever os *graffiti*, incorporado na presente pesquisa como parte da expressão intervenção gráfica.

O graffiti interfere com suas manifestações criativas nos meios de massa, nas relações sociais introduzindo mensagens que façam o público refletir sobre suas estruturas, suas imagens, suas vidas. (...) O graffiti propõe com seus estímulos visuais e sua linguagem direta, retirar o receptor da posição cômoda de observador e transformá-lo em um possível emissor, incentivando-o a interferir sobre os espaços da cidade (Costa, 1994, p. III)<sup>30</sup>.

Intervenção criativa e visual no espaço urbano, tanto em sua dimensão física, estampando e compondo com os suportes, quanto na dimensão social, estimulando os cidadãos a superar a passiva observação. Essa interferência nos meios de massa e nas relações sociais passam, portanto, a ser

---

29 Para detalhes do conceito *não lugares* e seu uso antropológico, Marc Augé, *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 1994. E para a ideia de "invenção", Roy Wagner, *A invenção da cultura*, 2010.

30 Relações aqui descritas a partir do pressuposto do *graffiti* como obra aberta, uma perspectiva distinta das pesquisas antropológicas escolhidas, revisadas e anteriormente apresentadas, mas vinculadas pela assunção do pressuposto do *graffiti* como processo de comunicação urbana. Assim podemos nos colocar como questão: o que a consideração do *graffiti* como objeto artístico, e como obra aberta, pode nos revelar pelo sobre essas expressões entendidas como comunicação urbana? O que pode revelar sobre seu vínculo com a cidade?

interferências na percepção e constituição do próprio espaço público urbano. Dimensão aqui recuperada e privilegiada por todo nosso percurso investigativo.

#### 1.4 Trajetos urbanos inusitados e a valorização da rua

As intervenções gráficas não são expressões pontuais pelos espaços públicos urbanos, mas sim linhas traçadas pela sua prática. A partir de sua observação revelam-se trajetos percorridos pela cidade, uma apropriação social distinta do espaço urbano, forma-se uma cartografia urbana inusitada, não imediata considerando os exaustivos e corriqueiros caminhos de casa para o trabalho ou então pelo uso dos espaços de entretenimento semipúblicos – públicos mas sob administração privada. Trajetos urbanos que valorizam a rua como espaço de sociabilidade e acabam redefinindo a movimentação entre os bairros considerados periféricos e os considerados centrais na cidade de São Paulo.

Essa reflexão, assumida na presente pesquisa como uma fundamental diretriz analítica da relação entre intervenções gráficas e a cidade ficou evidente no estudo de Pereira (2005) sobre as pixações paulistanas, neste sentido sua consideração é beneficiada por uma sobreposição de recortes metodológicos e do referencial empírico. No segundo momento de sua dissertação sob o título *Apropriações do espaço público* vamos de encontro ao nosso fio condutor. O autor coloca a importância da relação entre pixadores e espaço público urbano e segue nos apresentando que não é uma relação de defesa e disputa territorial, mas algo distinto.

Discutir como os pixadores pensam o espaço urbano e como efetivamente se apropriam dele, torna-se uma tarefa imprescindível, já que a pixação em São Paulo não tem a função de demarcação de um território específico onde os membros de algum outro grupo não podem entrar. A relação com o espaço estabelecida pelos pixadores não é construída como em determinados grupos de jovens que têm a defesa contra os grupos de fora como elemento fundamental. Embora o bairro de moradia constitua uma referência forte para eles, este não é o elemento primordial que os define, uma vez que têm toda a cidade como espaço de ação a partir da construção de alianças com outras turmas de pixadores de outras localidades (Pereira, 2005, p.40).

Começa a se desenhar a relação buscada, ainda pela negativa sabemos que não é no modelo de gangues, como na Chicago de Foot Whyte<sup>31</sup>, de demarcação e defesa do território. Sabemos que é uma circulação ampla e irrestrita que tem como encontro o centro da cidade e que o sistema de alianças influencia nos trajetos urbanos realizados. A referência do bairro em que moram é

---

31 Detalhes do argumento e da organização de gangues em Chicago da década de 1930 e 1940, como modelo oposição à organização das gangues de pixadores, William Foote Whyte, *Sociedade de Esquina*, 2005.

importante mas não é rígida em termos valorativos, percorrer e pixar a cidade cada vez mais longe de casa, da “quebrada”, confere mais valor a prática<sup>32</sup>.

Uma importante dimensão da relação entre pixadores e cidade é a valorização da rua, que podemos entender como espaço público de ação por excelência das intervenções gráficas. É na rua que a rede de sociabilidade se desenha, configurando uma apropriação desse espaço distinto do movimento geral que observamos em São Paulo, em que a sociabilidade e os espaços de interação são fechados, controlados, e quando públicos de administração privada.

Um nó nesta rede de sociabilidade tecida na rua, no espaço público urbano, estabelecido pelo autor como *locus* privilegiado do estudo etnográfico, são os *points*. Um em específico, que reúne pixadores de toda a cidade, o *point* central da Vergueiro, ao mesmo tempo que explicita a relação desse grupo com a cidade deixa claro um conjunto de procedimentos e elementos que diferencia a *pixação* de outras intervenções gráficas. A *pixação* a que se refere Pereira (2005), os códigos que inundam os muros da cidade são parte de um circuito social em que o encontro na Vergueiro e as trocas lá realizadas são elementos fundamentais de sua identidade<sup>33</sup>.

Esse espaços reapropriados ou inventados têm como nós os *points* e como fios os *rolês*, do *point* a “quebrada”, da “quebrada” a outra “quebrada”, de volta ao *point*. Assim o autor nos descreve a circulação dos pixadores pela cidade.

Além de estabelecerem pontos de encontro e fazerem seu rolês, os pixadores também se apropriam de uma forma bastante particular do centro da cidade e de sua periferia – ou de suas periferias. Eles revelam que o melhor lugar para se pixar é o centro, pois é por onde passam pixadores de todas as regiões. Assim, as *pixações* feitas na região central adquirem maior visibilidade. Os pixadores, em sua imensa maioria, moram na periferia da cidade, em bairros distantes do centro. Eles, no entanto, fazem trajetos de seus respectivos bairros para pixar no centro ou mesmo para se encontrar com outros pixadores no Point da Vergueiro (Pereira, 2005, p.56).

Tendo o principal eixo percebido e reconstituído para explicitar a relação entre os pixadores com a cidade: do centro a “quebrada”, da “quebrada” ao centro. A ideia de “quebrada” ganha em problematização, tornando-se uma categoria analítica legítima, um termo nativo que ganha

---

32 O valor da *pixação*, pela visibilidade e reconhecimento entre pares, com relação ao espaço em que ocupa na cidade é construída, portanto, por uma relação ambivalente entre proximidade e distância do bairro em que mora o pixador. Como afirma o próprio autor: "os grupos juvenis contemporâneos têm um forte referencial espacial. Porém, (...) esta territorialidade é mais simbólica, sendo por isso mais fluida e cambiante. Este é o caso dos pixadores de São Paulo, em que não se observa a mesma rigidez na forma de se lidar com o espaço. Para eles pixar longe do bairro onde se mora é mais interessante do que pixar ao lado de casa (Pereira, 2005, p.42)".

33 Elementos e vínculos desenvolvidos pelo autor: "Isto porque é este espaço que cria a possibilidade de troca entre pixadores de diversas localidades; é a partir dele que se inicia toda uma rede de sociabilidade. No *point*, os pixadores conversam sobre *pixações* realizadas, falam dos apuros passados com a polícia, bebem, fuma, combinam futuras *pixações*, resolvem conflitos e trocam as folhinhas. Além disso, circulam convites para festas de pixadores e fica-se sabendo das novidades do mundo da *pixação*, como os lançamentos de álbuns de cromos com fotos de *pixações* e fitas de vídeo feitas por pixadores. Enfim, este é o espaço para se manter informado do que está acontecendo no mundo da *pixação* (Pereira, 2005, p.48)".

complexidade conceitual, apoiando-se no movimento reflexivo estabelecido por Magnani (1984) quando constrói o *pedaço* como categoria analítica<sup>34</sup>. Numa operação muito similar, o termo “quebrada” ganha em complexidade e incorpora a ideia de periferia<sup>35</sup>. Além de contornos geográficos e delimitações de bairro e zona da cidade, a “quebrada” carrega um conteúdo simbólico, códigos trocados para o reconhecimento entre pares quando estes estão circulando pela cidade, em específico se encontrando no *point* central.

A quebrada, como categoria que explica parte do deslocamento urbano dos pixadores se aproxima do segundo polo do eixo centro-periferia. Entretanto é uma aproximação que traz consigo a fragilidade da própria dicotomia centro-periferia para descrever a presente organização urbana de São Paulo. Essa dicotomia tem sido revisada e por alguns autores substituídas desde a década de 1980, o próprio autor traz o debate ao leitor para incorporá-lo, em alguma medida, à sua categoria<sup>36</sup>. E assume um caminho pela ressalva que mesmo considerando e incorporando o debate sócio-antropológico para descrição da organização urbana paulistana, que aponta para superação da dicotomia, as categorias ainda são referências para os pixadores, principalmente por ainda oferecerem parâmetros para seu deslocamento por São Paulo e na sua apropriação identitária dos espaços públicos.

Apesar desta relativização da oposição centro/periferia e a própria noção de periferia na cidade de São Paulo vir sendo discutida e apontada como um espaço não homogêneo, estas duas categorias organizam a forma com que os pixadores apropriam-se da cidade. O centro é onde os pixadores de diversas partes interagem. É nele que eles se encontram e preferem pixar para que outros, ao passarem pela região central, vejam sua marca impressa no alto dos prédios e viadutos. Enfim, o centro é o espaço de confluência que une os jovens dos mais distantes lugares. Contudo, é o espaço do bairro na periferia, denominado por eles de quebrada, que serve de referência em suas relações de troca no cenário urbano (Pereira, 2005, p.62).

---

34 Para detalhes do processo de incorporação e transformação de um termo nativo, percebido em campo, em categoria analítica para descrever e interpretar a própria expressão social observada, José Guilherme Cantor Magnani, *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*, 1984.

35 Nas palavras do próprio autor: "O termo quebrada é utilizado para se referir ao bairro onde se mora. (...) designam espaço de sociabilidade observado originalmente em bairros da periferia de São Paulo e que, se não possui a proximidade e a intimidade do mundo da casa, também não reflete o anonimato do espaço da rua, enquanto espaço público e de passagem. (...) uma particular rede de relações que combina laços de parentesco, vizinhança. procedência. A ideia de quebrada contém estes elementos da categoria de pedaço, mas também designa uma forma de apresentá-lo para quem é de fora, mostrando-o como um lugar hostil e perigoso para quem não pertence a ele e não conhece suas regras. A quebrada é associada à ideia de um bairro periférico pobre com altos índices de violência, onde não se deve desrespeitar as normas de conduta (Pereira, 2005, p.56)".

36 Como esforço de retomar o debate em torno da categoria afirma o autor: "A oposição entre centro e periferia vem sendo cada vez mais relativizada por especialistas. Segundo alguns autores, as relações entre essas duas categorias não seriam tão dicotômicas quanto apontavam os estudos realizados principalmente na década de 1980. (...) há uma heterogeneidade na chamada periferia, havendo, portanto, certos setores com uma maior qualidade de vida e, ao mesmo tempo, a presença de uma população com condições de vida ainda piores do que as enfrentadas na década de 1980. Com isso os mesmos autores levantam a hipótese de existência de uma hiperperiferia dentro das diversas periferias da Grande São Paulo. (...) Por outro lado, concomitantemente a estas mudanças na periferia, alguns autores apontam uma nova configuração na ocupação do centro, que Seabra (2004) denominou de uma periferização do centro. (...) Há ainda o surgimento de novas centralidades como a da Av. Paulista e a da Avenida Luís Carlos Berrini como assinala a pesquisa de Frúgoli Jr. (2000) (Pereira, 2005, p.61)".

Mesmo sem uma rigorosa problematização dessas categorias, como por exemplo, que centro é esse? O parâmetro é exclusivamente geográfico? Quem vive? Quem circula? Por que centro? O eixo de circulação dos pixadores para se inscrever pela cidade, é denominado por eles mesmos como centro-periferia. Relação que fica clara com os detalhes e a importância da sociabilidade construída no *point* da Vergueiro traduzida pelo autor. Pereira (2005) o descreve, a partir da perspectiva do deslocamento urbano como "o ponto de partida e chegada dos trajetos dos pixadores na cidade", que esse espaço "funciona de uma forma centrípeta e centrífuga", uma vez que atrai os pixadores de diversas regiões para essa zona central da cidade e depois os dispersa para periferia, para *quebrada*, em que cada grupo apresenta ao outro seu bairro e os lugares de mais visibilidade para prática da *pixação*. Afirmando, assim, que "primeiro há os trajetos que levam o particularismo dos bairros para a diversidade do centro; depois, já no centro, surge a possibilidade de outros trajetos que os levam para outras quebradas (Pereira, 2005, p.59)".

O movimento dos pixadores pela cidade, essa relação centrípeta e centrífuga, ainda revela a sustentação de parte da lógica centro-periferia, não mais apoiada exclusivamente na dimensão da distância física. A ideia periferia ganha um conteúdo simbólico e um modo de proceder que se desvincula da ideia geográfica e espacial do anel a margem de um centro, o reconhecimento identitário a partir dos signos e códigos próprios de moradores da periferia ou quebrada. As gírias utilizadas, o modo de se vestir, o proceder social são identificados como periféricos, e pelo seu reconhecimento mútuo que os encontros pelas ruas são amistosos e por vezes se desenvolvem em alianças para prática da *pixação*.

Pereira (2005) finaliza esse movimento argumentativo situando a *pixação* paulistana, especificamente a relação dos pixadores com o território urbano fora do mito de desterritorialização<sup>37</sup>, ou seja, que esses jovens não se identificariam com um espaço determinado ou que assumiriam o deslocamento como a atividade que os identifica. Apesar de não se configurar uma prática em grupo pela defesa de território, como vimos anteriormente, a sua completa ausência como vínculo identitário também não descreve nem a *pixação* paulistana, nem os pixadores, tão pouco sua relação com a cidade. Há sim territórios, espaços públicos demarcados, e apropriados e reinventados, como o *point*, assim como seus bairros de origem, que localizam os pixadores na cidade. Vínculos de sociabilidade e de experiências. Portanto, não é a ausência de vínculos com

---

37 Na suas próprias palavras: "No caso dos pixadores paulistanos, deve-se destacar como o espaço tem grande importância para eles. Não estamos falando, portanto, de um grupo de jovens desterritorializados, que têm o deslocamento como um fim em si mesmo. Pelo contrário, os pixadores têm uma relação muito forte com o espaço, constituindo territórios com características próprias, onde ocorrem diversas relações de trocas. O bairro na periferia, através da concepção que eles tem deste local, é o território que lhes confere uma identidade e fornece-lhes um conjunto de valores e de regras que guiam suas ações na cidade. Ao se encontrarem no centro da cidade, de uma certa maneira, eles estão reconstituindo em outros espaços este território da periferia (Pereira, 2005. p.66)".

espaços urbanos determinados que os define como grupo, sua prática ou relação urbana, não são nômades, tão pouco gangues em disputa e conflito.

Quando deslocamos o foco para as intervenções gráficas, neste caso as próprias *pixações*, buscando seus vínculos, e não mais dos pixadores, com os territórios urbanos, percebemos que são rastros destes percursos realizados, dessa relação reconstituída entre centro-periferia. É possível refazer seus percursos observando e analisando as marcas urbanas<sup>38</sup>.

As marcas deixadas no espaço público tornam-se um sistema imbricado de comunicação em circuito fechado. Os jovens conseguem ler, identificar o grupo, os indivíduos presentes na prática, o bairro ou zona de origem. Vão estabelecendo uma hierarquia guiada pela máxima exposição, pela maior visibilidade e pela maior dificuldade de inscrição. Quanto mais *pixo*, mais conhecido o pixador ou o grupo de pixadores, conseqüentemente mais valorizados, quanto mais difícil o acesso à superfície pixada, mais admiração e fama.

Deixando essa lógica de valoração do grupo fora do foco temos que esse modelo de comportamento estabelece um desenho surpreendente pela cidade de São Paulo. Uma inusitada cartografia urbana. Se pressupomos todos esses elementos no momento em que estamos nas ruas lendo os muros, começamos a enxergar uma miríade de trajetos, não mais rabiscos isolados e sem relação com outros, mas, sim, uma sobreposição de percursos. Entretanto, como temos as datas, os anos, como um elemento do código, a linha do tempo, uma reconstrução cronológica mesmo precária, passa ser uma importante guia. E os próprios *pixos*, nomes e traços exclusivos e originais, também garantem a possibilidade de refazer esses trajetos acompanhando um grupo específico ou mesmo um pixador em particular, já que temos como identificar suas marcas em comparação com outras. Diferentemente de Pereira (2005), que se concentrou na observação presente e participante no *point* e dali conseguiu, em contato com os pixadores, recompor e analisar seus trajetos urbanos, nessa pesquisa seguimos as inscrições, treinando o olhar, partindo das informações e dados apresentados pelo autor conseguimos enxergar esse mesmo movimento descrito pelo autor, mas pela leitura dos muros e aparelhos urbanísticos.

Na terceira parte de sua dissertação Pereira (2005) retoma uma dimensão da sociabilidade que valoriza a rua e cria essa inusitada cartografia urbana por São Paulo. Sob o título *Trocando na humilde* nos apresenta uma série de códigos e comportamentos internos ao grupo, revelando como eles se relacionam, como interagem e formam alianças – dinâmica da sociabilidade do grupo. Um

---

38 Pereira (2005) até ressalta que muitos pixadores refazem os trajetos de outros pixadores somente reconhecendo e lendo as marcas deixadas, as inscrições tornam-se símbolos de orientação urbana. "Ao se referir ao ato de pixar como rolê, estes jovens passam a ideia de andar pela cidade, deixando nos lugares por onde se passou a sua marca estampada. (...) A ação de pixar seria então uma forma de fixar o movimento realizado. (...) Ao pixar os locais por onde passaram, eles deixam impresso na cidade os rolês que fizeram. Assim, outros pixadores verão aquelas inscrições e saberão quem fez determinado rolê em tal lugar. As *pixações* tornam-se referência para estes jovens na cidade. Muito dizem reconhecer alguns locais pelas *pixações*. Afirmando até se guiar por elas, pois se lembram onde havia determinada *pixação* (Pereira, 2005, p.53)".

desdobramento da valorização da visibilidade. As trocas aparecem portanto em duas dimensões específicas, a da troca de folhinhas<sup>39</sup> e da troca de referências e acessibilidade pelas alianças. Nos concentramos, para não nos distanciarmos do fio condutor, apenas na análise do caso das alianças, as chamadas grifes, já que sua formação reconfigura os trajeto dos grupos. Através das alianças abrem-se novas possibilidades de conhecer e pixar a cidade, trocam-se acessibilidade a distintas quebradas da cidade.

Os points, em especial o Point da Vergueiro, são espaços privilegiados para se perceber a outra forma de organização dos pixadores na cidade: a grife, que extrapola os limites dos seus bairros de origem e dos seus pontos de encontro. Uma grife congrega diversos grupos de pixadores com diferentes alcunhas. (...) A grife, portanto, desempenha dois papéis na dinâmica da pixação em São Paulo: o primeiro, destacado anteriormente, é o de permitir a troca entre grupos de diferentes regiões da cidade. Já o segundo é o de unir forças, isto por que, entre os pixadores, há uma intensa competição para ver quem deixa mais marcas nos espaços da cidade e consegue com isso aumentar o seu ibope (Pereira, 2005, pp.75-77).

Como reconstruímos até aqui o argumento do autor do deslocamento centro-quebrada como o principal eixo e lógica de percorrer a cidade, essa passagem nos revela como é feita a reconfiguração desse eixo para outra quebrada, ou seja, depois de se deslocar de sua quebrada de origem ao centro, partem de lá para outra quebrada, a princípio desconhecida, para deixar lá suas marcas. O procedimento e a sociabilidade que permite esse acesso é o sistema de alianças, as denominadas grifes. Sem este sistema, muito provavelmente a cidade estaria menos pixada, ou então as *pixações* estariam mais localizadas, cada grupo em seu bairro de origem e no centro.

A cidade se apresenta aos grupos pelas alianças formadas, novas quebradas e novas superfícies são apresentadas, configurando um duplo movimento, de troca de experiências entre os grupos que estabelecem uma relação e uma reorganização dos trajetos dos pixadores pela cidade de São Paulo, que saem do eixo de sua quebrada-point central. Não que não saíssem eventualmente por conta própria, mas com as alianças se identificam com o novo trajeto já que incorporam no próprio código da *pixação* um símbolo da grife, compartilham pelo símbolo um vínculo identitário com o lugar. Apesar de não ser a sua quebrada de origem, de moradia, é a quebrada de algum membro da sua aliança, é uma quebrada não só percorrida para pixar, mas em que se conhecem os pixadores da região com os quais estabelecem vínculos de amizade e trocam trajetos urbanos, acessos marcados

---

39 A troca de folhinhas é uma atividade presente nos pontos de encontro entre pixadores paulistanos, em que folhas em branco são assinadas com os pixos, trocadas entre os pixadores e colecionadas. Troca que é marcada por uma série de regras de conduta, reveladoras dos códigos que caracterizam o grupo, como por exemplo a hierarquia respeitada pelo maior tempo e maior número de *pixações* realizadas, os mais velhos e mais famosos não pedem folhinhas apenas assinam. Detalhes ver especificamente no terceiro capítulo de Pereira, *Trocando na humilde*, o primeiro subitem, *A troca de folhinhas*, pp. 69-74.

pelas inscrições.

Ao final dessa leitura crítica do trabalho de Pereira (2005) temos importantes elementos incorporados. Seu tratamento conferido às *pixações*, distante da rígida e superficial distinção jurídica e pré-concebida opinião pública, confere outra dignidade ao objeto e acaba nos garantindo a possibilidade de tematizar as intervenções gráficas como conjunto, respeitando suas diferenças e complexas relações, mas sem excluir de saída uma prática privilegiando outra no que diz respeito ao seu potencial de reconfiguração ou invenção dos espaços públicos urbanos. Este potencial está presente tanto nos *graffiti* quanto nas *pixações*.

### **1.5 Imagem fotográfica: escolha metodológica e argumentação visual**

A fotografia é uma linguagem e a escolha pelos planos e enquadramentos, por exemplo, são escolhas por determinada linha de argumentação visual. As intervenções gráficas enquanto expressões visuais, constitutivamente imagem convocam outra linguagem, não verbal, para sua tradução e nesse sentido os registros fotográficos assumem certa ambivalência, uma dimensão das intervenções gráficas fundamental para sua análise ao mesmo tempo que dá contornos a uma outra expressão artística. Para explicitar a relação entre as intervenções gráficas e a constituição do espaço público urbano, os registros fotográficos, em consonância com a dimensão visual do objeto, devem priorizar os planos abertos e a composição do quadro com os transeuntes e cenas do cotidiano.

Neste momento argumentativo sintetizamos a revisão bibliográfica realizada a partir da segunda chave de leitura apresentada anteriormente, o fio condutor da leitura e de sua apresentação passa a ser a questão metodológica do espaço concedido pelos autores à imagem fotográfica durante todo o processo investigativo. Incorporando e destacando o pioneiro ensaio fotográfico de Chalfant e Cooper (1984). Antes de comentá-lo criticamente retomamos os usos das imagens fotográficas pelos autores até aqui considerados

Campos (2010) escreve, já em sua introdução, em defesa da antropologia visual urbana enfatizando as vantajosas possibilidades epistemológicas do uso da imagem, seja durante o processo investigativo, seja mesmo na apresentação dos resultados, a tradução antropológica do estudo realizado. Utiliza largamente a imagem fotográfica, principalmente durante sua incursão a campo, sua etnografia. Buscando seu objetivo parcial de decodificar o significado dos *graffiti*, serve-se da fotografia como fonte primária, criando um acervo visual, viabilizando certa classificação e análise minuciosa durante e após o trabalho de campo.

São imagens produzidas pelo próprio autor para interação inicial de campo, já que quando



seu enfoque volta-se para juventude as fotografias tornam-se acessórias. É um uso atrelado as formulações de seus objetivos e problemas sócio-antropológico, somente assim o autor entende seu uso como legítimo, uma metodologia visual. *Graffiti* como um objeto e um problema que convocam a visualidade e a fotografia preenche esse espaço como uma solução possível.

Já na apresentação de seus resultados, em seu livro aqui revisado, as fotografias aparecem de maneira tímida. O autor afirma na introdução a expectativa que seu texto “representasse uma exploração das potencialidades abertas pela complementariedade entre imagem e palavra, tomando a imagem como um código distinto que oferece novas oportunidades interpretativas ao leitor”, entretanto, na escolha editorial o texto sobrepõe a imagem pela sua composição, mesmo sem uma subordinação direta, pelo uso meramente ilustrativo ou deixada aos anexos, a imagem é soterrada pelas palavras. O primeiro registro fotográfico aparece somente na página 89. As imagens fotográficas são apresentadas seguidas de textos explicativos, um movimento contraditório, já que elas se emancipam do texto, não ilustram uma passagem específica e imediatamente anterior ou posterior, não servem ao texto, característica importantíssima para o aproveitamento de seu potencial epistemológico, em complementação ao texto. Contudo, as legendas explicativas, as enclausuram. Seguido de uma breve nota do local em que o registro foi realizado, Campos (2010), após a maioria dos registros as descreve sua intencionalidade, propósito e função em seu argumento. Escolha que reforça o rigor e o cuidado de seu estudo, mas por outro lado retira parte da potencialidade da imagem, o leitor/espectador tem seu olhar completamente condicionado pelas extensas legendas.

Incorporamos sua utilização no processo investigativo de campo, como registros que permitem uma revisita aos espaços urbanos, em conformidade com uma dimensão fundamental do objeto, das intervenções gráficas, assim como da cidade. Contudo buscamos dar mais espaço para os registros na apresentação dos argumentos, sem as enclausurar nas legendas explicativas, tensionando os argumentos do textos, exigindo do leitor/espectador que encontre seus vínculos, assumidamente presentes entre texto escrito e texto visual, mas não apresentado de saída.

Em Pereira (2005) identificamos claramente seu uso no processo investigativo etnográfico, do mesmo modo que Campos (2010) as utiliza num momento inicial para insistir por sua leitura, mapear os códigos e grupos recorrentes. E também para interação direta com os pixadores, se apoiando no apreço que estes tem pela visibilidade. Entretanto, na apresentação de seu resultados as imagens, produzidas pelo autor, ficam limitadas ao momento de nos apresentar seu códigos, recurso bastante importante já que é uma dimensão fundamental do tipo de intervenção investigada. Não há nenhuma problematização de seu uso ou expectativa de contribuição imagética para produção do conhecimento, apenas na medida que suporta seu texto. Um espaço notadamente secundário.

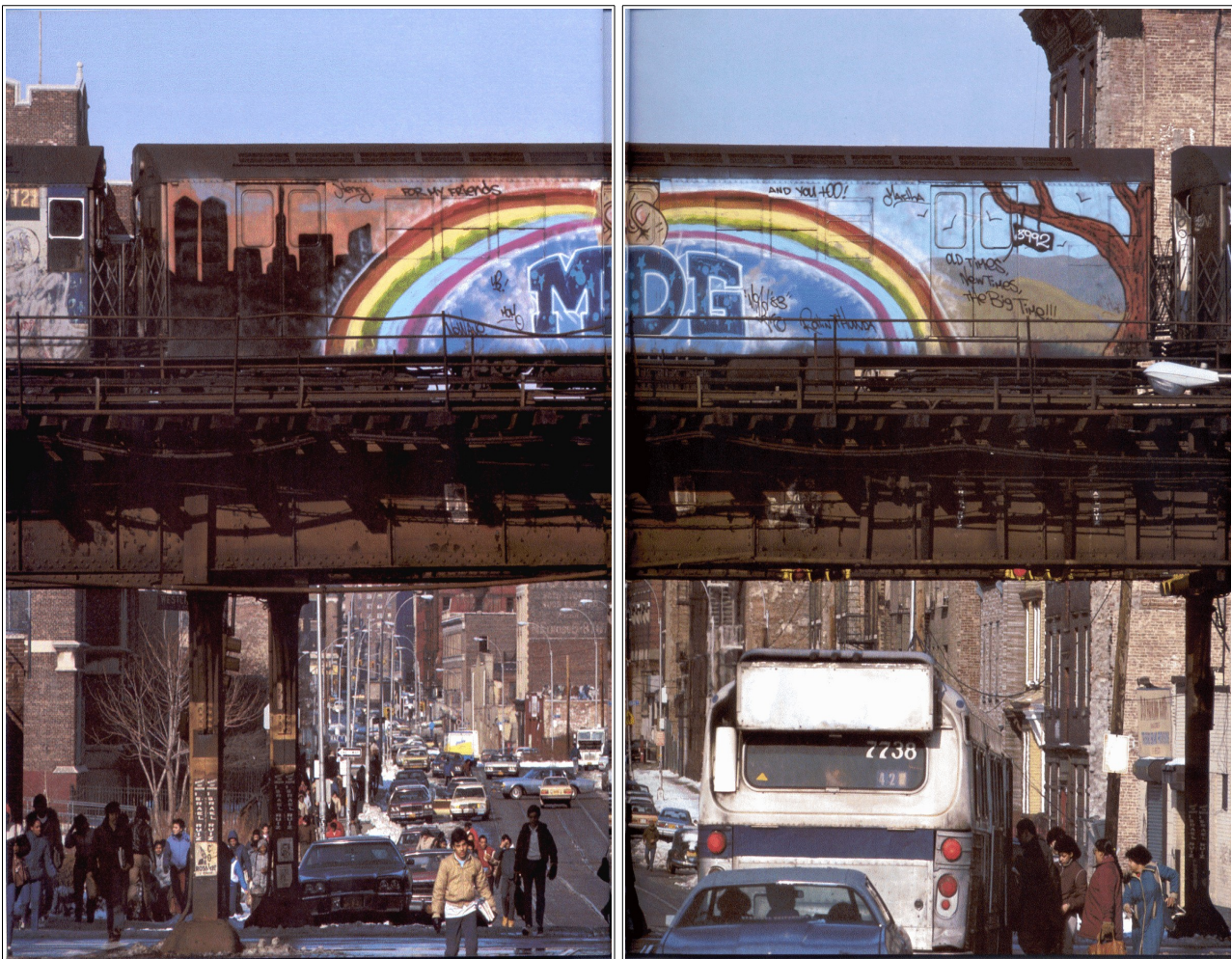
Como afirmamos anteriormente, incorporamos seu uso no trabalho de campo e a partir de Pereira (2005) acrescentamos o detalhe de usá-la como meio de interação apoiado na extrema valorização por visibilidade por parte dos praticantes. Entretanto, seu espaço na apresentação da tradução antropológica foi maior e mais problematizado, junto as relatos escritos, mas com certa independência, compondo uma narrativa visual.

Já Costa (1994;2000) confere um especial espaço às imagens fotográficas, oferecendo um fundamental caminho por nós também em certa medida escolhido. Em sua dissertação de mestrado, a imagem fotográfica ocupa um lugar privilegiado, além de servirem ao argumento do texto como ilustrações, ao final dos capítulos sob itens intitulados *Análise de imagens*, o autor nos apresenta uma série de imagens recolhidas durante a investigação, algumas produzidas por ele mesmo outras não, seguidas de breves e múltiplas análises. Ora descreve especificamente um elemento estético, ora volta a uma reflexão sobre o contexto em que foram retiradas, alterna análises da imagem fotográfica com análises do *graffiti* ali registrado, sem grandes preocupações com mediações ou em problematizar a diferença. O resultado é uma dissertação em dois volumes, um deles somente com as imagens analisadas, e outro com a argumentação dos capítulos e as próprias análises. Escolha fundamental para garantir certa emancipação à imagem fotográfica e ao aproveitamento de seu potencial epistemológico. Elas estão completamente separadas das análises, o leitor/espectador pode escolher como lê-las.

Em sua tese de doutorado as imagens ficam no mesmo volume, entretanto é mantida sua posição privilegiada e certa insubordinação ao texto escrito. Sua utilização é ampla e assumindo distintos movimentos, ilustrativos, analíticos e por vezes até como intervenções, atravessam o texto sem introdução ou encadeamento ao texto escrito. Sem dúvida uma forma aqui incorporada.

Ampliando a revisão bibliográfica destacamos o ensaio fotográfico *Subway art*, escolha realizada com a expectativa de concentrar a problematização do uso da imagem fotográfica a partir de um texto visual, recompondo seus argumentos pela linguagem fotográfica. Como se trata de um ensaio fotográfico, com textos restritos a uma breve introdução, algumas legendas explicativas e comentários sobre as técnicas e materiais utilizados, as questões aqui formuladas para orientar a revisão crítica, a relação entre intervenções gráficas e espaço público urbano, como fio condutor das leituras deste exercício e o espaço da imagem fotográfica no processo investigativo, como uma problematização específica da vertente visual da antropologia, acabam se fundindo. Os argumentos que nos guiam pelo ensaio puxando as pontas de nosso fio condutor são construídos, em sua maioria, pelas imagens fotográficas. Portanto, assumimos o pressuposto de que a imagem fotográfica é uma linguagem e que a escolha pelos planos e enquadramentos, por exemplo, são escolhas por determinada linha de argumentação visual.

O título do ensaio fotográfico afirma explicitamente o posicionamento dos autores fotógrafos em relação ao tema, *Subway Art, graffiti* novaiorquino como arte contemporânea, principalmente no seu tipo *masterpiece*, expressão artística extensa e móvel, que desfila pela cidade estampada nos vagões de metrô, em completa harmonia com a cidade de Nova York. As escolhas técnicas para os registros fotográficos acabam dizendo muito mais sobre essa relação intervenção gráfica e espaço público urbano. Entretanto, não são escolhas únicas, exclusivas, por uma mesma linha argumentativa, há diferentes opções de plano na apresentação dos registros fotográficos, exigindo interpretações igualmente distintas. Olhando e analisando inicialmente as fotografias especulamos se a diferença percebida pela argumentação visual proposta é uma diferença de interpretação dos autores sobre a expressão gráfica, dada o abismo entre as escolhas de plano. A princípio uma especulação apoiada apenas na leitura das imagens, sem outras pistas oferecidas ao leitor, já que ambos autores realizaram os registros, sem qualquer identificação individual em suas fotografias. Quando há legendas essas dizem respeito ao produtor do *graffiti* e não do registro fotográfico.



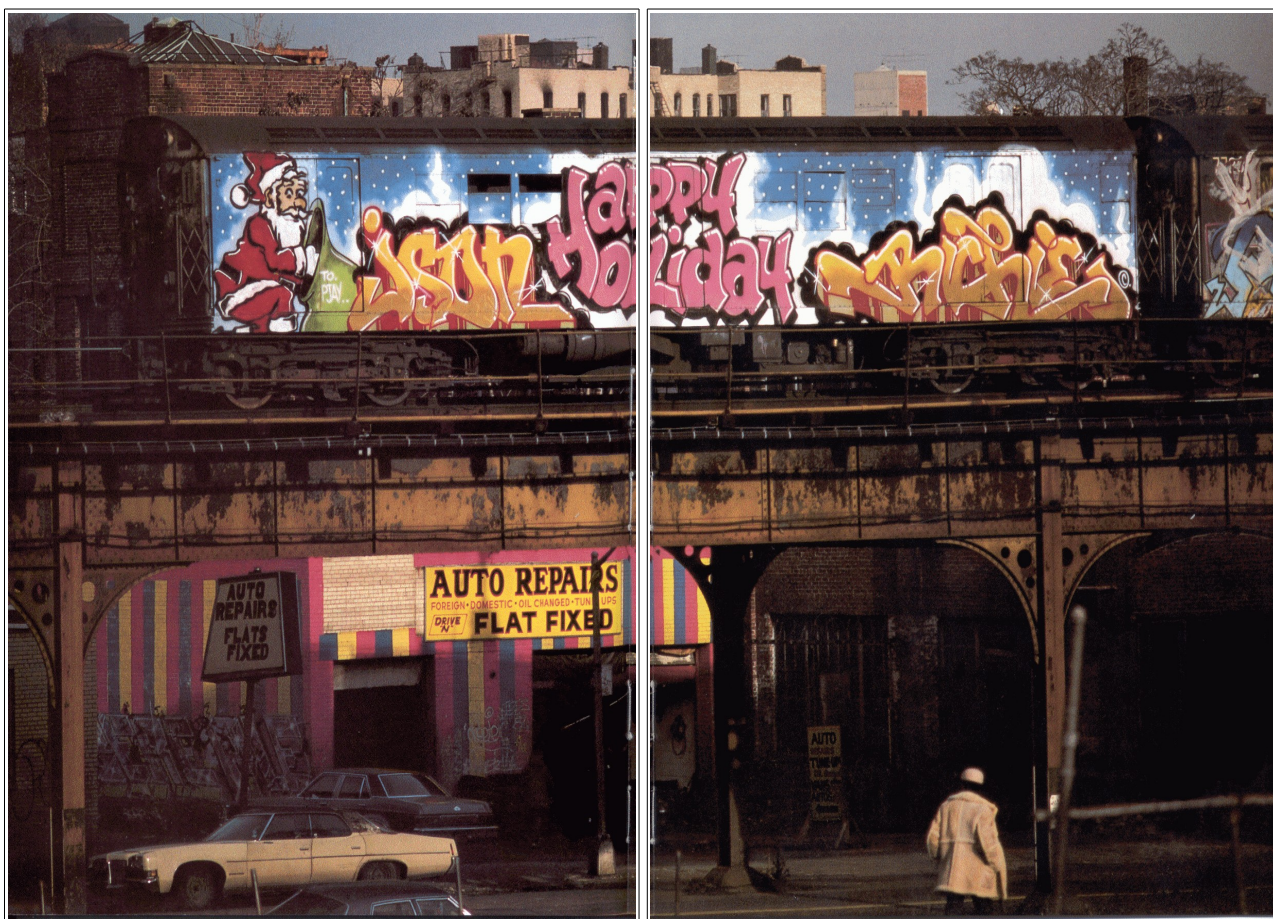


Quando avançamos pelos primeiros registros apresentados até a introdução escrita, uma apresentação editorial, temos por um lado nosso desconforto desfeito. Cooper e Chalfant (1984) realizaram por anos registros independentes, sem se conhecer ou trocar interpretações sobre a expressão ou sobre a maneira de apreendê-la. Deste modo é revelado ao leitor que os autores aplicaram metodologias distintas, fazendo escolhas de articulação dos elementos fotográficos, da linguagem fotográfica de maneira dissemelhante entre si. E o resultado, nítido nas imagens, são argumentos que seguem caminhos bastante particulares.



Enquanto Cooper buscou uma composição entre os *graffiti*, os metropolitanos, a cidade e os cidadãos, preferindo planos abertos e também registros junto aos próprios *writers* em sua ação nos *yards* ou mesmo em suas casas, indicando proximidade e intimidade com os produtores e sua prática, Chalfant foca sua lente nas pinturas, busca isolá-las de seu ambiente. Inclusive substitui, para apresentação dos registros no ensaio, o fundo urbano por um fundo preto, destacando as cores dos *graffiti*, no que parece uma tentativa de catalogação.

Por outro lado o desconforto nos acompanha quando avançamos pela leitura das imagens tentando articular discursos visuais tão distintos reunidos num mesmo ensaio fotográfico. Apesar do apelo pela compreensão dos argumentos visuais como complementares, já que fazem parte da mesma apresentação imagética do *graffiti* novaiorquino, os entendemos como posicionamentos e interpretações opostas quando os lemos pela problemática que busca a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano.



Os planos abertos acabam oferecendo ao leitor, espectador a possibilidade de observar os *graffiti* fundidos ao cotidiano da cidade, abaixo da linhas dos metropolitanos suspensas quando saem do chão, vemos as ruas em seu movimento corriqueiro, as pessoas entrando nos ônibus, provavelmente para o trajeto casa-trabalho, os transeuntes caminhando com algum destino conhecido somente por ele, inacessível ao mero observador, outros parados insinuando uma situação de interação social local. Essas escolhas, seguindo essa linha de argumento visual proposta por Cooper foram completamente incorporadas nesta pesquisa como metodologia de campo, processo investigativo e também para apresentação dos resultados. Buscando explicitar a relação entre as intervenções gráficas e a constituição do espaço público urbano, realizamos registros



fotográficos, em consonância com a dimensão visual do objeto, priorizando os planos abertos e a composição do quadro com os transeuntes e cenas do cotidiano. Registro próximos à prática, que compartilha a perspectiva tanto com os produtores quanto com os cidadãos não produtores.

Já os planos fechados, enquadrando apenas as pinturas, destacadas e isoladas por um fundo preto, com os vagões retirados da cidade, numa tentativa de catalogação e classificação, nos parece argumentos tão distintos ao ponto de inconciliáveis. Mesmo com a apresentação editada com pequenas fotografias dos produtores, dando ênfase a autoria, indicando a relação autor e obra, nos parece uma abordagem distante e ingênua no que diz respeito tanto a expectativa de superar a efemeridade pela catalogação, quanto a de superação do movimento social, artístico e urbano. Os metropolitanos aparecem como telas preenchidas, estáticas, perde-se todo o sentido social e vivo das expressões em constante mutação, junto à igualmente constante mudança da paisagem urbana.



A metodologia de Chalfant para o registro e apresentação imagética do *graffiti* novaiorquino parece um cruzamento entre as abordagens etnológicas perigosamente vinculadas às iniciativas colonialistas para catalogação de povos desconhecidos, considerados exóticos, com registros individuais a frente de fundos brancos com a perspectiva do historiador de arte tentando enquadrar a



expressão numa linha do tempo precária pela ambivalência entre historicidade e a-historicidade presente nas obras de arte. Esse parece um cruzamento distante da prática e dos praticantes, distância que acaba perdendo algumas dimensões da expressão, como por exemplo sua relação com o espaço urbano, como prática social.

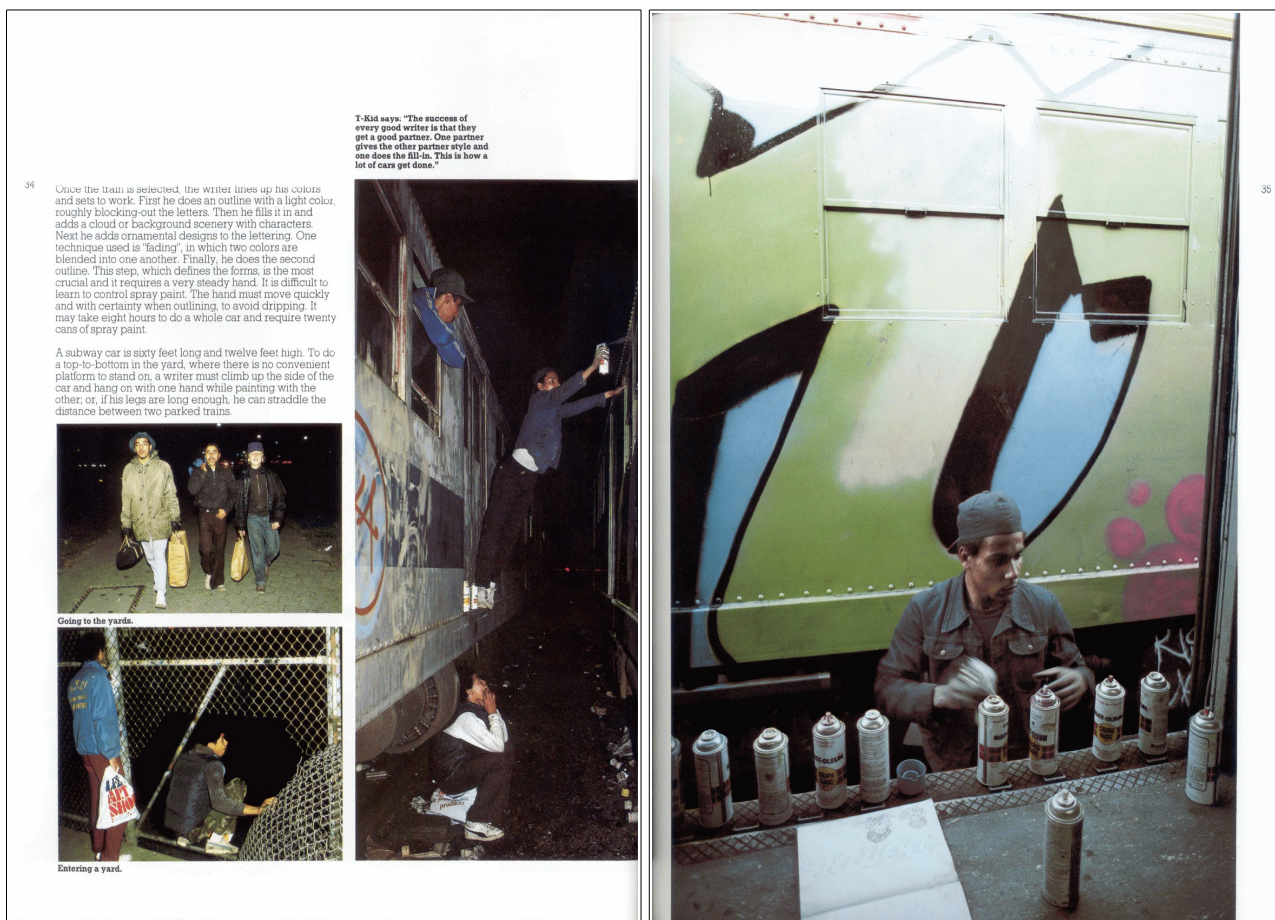


Podemos e preferimos entender essa dispare argumentação como manifestação da ambivalência que a própria expressão *graffiti* assumia durante a década de 1980 em Nova York, uma tensão entre o descrédito social da ação ilícita e o valor artístico percebido pela contemplação das pinturas vagando pela cidade. Logo no fim da década essa tensão se traduz em dois movimentos igualmente ambivalentes, em 1989 os metrô são completamente limpos e a prática de pintá-los controlada, ao mesmo tempo em que os *graffiti* passam às galerias de arte não só de Nova York como também em São Paulo. Portanto, interpretamos a dificuldade de leitura conjunta de argumentos visuais tão distintos, como uma manifestação da própria tensão constituinte da expressão naquele momento, a divergência passa a ser entendida não como uma contradição



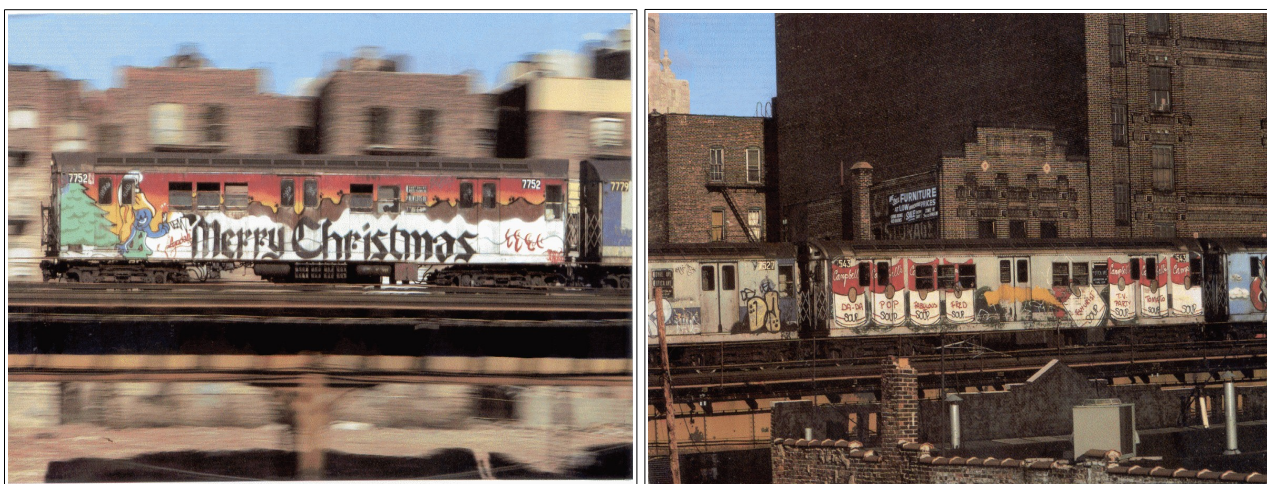
insolúvel, dividindo a apresentação em momentos excludentes, mas como indicador da sintonia com a recepção social da expressão, em seus elementos mais tensionados, a transgressão e a legitimidade social pela arte. Em que Chalfant, classificando e catalogando abre caminho para ampliação da legitimação artística, mesmo deixando escapar parte fundamental do processo criativo.

Apesar de interpretar a divergência argumentativa em consonância com o próprio processo social de recepção das expressões graffiti entre o ilegal e o artístico – reconhecendo o valor dos recortes e fotomontagens de Chalfant, como por exemplo os temas figurativos e os nomes grafitados, comprovando sua recorrência não casual e certificando a possibilidade de afirmar uma tipologia e uma forma-conteúdo específica ao *graffiti* novaiorquino das décadas de 1970 e 1980, passo dado em direção a catalogação da expressão artística, contribuindo significativamente para mudança da dignidade social conferida à expressão – sua abordagem não parece nos oferecer elementos suficientes para seguir com o objetivo desta pesquisa. Portanto, como afirmamos anteriormente nos concentramos na proposta de Cooper, encontramos mais elementos da relação obra, autor, público e espaço público em sua linguagem fotográfica e para sua incorporação crítica nos detemos na análise mais detalhada de seus registros.





Os registros junto aos produtores, são perspectivas que revelam parte do processo criativo e de execução dos *masterpieces* não disponíveis aos cidadãos que observam rapidamente os *graffiti* ao entrar nos vagões, ao esperá-los nas estações ou mesmo quando passam pela cidade elevados pelo suporte da linha. O contato com os *writers* e a confiança estabelecida entre eles fica evidente não só nos registros em que essa interação é parte do tema das fotografias. A escolha pelos planos abertos, indicando a estreita relação entre *graffiti* e espaço público urbano parecem resultados desta interação, como uma aproximação sensível da intencionalidade de seus produtores ou ainda de todo o processo criativo e social que compõem a grafiteagem dos metropolitanos novaiorquinos.



As fotografias dos *graffiti* em circulação revelam a importância da observação dos trens em circulação pela cidade para o processo criativo da própria expressão, movimento traduzido ao espectador pela linguagem fotográfica somente com os planos abertos e incorporação da paisagem urbana, seja com a frequência e abertura ajustadas para captar o motivo em movimento, fixo em relação ao fundo, seja com a velocidade e abertura ajustadas sem o referencial para movimento, já que os trens não poderiam estar parados ali. As duas técnicas transmitem a sensação de movimento ao espectador, traduzem esse elemento constitutivo do *graffiti* assim como evidencia a motivação pela visibilidade. Observar os *graffiti* em movimento pela cidade é tanto o primeiro quanto o último passo do processo social-criativo dos *writers*. Encontram na observação as mensagens entre amigos, as provocações e as inspirações para o próximo desenho nessa interação inicial com a cidade feita por eles. E depois reencontram a satisfação e o prazer de observar sua obra e seu nome circulando, mesmo que somente por uma vez, por toda a cidade. Momento fundamental para prática social do grupo, desta forma que interagem e ganham movimento. E igualmente fundamental para a relação com a cidade, assim se apropriam do espaço público e o constituem por sua expressão.

Registros fotográficos que assumem o pressuposto da unidade intervenção e seu suporte, do

*graffiti-cidade*, assim como a dimensão social da constituição do espaço público urbano, colocando no mesmo plano, as pinturas, a paisagem urbana e os cidadãos. Registros fotográficos que enfatizam o processo de recepção do *graffiti*, tanto por parte dos próprios produtores, quanto por parte dos cidadãos não produtores, iluminando a obscura relação obra e público, nos oferecendo caminhos imagéticos para enfrentar o desafio metodológico da recepção do *graffiti* pelos transeuntes que não participam do processo criativo e não se identificam com o grupo, mas que definitivamente fazem parte da cidade, no caso, Nova York. A sua presença junto aos *graffiti*, principalmente nas imagens que os coloca a frente da intervenção gráfica, em primeiro plano no enquadramento escolhido, perspectiva evitada por Chalfant e a grande maioria de fotógrafos em trabalhos subsequentes sobre o *graffiti*, tem a capacidade de representar essa intrincada relação entre autor, obra e público, assim como a constituição social do espaço urbano através da lente do processo criativo-social das intervenções gráficas.



O *graffiti* ganha destaque, na abordagem e apresentação de Cooper, por sucessivas escolhas sutis para composição fotográfica, como o sol de começo e do fim do dia como iluminação natural privilegiada, já que os raios incidem diretamente nos vagões destacando alguma cores; o enquadramento que prevê o cruzamento de duas linhas, dois eixos com ponto de encontro no centro da imagem, um eixo da linha do metrô reforçado pela via paralela que se estende abaixo dos trilhos e outro traçado pela via transversal, formando um cruzamento logo abaixo desse ponto de origem, em que a própria via transversal nos oferece a linha de profundidade, sobrepondo o ponto de origem ao ponto de fuga, em que o primeiro plano é uma composição *graffiti* e transeuntes; o contraste entre a luz e a sombra das coberturas das estações, em que os cidadãos são silhuetas, e sua classificação como receptores-produtores ou receptores-não produtores se torna precária, e o *graffiti* aparece em meio as figuras sombreadas brilhando em destaque intermitente; uma sobreposição entre o plano de fundo do *graffiti* e a paisagem urbana pela escolha do ângulo e foco do registro fotográfico, embaralhando as escalas, fundindo os elementos presentes na fotografia, fundindo tinta, vagão e concreto.

## Capítulo 2 – A escrita sobre a cidade: trajetos e insinuações sociais

Este capítulo é resultado do trabalho de campo, detalhes da prática etnográfica em que circunscrevíamos e mapeávamos os espaços urbanos em busca de situações de interação social capazes de revelar algo sobre as intervenções gráficas e o próprio espaço público observado. Relatos de uma deambulação pela paisagem social urbana, deslumbres a partir das formas e cores sociais do cotidiano, como prefere chamar José Machado Pais (2009). Movimento não menos refletido ou planejado, pelo contrário, previsto como essencial para acessar as evidências dos pormenores sociais. Nos arriscamos pelo apenas aparente impressionismo desenvolvendo a capacidade de captar o instantâneo e fugaz do cotidiano e somente assim sermos capazes de analisar e interpretar essa fundamental dimensão das intervenções gráficas.

A partir de um método no qual alternamos sistematização e espontaneidade do olhar numa relação frouxa entre teoria social e objeto pesquisado, para não confundir o que medimos com a própria medida, permitindo vislumbrar seu funcionamento a partir de seus mínimos movimentos, suas intenções. Uma forma de aproximação e observação em que a organização social se insinua, não se entrega. Para, então, ser imaginada e construída num exercício antropológico de interpretação. Ficará explícito as indas e vindas necessárias, exigidas das teorias e metodologias em contato com o objeto, já que reformulações e novas decisões foram tomadas a partir desse encontro. O trabalho de campo, portanto, não foi realizado em etapas que se encerravam, mas em movimentos contínuos, sobrepostos, a medida que a observação, descrição e análise avançavam, novos exercícios de adequação teórica e metodológica foram feitos, orientando a continuidade da observação e análise.

\*\*\*













## 2.1 Ajustando o foco

O que entendemos hoje por método privilegiado pela antropologia, a etnografia, pode ser definido de maneira sumária e provisória como uma “investigação de longa duração e no terreno, a observação participante, a comunicação direta com os agentes sociais, que possuem a sua própria interpretação do mundo (Augé e Colleyn, 2004)”<sup>40</sup>. Definição amplamente utilizada pelos antropólogos contemporâneos para fazer referência ao método, imediatamente reconhecido pelos leitores como signo antropológico, aproximando a etnografia das estratégias empregadas no trabalho de campo, de observação e descrição, ou mesmo como sinônimo destes. A definição também oscila entre as demais etapas e dimensões da pesquisa, ora como método de investigação e inserção, estratégias de campo, rotina de trabalho intimamente relacionada com a escolha epistemológica, ora como forma de apresentação e representação textual, um gênero literário para descrição os resultados obtidos (Velho, 1982; Cordeiro, 2003; Velho e Kuschnir, 2003; Clifford e Marcus, 1986).

Considerando essas diferentes definições é possível perceber alguns sentidos recorrentes à etnografia: uma estratégia de aproximação entre pesquisador e objeto/sujeito pesquisado; a atitude de estranhamento, proposta de relação de alteridade e de troca; e a disposição para a possibilidade de uma solução não prevista, uma perspectiva descentrada para o problema investigativo. Dentre estes núcleos semânticos enumerados, particularmente neste último, aparece mais uma forma de compreensão e uso do termo a partir da diferença entre “prática etnográfica” e “experiência etnográfica”. “Enquanto a prática é programada, contínua, a experiência é descontínua, imprevista. No entanto elas se realimentam, uma induz a outra e se potencializa (Magnani, 2009, p. 105)”.

A prática etnográfica é, portanto, todo o esforço do antropólogo em campo, uma tarefa cotidiana, por todo o tempo determinado pelo plano de pesquisa, que leva em consideração as premissas antropológicas assumidas e os outros núcleos de significados recorrentes ao uso do termo etnografia. Já a experiência etnográfica condensa o significado da disposição pela a possibilidade de solução não prevista. Quando essa solução não prevista surge, a experiência etnográfica toma forma. Algum acontecimento em campo, uma associação feita a partir da intervenção dos atores ou por uma nova configuração de fatores, de qualquer forma, se oferece ao antropólogo uma nova

---

40 Definição, que pela sua formulação sucinta e genérica pode levar a interpretações equivocadas. Assim, vale a consideração de alguns equívocos interpretativos, para que os evitemos. Segundo José G. Magnani: “o mais frequente é o detalhismo, isto é, a busca obsessiva dos pormenores na descrição das situações de campo; em outros casos, a etnografia é identificada como porta-voz da população estudada, principalmente quando esta é caracterizada como grupo excluído ou uma minoria; em algumas ocasiões é identificada como a reprodução do discurso nativo, através da transcrição de trechos de entrevistas nos quais, para melhor efeito de verosimilhança, são cuidadosamente preservadas algumas formas de concordância, regência ou sintaxe que se afastam da norma culta da língua. Finalmente, para enumerar mais alguns mal-entendidos, a etnografia é vista como um esforço em transmitir o ponto de vista do nativo em sua suposta autenticidade não contaminada com visões externas, ou como o conjunto das técnicas para fazer a pesquisa (Magnani, 2009, p.102)”.



possibilidade para refletir sobre suas questões, reorientando sua pesquisa, uma intuição (*insight*) antropológica.

Um difícil equilíbrio entre sistematização e espontaneidade na atividade de observação parece possibilitar tal experiência. Com o risco de reproduzir a contradição dos termos, temos que prever e planejar a possibilidade do imprevisto, temos que estar disponíveis ao inesperado. Esse parece ser o grande desafio metodológico antropológico. A rotina de observação deve ser refletida e ajustada conforme os paradigmas da área do conhecimento, mas certa distância também deve orientar o olhar. A deambulação descompromissada é igualmente necessária para o objeto/sujeito se manifestar ou pelo menos se insinuar. Nesta pesquisa este equilíbrio tomou uma forma específica a partir da recuperação do significado da prática etnográfica em contextos urbanos, de maneira geral, junto às especificidades das intervenções gráficas e dos espaços públicos de São Paulo, tendo o cotidiano como fio condutor do conhecimento<sup>41</sup>.

As intervenções gráficas possuem um vínculo estreito com o local que as abriga, seus suportes por excelência, os espaços públicos urbanos. O nosso objetivo passa a ser, sob esta perspectiva, perceber os vínculos estabelecidos entre as intervenções e tais espaços. Entretanto, esta não é uma relação que pode ser percebida de maneira imediata, nem a partir de dados estatísticos de grande escala, já que se desenvolve a partir de vínculos complexos entre os autores, as próprias intervenções e seu suporte, e o público transeunte que as observa.

Deste modo, preocupados em desvendar esse “jogo de relações” para assim apreender e analisar o vínculo apresentado anteriormente, o objeto exigiu um contato mais próximo, uma observação sistemática e principalmente do estranhamento como forma de desarmar a perspectiva de quem faz parte do universo observado. Uma tentativa de suspender os juízos de valores previamente estabelecidos pelas instituições, como por exemplo a jurídica, que são transversais ao ambiente de pesquisa, ao pesquisador e ao objeto, pré-determinando o que é público, o que é privado, o que é legal ou ilegal.

Contudo, o exercício metodológico, da escolha pela etnografia e de seus desdobramentos na relação com o objeto, não se encerrou com a formulação dessas justificativas, já que outros problemas precisavam ser enfrentados. O recorte espacial, por exemplo. Foi preciso buscar, mais precisamente, elementos que nos ajudassem com o problema do estabelecimento dos parâmetros para o trabalho etnográfico em contextos urbanos. Formulado de outra maneira, nos perguntávamos:

---

41 “Cotidiano como fio condutor do conhecimento”, expressão utilizada por José Machado Pais em seu livro *Sociologia da vida cotidiana*, em que constrói e defende a produção de conhecimento pela atenção ao cotidiano, inspirado em Simmel, em seus '*snapshots*', fragmentos da realidade, atribui importância sociológica ao particular, ao normal, acidental, essencial ou significativo no que parece superficial ou fugaz. Proposta completamente incorporada neste momento de pesquisa, no contato cotidiano com as intervenções gráficas, um ajuste fino, que toma melhor forma ao longo do texto, entre prática etnográfica e sociologia do cotidiano. Ver PAIS, José Machado. *Sociologia da vida cotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2009.

como estudar as intervenções gráficas que estão presentes por toda a cidade de São Paulo e buscar assim seus vínculos com o espaço público urbano? Não parece possível percorrer e registrar as intervenções por toda a cidade de São Paulo, então como dividi-la? Como recortá-la? Como observá-la parcialmente e ainda sim falar dela generalizadamente? É possível afirmar a cidade como uma totalidade fragmentável? E no que diz respeito àquele difícil equilíbrio, como alternar empiricamente sistematização e espontaneidade do olhar?

Essas dificuldades têm uma relação estreita com a transformação da própria área do conhecimento, no momento em que a antropologia passa a estudar a sociedade contemporânea<sup>42</sup>. Naquele momento de transição, o recorte, o limite da observação ganha relevância como um novo problema de ordem metodológica e epistemológica, já que não parecia ser mais possível estudar uma organização social supondo apreender sua totalidade<sup>43</sup>. O modelo ideal de trabalho de campo, estabelecido pela antropologia moderna, pelo menos a escola inglesa que estamos considerando aqui, cujos principais representantes são discípulos de Malinowski e Radcliffe-Brown, assim como suas diretrizes metodológicas, criaram um impasse para o estudo de processos sociais e sociedades mais amplas<sup>44</sup>.

Os pressupostos que enfatizavam o equilíbrio, a coesão, a estrutura normativa que garantia a reprodução pacífica da própria sociedade, seguiam no período 1950 a 1980, pelo menos para os autores aqui mobilizados, na Inglaterra, uma fundamentação política, uma função colonial. Assim, apesar de alguns ajustes nos procedimentos de pesquisa para tentar investigar os processos de mudança, a análise continuava a ser sincrônica e estática, “quando muito, mediados por um antes e depois”, resultando em pouco acréscimo à compreensão do processo de continuidade e descontinuidade sociais destas sociedades em mudança acelerada (Feldman, 2010).

Pelo fracasso da transposição automática do ideário funcionalista, tivemos certeza de que não poderiam ser seguidos os parâmetros estabelecidos a partir da homogeneidade, do equilíbrio, do isolamento, da totalidade, do exotismo, da manutenção da ordem e da coesão social. Estes deixaram a sociedade contemporânea “escapar por entre os dedos”, criaram dificuldades de compreensão ao invés contribuir para seu entendimento.

---

42 Incorporando uma reflexão da Bela Feldman-Bianco (2010), sobre o uso do termo sociedade contemporânea em contraposição à sociedade primitiva, já que os estudos iniciais nesse período utilizavam o termo ‘sociedade complexa’ para contraposição, mas que acabava reproduzindo uma série de fragilidades analíticas etnocêntricas.

43 O momento de transição da antropologia, que gostaríamos de pontuar aqui, foi quando os antropólogos se confrontam com o estudo de processos de mudança social acelerada e de problemáticas relativas às sociedades contemporâneas. Quando as pesquisas de campo, as etnografias se deparam com sociedades em plena mudança de escala, que deixam de ser de pequeno porte, completamente isoladas, exóticas e autocontidas (Feldman-Bianco, 2010).

44 Segundo a fortuna crítica sobre o tema, esse modelo ideal de trabalho de campo “(...) estabelecia a priori que as sociedades de pequeno porte, predominantemente baseadas em parentesco e relações face a face, eram simples e homogêneas. Apoiava-se, também, na premissa de que essas sociedades eram marginais à sociedade capitalista, já que, nelas, terra e trabalho não teriam ainda se convertido em valores de mercado. Com esse modelo em mente, e tendo em vista a aparente estabilidade e isolamento dessas sociedades, antropólogos passaram a estudá-las como totalidades e microcosmos em si (Feldman-Bianco, 2010, p.30)”.

O ajuste mais fino do aparato teórico-metodológico antropológico partiu da reformulação de uma pergunta que por muitos anos orientou a disciplina: de “Como a sociedade se mantém?” para “Como a sociedade se transforma?”. Essa alteração na indagação indicou uma nova orientação, agora processual, com objetivo de “captar a complexidade, a variação e o fluxo social” estabelecendo como campo os chamados “interstícios sociais” ou “espaços intersticiais”. Através da “observação sistemática do comportamento de indivíduos específicos, suas ações, interações, estratégias e opções alternativas entre normas conflitantes, com base em parâmetros sociais (Feldman, 2010)”.

Buscando mais detalhes desse “novo” espaço, encontramos que os “interstícios sociais” são “as relações interpessoais entre os seres humanos que compõem a sociedade e as interações diárias e comunicações por meio das quais as instituições, associações ou maquinaria legal operam (Nadel, 2010, p. 82)”. E que os “espaços intersticiais” da estrutura social são o campo por excelência da antropologia numa organização social mais ampla, são nesses espaços que a habilidade da observação dos detalhes, de uma perspectiva de estranhamento, de não se iludir com a fachada familiar de sua própria sociedade, que pode haver uma contribuição, antropológica, para a compreensão das sociedades contemporâneas<sup>45</sup>.

Todo esse esforço de ajuste do arsenal antropológico<sup>46</sup> para o estudo da sociedade contemporânea, buscando as diretrizes da apreensão das transformações, conflitos de normas e contradições, e uma subsequente perspectiva processual, desenhou um modo particular de pesquisa de campo, uma forma distintiva de etnografia detalhada. Cada problema, tema, fenômeno ou prática, portanto, passa a demandar uma delimitação própria, que deve ser pensada, avaliada e reavaliada no sentido de garantir a orientação por tais diretrizes. Nesse sentido, sobre a dificuldade de estabelecer os parâmetros para unidade de análise ou a delimitação da área de pesquisa, temos como resposta “em primeiro lugar, que o isolamento para propósitos analíticos não deveria ser confundido com o isolamento de fato (Velsen, 2010, p.463)”.

E esta parece ser a grande contribuição metodológica nessa transição dos estudos antropológicos. O limite da observação não deve ser necessariamente igual ao limite da investigação. Pelo contrário, o primeiro deve ser delimitado a ponto de propiciar uma observação, acompanhamento e registro detalhado, e o segundo deve ser ampliado a fim de buscar relações com

---

45 O autor, que escreve no período de transição, em 1956, nos ajudou a perceber que a pesquisa de campo deve ser composta de uma observação sistemática dos indivíduos em relação e comunicação, em seu cotidiano. Privilegiar a observação do comportamento concreto de indivíduos específicos, suas ações, interações e estratégias em contextos também específicos. A orientação processual aliada a essa observação atenta e sistemática parece garantir a percepção e apreensão dos conflitos sociais.

46 Essa ênfase nos indivíduos, nas suas ações e estratégias implicou, segundo a própria Bela Feldman-Bianco, numa “substituição do repertório de termos e conceitos-chaves da pesquisa antropológica”, pensados para apreender a fluência e o movimento da sociedade, em oposição aos conceitos estáticos. Alguns exemplos: *indivíduos como atores sociais, intermediários, quase grupos, redes sociais, grupos de interesse, coalizões, fluxo social, situação etc.*, começaram a ser utilizados como categorias analíticas.

sistemas que são transversais aos limites primeiro, a sociedade, grupo ou prática observada.

A partir desta consideração abre-se espaço para pelo menos uma possibilidade de equilíbrio entre sistematização e espontaneidade, mesmo com o espaço de observação delimitado acabamos estimulando um olhar antropológico atento e presente constantemente, acabam acontecendo *insights* e experiências fora do campo escolhido, que não devem ser ignorados, mas trazidas a investigação com a atenção aos níveis de análise. Assumindo no campo de observação sistemática a forma de hipóteses analíticas a serem testadas, sendo capazes de revelar e propiciar a identificação dos condicionantes específicos ao espaço e tempo delimitado assim como os transversais a toda cidade. Pela atenção cotidiana preservamos a espontaneidade do olhar, abrimos a percepção para as soluções imprevistas sem desarticular a observação preparada e repetidas vezes realizada num espaço delimitado. Esse olhar antropológico que não nos abandona quando estamos “fora” do campo, torna-se uma atenção fundamental à pesquisa principalmente nesse caso em que o objeto extrapola qualquer limite espacial, as intervenções gráficas estão por toda São Paulo. Ignorar os elementos e *insights* “fora” do campo seria um desperdício analítico. Por isso o cuidado na maneira como tratar e trazer à área de observação tais reflexões antropológicas, configuraram esse tênue equilíbrio.

A sistematização dos espaços, das práticas em unidades ou níveis tornam-se, portanto, uma importante diretriz para os antropólogos, em especial quando se consolida sua vertente urbana<sup>47</sup>. Em consideração a dificuldade, e ao mesmo tempo a exigência, de relacionar a parte e o todo, a área etnografada com a cidade, a orientação que remonta aquele período de transição da área do conhecimento, é a realização de maneira gradual, problematizando os níveis de análise e levando em consideração suas diferenças. Deste modo, a cidade surge como uma possibilidade analítica, de uma construção dupla: daquele lugar e prática dos indivíduos específicos, sujeitos em ação, criando sua cidade, acessível a partir do conhecimento etnográfico; e de suas imagens e versões construídas com a intermediação do etnógrafo a partir de outras fontes, patrimônio de outras disciplinas, como a história e sociologia, incorporando outro possível nível de análise, por exemplo, a macrosocial.

Após esta breve retomada bibliográfica metodológica, necessária pelo contato entre teoria, método e objeto, formulamos cinco diretrizes que suportaram as decisões iniciais pela delimitação do campo a ser etnografado: 1) disponibilidade à complexidade, a variação, o intenso fluxo social e ao conflito de normas; 2) o campo deve ser necessariamente delimitado, para propiciar a observação, descrição e análise sistemática e detalhada de indivíduos específicos, suas ações,

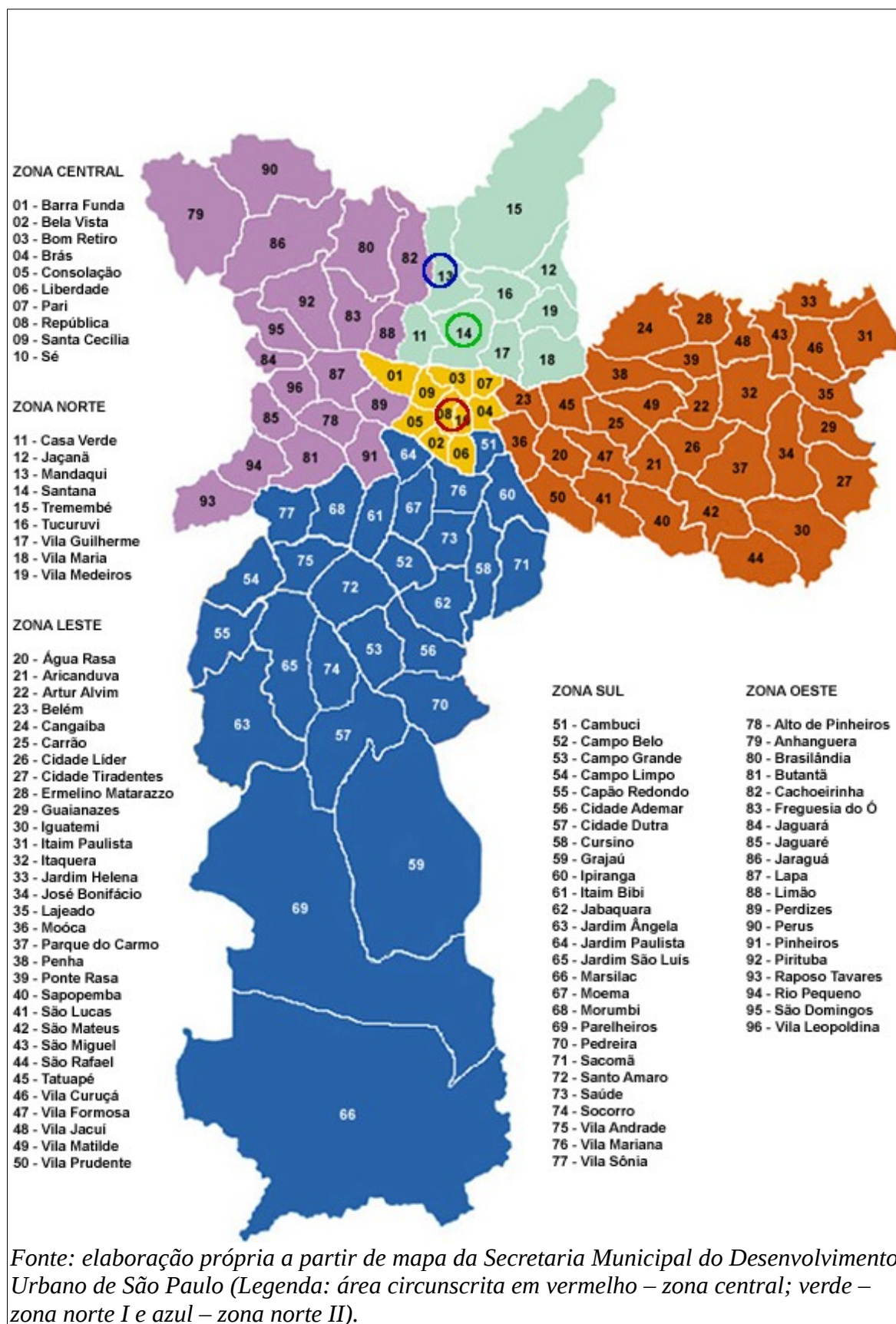
---

47 Aqui com o início marcado e pontuado de acordo com Graça Índias Cordeiro, no final de 1960 e início de 1970 nos Estados Unidos, considerando a obra coletiva *Urban Anthropology. Research Perspectives and Strategies* como marco investigativo e editorial pelo pioneirismo do uso do termo e também pelas diretrizes e metodologias de estudos, especificamente urbanos, foi organizado por Elizabeth Eddy e publicado em 1968, pela University of Georgia Press. Mas que traz, em alguma medida, todo a discussão e esforço daqueles autores europeus no momento de transição aqui brevemente recuperado (Cordeiro, 2003).

interações, estratégias e opções alternativas entre normas conflitantes; 3) ênfase na observação dos comportamentos concretos e das práticas cotidianas, com a possibilidade de trazer os *insights* antropológicos de fora do campo, para dentro dele como hipóteses analíticas; 4) a descrição detalhada dos eventos e práticas observados e sua incorporação no corpo da apresentação dos resultados, disponível ao leitor, expondo o processo de análise, deixando claro o limite do observado e do analisado; 5) e o limite da observação não deve ser necessariamente igual ao limite da investigação, mas pelo contrário, devem ser diferentes. O segundo deve ser ampliado a fim de buscar relações com sistemas que são transversais ao primeiro limite, a sociedade, grupo ou prática observada.

Seguindo sua orientação e nos voltando ao contexto da pesquisa, tomamos algumas decisões metodológicas fundamentais para o início da prática etnográfica. O contexto específico é o da cidade de São Paulo, nos anos de 2012 e 2013. O problema enfrentado: a relação, os vínculos possíveis entre as intervenções gráficas e a percepção, organização e utilização dos espaços públicos urbanos. Nesse sentido, o primeiro movimento em direção à proposta metodológica etnográfica foi mapear o campo escolhido, identificando os pontos de referência conhecidos do espaço urbano da cidade de São Paulo por sua relação e constituição com as intervenções gráficas, realizando caminhadas de reconhecimento pelas áreas delimitadas por esses elementos e características. E por fim elaboramos os roteiros internos, fronteiras e pontos de ligação com outras áreas através de registros fotográficos e anotações.

Mapa em perspectiva ampliada – São Paulo e os recortes espaciais



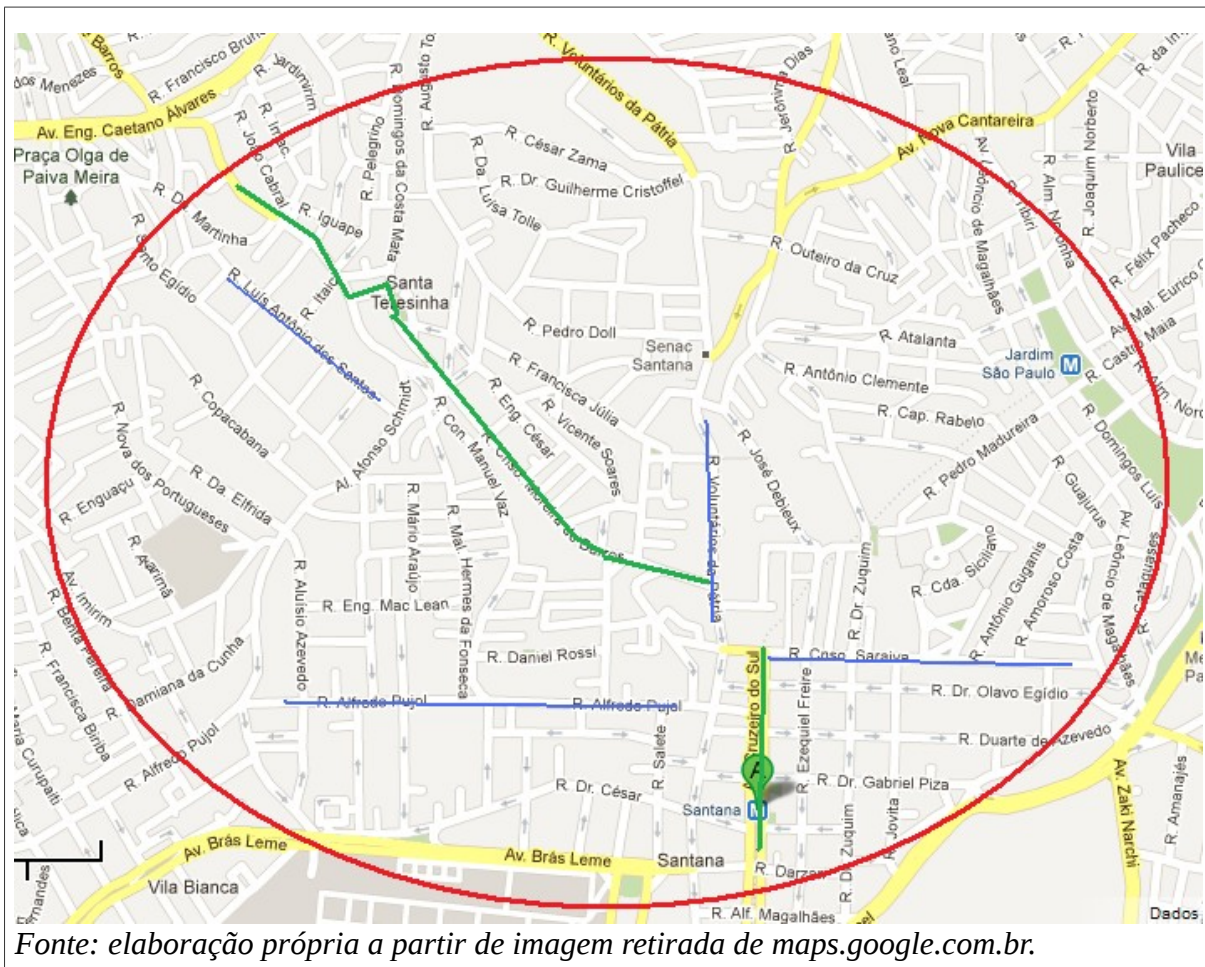


## Mapa da Zona Central



Mapeamento dos roteiros internos e fronteiras da zona central da cidade de São Paulo, uma das áreas delimitadas para a prática etnográfica, do Vale do Anhangabau à República, circunscrito em vermelho. Grandes vias, traçadas em verde, Av. São João, Av. Ipiranga, R. da Consolação, Av. Nove de Julho, Praça da República, Av. São Luís, R. Sete de Abril, R. Líbero Badaró, Viaduto do Chá, R. Aurora e R. Joaquim Gustavo, foram percorridas atentamente com registro fotográficos apenas nas partes circunscritas em vermelho. Além das partes, igualmente circunscritas, das vias menores, traçadas em azul R. Barão de Itapetininga, R. Marconi, R. Nova Barão e R. Conselheiro Crispiniano.

## Mapa Zona Norte I



Mapeamento dos roteiros internos e fronteiras da zona norte, que parte de uma região mais próxima do centro da cidade, tendo como referência inicial o terminal Santana na Av. Cruzeiro do Sul, neste primeiro mapa e o Terminal Vila Nova Cachoeirinha, mais afastado da região central, vista no mapa seguinte, na Av. Parada Pinto. Percorremos dentro das duas áreas circunscritas as vias maiores, traçadas em verde, Av. Cruzeiro do Sul e R. Conselheiro Moreira de Barros. Também as vias de menor porte e trânsito, traçadas em azul, R. Voluntários da Pátria, R. Conselheiro Saraiva, R. Alfredo Pujol e R. Luis Antonio dos Santos.



## Mapa Zona Norte II



Seguindo o padrão de mapeamento das regiões anteriores, a observação e registro das intervenções, seguiriam pelas grandes vias Av. Imirim, Av. Engenheiro Caetano Alvarez, Av. São João dos Santos Abreu, Av. Dr. Emílio Carlos e Av. Parada Pinto. E pelas vias de menor porte e acesso traçadas em azul, R. Jeni Klabin Segall, R. Rozo Lagoa, R. Miguel Roque, R. Carolina Roque, R. Lima Verde, R. Mendonça Júnior, Av. João Marcelino Branco e R. Duplo Céu. Todos percursos delimitados pela área circunscrita em vermelho.

As zonas delimitadas foram, repetidas vezes, percorridas durante o período de pesquisa, com frequência mínima semanal. Nesse intervalo de tempo foram realizados registros fotográficos das intervenções gráficas ali presentes. Seguimos o mesmo movimento metodológico e epistemológico para compor a investigação das intervenções gráficas nas três regiões delimitadas e ilustradas pelos mapas. As regiões foram percorridas simultaneamente, por vezes caminhadas no mesmo dia pelas duas regiões. De modo que os critérios de observação, procedimentos e escolhas metodológicas

foram sendo construídos e realizados levando em consideração as três regiões, as intervenções e o “jogo de relações” observado tanto em Santana quanto em Vila Nova Cachoeirinha e também do Vale do Anhangabaú à República. Com esse cuidado e sensibilização prévia, de nos familiarizar com os espaços e intervenções, buscamos evitar alguns limites colocados pelas entrevistas com os produtores e receptores como fontes imediatas para etnografia<sup>48</sup>.

Levando em consideração a importância da imagem nesse processo e refletindo sobre como a imagem fotográfica pode oferecer a mediação entre pesquisador, campo e atores sociais, em busca dos aspectos subjetivos da construção social do espaço, a análise do próprio processo fotográfico, revelou-se um fértil caminho. A princípio foi possível estabelecer uma relação entre o exercício metodológico de delimitação do campo de observação etnográfica e as escolhas pelos planos e enquadramentos no momento do registro fotográfico. Uma comparação e uso metafórico do léxico dos elementos fotográficos como o léxico da antropologia para o trabalho de campo. Refletir sobre como compor a fotografia em campo nos dava a medida do que estávamos observando e os critérios se formavam de maneira complementar.

A grande quantidade de fotografias realizadas indicava a potencialidade da área para sua escolha como território etnográfico, dada a intensidade e multiplicidade de intervenções gráficas. Os planos que determinam o distanciamento da câmera em relação ao objeto fotografado, levando-se em conta a organização dos elementos dentro do enquadramento realizado, insinuava a necessidade de alternar entre um plano geral e um plano médio. A composição dos registros fotográficos indicava que o olhar deveria estar atento não exclusivamente as intervenções gráficas, mas num ponto possível de relacioná-las com as pessoas que ali transitam, nos direcionando para o recorte analítico considerando nos objetivos da pesquisa. E um exercício, o da reiteração da observação, só possível pelo registro de imagens, permitiu o desvendamento de alguns aspectos que passaram despercebidos no tempo-espaço da presença em campo.

A medida que as relações entre os elementos do cenário e as práticas cotidianas daqueles que usam o espaço, seus atores, eram estabelecidas em situação de campo, o exercício era feito fora dele pelos registros fotográficos. Alguns aspectos da situação de campo, somente eram desvendados, ou ganhavam outro nível de análise com esse exercício. Tornava-se evidente, portanto, que o problema formulado como ponto de partida, ganhava uma correspondência na manipulação dos elementos para composição da imagem fotográfica.

---

48 Alguns dos limites e fragilidades de realizar um etnografia exclusivamente a partir de entrevistas estão expressas por Beatriz Sarlo em seus estudos sobre Buenos Aires, em que justifica a ausência de entrevistas como uma escolha metodológica: “La etnografía urbana sobre Buenos Aires opta, generalmente, por representar a los pobres através de sus próprios discursos, acompañados de descripciones débiles para evitar un problema clásico: hablar por el otro. No comprende, sin embargo, que esa transcripciones son también una forma de 'hablar por el otro', y, además, no siempre la mejor ni la más comprensiva. Al 'otro pobre' lo sucede lo que al etnógrafo: ni sabe todo lo que dice ni dice todo lo que sabe (Sarlo, 2009, p.10)”.

O trabalho de campo realizado teve, portanto, como foco os aparelhos arquitetônicos da cidade, buscamos perceber e analisar os vínculos entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano lendo a paisagem urbana. Uma etnografia que perguntou, inicialmente, aos muros sobre a relação buscada, e que gradualmente pelo movimento cotidiano e sistemático nos espaços urbanos e encontros com os cidadãos foi possível ampliar o repertório para sua leitura, desvendando algumas dimensões das relações sociais entre seus produtores, receptores e a própria cidade.

## **2.2 As intervenções gráficas de Vila Nova Cachoeirinha à Santana**

### *A paisagem urbana: uma profusão de signos*

As grandes avenidas percorridas em Santana e em Vila Nova Cachoeirinha são próprias de uma metrópole como São Paulo, largas, extensas e com um fluxo intensivo de automóveis e pessoas. Seja durante o dia, seja durante a noite. Seja de segunda a sexta-feira, seja de sábado a domingo, o fluxo é ininterrupto. Para além desse espaço público, que é a rua, a avenida, calçada, espaços de trânsito, as propriedades privadas também seguem um arranjo que acompanha toda essa movimentação de cidadãos. As propriedades nas grandes vias são em grande maioria comerciais, restaurantes, lojas de calçados, escolas, estacionamentos, etc. As residências térreas, casas, são poucas, “espremidas” entre tais estabelecimentos, quando não sobre eles. Muitos são os prédios, de todos os tamanhos e épocas. A arquitetura dos edifícios torna-se um indicador do tempo em que foram construídos, muitos antes das avenidas ganharem tal intenso fluxo de pessoas.

É neste cenário que observamos e registramos as intervenções gráficas. Elas se espalham e multiplicam nas “fronteiras” entre as propriedades privadas, comerciais ou residenciais, e os espaços públicos de trânsito, as ruas, avenidas, calçadas e aparelhos arquitetônicos entre eles. As intervenções assumem diversas formas e cores, traços e técnicas, por vezes bastante elaboradas, mas também simples e rústicas. Seus conteúdos são ora explícitos, ora implícitos, signos e códigos que parecem compor um léxico próprio em alguns tipos de intervenção. As intervenções percebidas nas caminhadas são distintas daquelas encontradas pelos trajetos nos transportes públicos como nos ônibus, pela janela assumem outra dimensão, somente aquelas observadas mais atentamente no trajeto durante a caminhada revelam-se e são reconhecidas, as outras confundem-se e sobrepõem-se, os traços verticais tornam-se traços horizontais, ilusão de ótica da velocidade do ônibus, mas que se tornam a versão visual das intervenções de quem só faz aquele trajeto de ônibus.

A experiência urbana mobiliza todos os sentidos, a audição parece fundamental para orientação, numa cidade em que os barulhos e ruídos são constantes, e por vezes indiferenciáveis, o

estranho é o silêncio. Há certa familiaridade, identificação e sentido de orientação pelos ruídos. Há, definitivamente, uma interação com a cidade pelos sons. Aqueles que abdicam dessa orientação parecem estar entre uma extrema familiarização com o ambiente, prescindindo dessa orientação sonora para se locomover pela cidade e um estranho incômodo, algo que exige uma troca, os ruídos pela música. A princípio essa substituição mostra-se como um problema, os ruídos são extremamente necessários para orientação urbana. Com os olhos presos às intervenções gráficas, o olhar de um prédio a outro, de uma fachada a outra, para cima, para trás em busca dessas expressões a audição torna-se o sentido principal para locomoção urbana. Essa imensa e intensa profusão de signos pelas superfícies da paisagem urbana aponta para a exigência de sua leitura, de sua compreensão, uma cidade a ser revelada, pelo menos uma de suas imagens.

Neste momento da investigação os espaços urbanos delimitados como regiões distintas, Santana e Vila Nova Cachoeirinha, respectivamente zona norte I e zona norte II não apresentaram diferenças significativas, nem na composição do espaço, avenidas, aparelhos públicos, arquitetura e propriedades, nem quanto às intervenções gráficas ali presentes, muitas intervenções se repetem ao longo das duas regiões. A única grande diferença é a linha férrea do metropolitano que corta a paisagem urbana de Santana estendendo-se até o Tucuruvi, enquanto nossa cartografia, como guia inicial, toma o desvio para a direção oposta, sentido Vila Nova Cachoeirinha.

Já ao considerar as vias de menor porte e trânsito, as regiões passam a se distinguir consideravelmente. Nas vias de menor porte em Santana, acompanham a constituição das de maior porte, muitos estabelecimentos comerciais, poucas residências e muitas intervenções gráficas pelos muros, portas, paredes e aparelhos arquitetônicos. Nas vias de menor porte em Vila Nova Cachoeirinha a constituição se mostra bastante distinta, tanto quanto às propriedades privadas, que passam a ser em sua grande maioria residências, quanto às intervenções gráficas que diminuem significativamente.

Nessa área, os moradores e a constituição de suas propriedades não ofereceram elementos de análise suficientes para identificar esse espaço ainda como resultado do modelo de territorialização centro-periferia, em que a mancha urbana de São Paulo crescia em círculos concêntricos e a população de baixa renda era obrigada a estabelecer sua moradia nas áreas periféricas por pressão do mercado imobiliário ou mesmo por instrumentos legais ligados ao trabalho. A sua constituição, ao contrário se mostra bastante heterogênea, indica a proximidade entre grupos sociais diversos, um entrincheiramento espacial, por vezes evidentes pelos aparatos de isolamento e distanciamento – grades extensas e grandes muros como entrada das residências<sup>49</sup>.

---

49 Para uma consideração mais detalhada das categorias e debate centro-periferia, ver Telles *A cidadania inexistente: incivilidade e pobreza*, 1992 e Marques e Torres *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*, 2005. Para os detalhes do entrincheiramento espacial e os enclaves fortificados, ver Caldeira *A cidade de muros: crime segregação e cidadania*, 2011.

Depois do primeiro mês de campo, ainda sob uma observação cujo critério único era apenas mapear e registrar qualquer intervenção gráfica no espaço urbano delimitado foi possível identificar alguns padrões e algumas dificuldades. Levando em consideração alguns padrões gráficos, tipográficos e técnicas de pintura utilizadas, foi possível ampliar a tipologia dessas intervenções gráficas para além da utilizada pelo senso comum e registrada na constituição por sua dignidade jurídica como arte ou crime, expressas pelos termos *graffiti* e *pixação*.

Colocando as duas categorias como polos extremos do ponto de vista do resultado imagético visual para quem as observa foi possível identificar uma série de intervenções gráficas que não se encaixavam em nenhuma das duas categorias ou mesmo que possuíam diferenças consideráveis, indicando que precisavam ser melhor observadas e por fim tratadas de maneira diferente. Assim foi se estabelecendo uma tipologia das intervenções gráficas no espaço público urbano, precária e provisória, mas que constituiu um importante passo para desenvolver os argumentos as relacionando com a prática social do espaço público urbano.

Com as caminhadas e observações se tornando mais frequentes, com o apoio e revisão das referências bibliográficas sobre o tema<sup>50</sup> e algumas conversas informais com atores das intervenções, foi possível diferencia-las da seguinte maneira:

I) os *graffiti*, composições coloridas, extensas, por vezes imagens complexas e abstratas, por outras igualmente complexas, mas figurativas, do ponto de vista das técnicas de pintura é recorrente as noções de movimento, volume e perspectiva de profundidade, também ilusões de brilho e sombra. Estes podem ser diferenciados pela concessão, autorização ou não para sua realização. Aqueles mais elaborados, utilizando mais do que a tinta spray, como por exemplo a tinta latex, cobrindo uma superfície ampla, com plano de fundo são, em geral, *graffiti* autorizados pelo proprietário do suporte, característica que acaba influenciando diretamente no resultado da expressão, já que o autor tem mais tempo para elaborá-la. E os não autorizados, *graffiti-intervenção*, geralmente ocupam uma superfície menor e com composições distintas, como por exemplo a ausência de planos de fundo ou detalhes de acabamento como o brilho e sombra, indicando que teve que ser elaborado em menor tempo, já que a dignidade jurídica conferida a essa expressão é a de crime ambiental, criando uma tensão entre os seus autores e as autoridades; II) o *bomb*, uma variação do *graffiti-intervenção*, possui uma técnica de pintura e estilo de letras bastante peculiar, sendo capaz de ser observado um padrão – letras arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, fazendo uso de apenas duas ou três cores. Os traços de preenchimento variam do sólido ao rajado, utilizando sempre *fatcaps* – bicos específicos da lata spray que permitem traços largos e preenchimento rápido; III) o *estêncil*, técnica de reprodução de imagens por meio de uma

---

50 Em acordo com Lassala (2010), Pereira (2005;2007;2010) e Roaleno (1994;2000).

matriz de impressão ou “máscara” em que a tinta spray é usada sobre ela deixando a impressão, desenho somente pela camada que a atravessa – técnica permite a reprodução em série; IV) o *grapixo*, uma intervenção intermediária ao *graffiti* e *pixação*, do ponto de vista da técnica de pintura e formato das letras, esta segue o padrão do *pixo*, letras retas e cumpridas, normalmente feitas com rolinhos de espuma, mas acabam recebendo contornos e sombreados; V) a *pichação* protesto, provocações, jogos de palavras com múltiplos sentidos, caligrafia comum, em geral legível, nenhuma técnica de profundidade empregada e pouca preocupação com a elaboração, além da legibilidade da mensagem; VI) a *pixação* ou *pixo*, intervenções gráficas com diversos signos, compondo códigos que fazem referências a grupos específicos, assim como ao lugar que moram, os integrantes presentes no momento da intervenção, a data e por vezes mensagens genéricas como agradecimentos ou dedicatórias – inscrições bastante particulares, pois cada intervenção possui uma fonte, um formato de letra, mas que segue um padrão comum de simbologias e traçados simples, caligrafia com letras alongadas na vertical, por vezes angulosas e aguçadas, sempre com uma única cor, na maioria das vezes preta realizadas à tinta spray, óleo ou latex; VII) e por fim o *tag*, assinaturas individuais realizadas a partir de uma série de materiais, desde a tinta spray, canetas e até giz de cera. Em sua maioria seguem um padrão arqueado com uma técnica de traço único, ou seja, quando realizado à spray, aperta-se o bico e somente o solta quando termina-se o *tag*. São encontrados junto a outros tipos de intervenções como os *graffiti* e suas variações com a função mesmo de assinar a obra, mas em sua maioria se espalham pelas superfícies trocando símbolos de leitura com as *pixações*, mas fazendo referência a apenas um indivíduo ao invés do grupo<sup>51</sup>.

### Outro foco, outro olhar e caminhar pela cidade

Após essa breve e provisória organização tipológica das intervenções observadas é possível afirmar que aquela que tem maior intensidade e frequência nas áreas observadas é o *pixo* ou *pixação*. Essas intervenções gráficas possuem características exclusivas, como diferentes signos, que compõem códigos aparentemente indecifráveis, recorrência e circulação da mesma intervenção, dos mesmos padrões gráficos pelos espaços públicos urbanos delimitados, que exigiam um tratamento mais atento e o desenvolvimento de outros métodos de pesquisa, buscando sua relação com a constituição do espaço público urbano.

Por conta desses dados, considerando especificamente as zona norte I e II, alternamos a atenção entre os tipos específicos de intervenções gráficas, o que significou do ponto de vista

---

51 Como uma exceção da proposta que orientou a apresentação da investigação em articular as narrativas verbais e visuais sem subordinar as imagens fotográficas ao texto, compomos um guia visual para complementar a tipologia apresentada. Ver ANEXO 1.

metodológico da investigação uma maior delimitação do fenômeno observado, para que a proposta etnográfica fosse cumprida com rigor e no tempo esperado<sup>52</sup>. Nesse momento, a pergunta matriz, orientadora do trabalho investigativo, quais as possíveis relações entre as intervenções gráficas e os espaços públicos urbanos? E sua influência no “jogo de relações” entre obra, autor, público e autoridade? Passou a ser buscada por vezes exclusivamente nas *pixações*, por outras nos *graffiti* até percorremos, separadamente, alguns daqueles tipos anteriormente discriminados, evidenciando os elementos que os aproximam e distanciam como prática social urbana, para além de seu efeito visual. Mesmo com a tipologia as diferenciando como expressões visuais distintas, a hipótese analítica é que seu significado social, relacionando produtores, a própria prática, o espaço urbano e os demais cidadãos, seja muito próximo.

Deste modo, mais uma escolha metodológica se mostrou essencial: a mudança na maneira de percorrer o território e também de realizar os registros. Identificado o tipo de intervenção gráfica a ser observado com mais ênfase, começando pelas *pixações*, o que no momento da delimitação do campo eram duas regiões distintas, passaram a ser um território contínuo, uma grande região do centro à periferia, conectados por duas grandes vias de acesso (R. Conselheiro Moreira Alves e Av. Imirim). Os mapas pensados circunscrevendo duas regiões distintas mostrou-se limitado para problematizarmos a transição das intervenções de uma área a outra, para pensarmos, identificadas as intervenções gráficas, os trajetos que são formados por elas. Uma nova e inusitada cartografia começava a se desenhar a partir da superação dos limites dos mapas apresentados, ou pelo menos a partir de sua sobreposição.

Essa reconsideração do espaço urbano delimitado como campo etnográfico, foi uma escolha metodológica que possibilitou o registro, reflexão e análise da ideia de *circulação* das intervenções entre as duas áreas. Foi possível, em alguns casos, reconstituir os passos de seus produtores, acompanhando intervenções do mesmo grupo ou indivíduo pelos espaços urbanos, agora contínuos. Acompanhar e refletir sobre como os produtores e suas intervenções gráficas circulam pela cidade e como se apropriam do espaço público urbano, interferindo em sua constituição. No caso da *pixações*, essas intervenções deixaram de se mostrar como inscrições pontuais, como ações isoladas e assumiram contornos descritivos como rastros de trajetos urbanos. Aspecto bastante revelador e importante para nosso problema de pesquisa que será retomado e aprofundado nos movimentos descritivos e analíticos seguintes, por ora indica tanto o limite dos mapas quanto a importância da decisão metodológica para sua adequação.

---

52 Uma delimitação e escolha pela ênfase a cada tipo de intervenção gráfica, movimento necessário para orientar o olhar, para sua sensibilização as práticas específicas, mas que pela amplitude de nossos objetivos em torno das relações entre intervenções gráficas, espaço público urbano e cidadãos, resultaria em apenas uma dimensão do problema. Mergulhamos nas suas especificidades, recuperamos e traduzimos sua na relação com o espaço público urbano e, necessariamente, retomamos a distância, as encaixando num “jogo de relações” mais amplo.



### A valorização da rua e trajetos urbanos inusitados

Em 2012, “DESTROYS” foi a intervenção gráfica que acompanhamos com mais proximidade e por um período mais longo de tempo, percorrendo os espaços a partir de sua apropriação. De saída é possível afirmar que se trata de uma intervenção de grupo, já que alguns signos nas inscrições se repetem formando um padrão reconhecível nas diversas intervenções encontradas pelas regiões percorridas, expressão de uma referência comum e invariável. Já outros signos mudam a cada intervenção encontrada indicando, por exemplo, quais membros do grupo participaram naquela intervenção específica e também que o grupo divide-se para atuação, mas que toda intervenção mantém tal referência comum.



“DESTROYS” é a inscrição regular, essa referência comum, o *pixo*, nome exclusivo do grupo e segue invariavelmente o mesmo padrão tipográfico, apenas altera-se o tamanho e a extensão das letras e da própria inscrição, dependendo da superfície em que são feitas. Há, portanto, uma composição com o suporte, a intervenção gráfica é pensada e realizada junto a ele. É possível afirmar também, considerando a atuação em grupo e a inscrição como representação deste, que



compartilham o processo criativo de elaboração do *pixo*. Em algum momento há uma sociabilidade tecida para sua criação e produção, para que sua reprodução em série seja possível e respeitada, que o mesmo *pixo* seja feito por todos os membros do grupo assim como imediatamente reconhecido por outros grupos como sua exclusiva marca.



No caso dos “DESTROYS”, seguindo o guia de leitura das *pixações* paulistas proposta por Pereira (2005) e um repertório construído nas ruas em contato com as intervenções gráficas, não encontramos o signo da *grife*, o *pixo* é o primeiro elemento desta *pixação* em particular, significa que não há uma grande aliança unindo este grupo e outros grupos de pixadores. Apesar disso, muitas dessas intervenções gráficas foram encontradas junto a outras, e esse signo regular de referência ao grupo junto a outros signos de outros grupos, “DESTROYS → BRUTAIS”, “DESTROYS \* PANO”, “DESTROYS : KOP” e um grupo bastante recorrente, indicando que a parceria para prática foi realizada mais de uma vez, numa relação menos fugaz que um único encontro “DESTROYS → NIN JA”. Mesmo sem o signo da *grife* é possível afirmar que estas *pixações* foram realizadas conjuntamente e o indicador são esses signos que as conectam, tanto a seta, quanto os dois pontos, por vezes também encontramos o asterisco como conector, signos que

pedem ao observador para continuar a ler as inscrições, como parte de uma única frase, de uma composição conjunta.

Acontece com muita frequência depois de algum tempo em que uma superfície foi pixada pela primeira vez outros grupos pixarem ao lado, em cima, em baixo, até que toda a superfície fique preenchida, a ponto de num primeiro olhar não sabermos por onde começar a lê-las – seus produtores chamam essas superfícies completamente preenchidas de *agenda* – assim esses signos conectores nos guiam, indicam quando uma inscrição termina e outra começa. Também é possível afirmá-las uma só intervenção pela qualidade e estado de conservação das tintas, pela harmonia dos traços e tamanhos das letras, já que os materiais são compartilhados durante a prática num grupo de pixações realizadas conjuntamente. Dificilmente encontraremos uma *pixação* à spray e outra à rolo de tinta ligadas pelos elementos conectores, o processo criativo conjunto respeita essa harmonia dos signos e respectivos códigos preservando alguns elementos comuns para que os receptores as identifique e as leiam conjuntamente como uma única *pixação*, mas com múltiplos significados e referências.



Nessas superfícies completamente preenchidas, as *agendas*, as cores, o material de aplicação



e os traços junto aos elementos conectores nos permitem separá-las, identificá-las e classificá-las, ao mesmo tempo que indicam a perícia do grupo, esse processo e o resultado visual passam a ser critérios de valoração entre os grupos. É bastante comum ouvir entre os pixadores que “aquela lateral foi muito bem feita”, “que uma lateral bem feita as vezes vale mais do que um prédio todo pixado”, os comentários, as vezes conflituosos, em debate pela maior ou menor consideração da *pixação* pela habilidade ou ousadia indicam certa preocupação com o efeito visual de suas expressões. Entretanto, a harmonia de traços, cores, signos e códigos, e mesmo a ousadia da escolha do local pixado, passam a ser valores secundários quando o tema da conversa torna-se a quantidade de *pixo*, esse é o valor máximo entre seus praticantes, percorrer e estar presente por toda a cidade.

Durante os meses de observação focada na *pixação*, os “DESTROYERS”, preenchem esse requisito máximo, poucas ruas da grande área circunscrita, agora pelos dois mapas, ainda não possuíam tal intervenção. Após inscrição principal que indica o nome do grupo, o *pixo*, seguem as iniciais, siglas e até nomes completos dos participantes daquela intervenção gráfica em particular e a data registrando apenas o ano em que a intervenção foi realizada. Desde Vila Nova Cachoeirinha até Santana forma várias iniciais, siglas e nomes encontrados: “A”, “ROSA”, “Z”, “ZÉ”, “BRD”, “A+Z” (o símbolo de 'mais' indica a atuação em dupla, fazendo referência a um termo nativo usado neste caso quando dois pixadores realizam juntos a inscrição de um só grupo, estão *somando* a disposição para prática) e o mais recorrente “AJE”.

Sabemos, portanto, que muitas dessas *pixações*, apesar de referências ao mesmo grupo, são realizadas individualmente e que quando junto a outro *pixo*, sem a referência a alianças da *grife*, provavelmente são realizadas em duplas. Duas pessoas, compartilhando um processo de composição da expressão com os espaços públicos urbanos, fazendo referência a dois grupos distintos. Seguindo essa lógica encontramos “AJE” dos “DESTROYERS” e “B” dos “NIN JA” com muito mais frequência, provavelmente são dois pixadores com um vínculo de amizade ao ponto de saírem para prática juntos, mas que pertencem a grupos distintos e esses grupos não chegam a formar uma aliança, por isso a ausência do signo da *grife*. A dinâmica e hierarquia entre membros e grupos segue por níveis, como já nos indicava Pereira (2005), neste caso fica restrita à ações em dupla, com os *pixos* conectados pelos elementos citados, muito provavelmente um vínculo particular entre os pixadores que não se estende ao nível do grupo.

Ainda com relação ao *pixo* dos “DESTROYERS” não encontramos referência a zona de São Paulo que moram, signo e código bastante comum nas *pixações* paulistanas, mas que nesta é ausente. O que pode significar um estreito vínculo com o local, com a zona norte da cidade, não se mostrando necessário indicar em sua própria zona de moradia o código de pertencimento, deixando a referência para as inscrições fora de lá. As datas, por sua vez presentes em todas as intervenções

analisadas, as localizam numa precária linha do tempo que não retrocede mais do que até 2009 e em sua maioria, as intervenções encontradas, estavam datadas como 2011 e 2012. Dados que mesmo sem precisão podem indicar que o grupo criou sua inscrição e começou suas intervenções em torno desses anos ou que somente essas intervenções ainda estão vivas e presentes nos suportes, as demais já foram apagadas e não fazem parte mais da paisagem urbana observada.

Os locais de intervenção variam muito, acompanham todas as superfícies disponíveis, ora baixas ora bastante altas, nas frentes e laterais de prédios e casas. Propriedades residenciais, comerciais, públicas ou privadas, não há uma distinção entre as superfícies escolhidas, se não pela máxima visibilidade, todas em grandes vias de acesso bairro-centro. Apenas um detalhe se sobressai, as propriedades abandonadas, estas são completamente cobertas pelas marcas dos grupos, definitivamente uma aposta em sua maior durabilidade.



Os caminhos percorridos em diversos sentidos, indo e voltando, revelam outras intervenções gráficas, a surpresa de encontrá-las numa superfície que sabíamos que estava lá pois uma outra lateral do mesmo prédio já repetidas vezes observado por outro ângulo ou mesmo nas paredes e muros das ruas e vielas transversais observadas apenas num sentido vem acompanhada de uma



suspeita, um sutil movimento percebido, uma insinuação de um trajeto, uma intenção social. As intervenções gráficas, neste caso o *pixo* dos “DESTROYERS” expostas por outro caminho percorrido, por outro ângulo observadas revelam a direção e sentido do trajeto para sua realização. Quando pressupomos uma intencionalidade comunicativa (Campos, 2010; Costa 1994), uma escolha do suporte pela visibilidade da inscrição, também se insinua o sentido dos trajetos cotidianos para quem é direcionada a intervenção, a expectativa dos olhares ao seu encontro.

Algumas intervenções foram realizadas num movimento de Vila Nova Cachoeirinha a Santana, num trajeto nesse sentido específico ou, talvez, pressupondo este mesmo trajeto de seus observadores, inscritas lá para serem encontradas por quem faz este específico caminho, seja a pé, de carro ou transporte público. Já outras, no sentido de Santana a Vila Nova Cachoeirinha, em trajetos que se distanciam das malhas metropolitanas e da zonas central, mas que em algum momento partem de lá. Começam a se desenhar alguns trajetos, ou melhor, parece ser possível reconstituí-los pela observação e acompanhamento das intervenções.



Movimentos sociais e práticas espaciais que indicam uma extrema valorização da rua como espaço público de interação, os trajetos estão fora daqueles espaços públicos que passam cada vez

mais para administração privada, sejam parques, praças ou centros de compra. As intervenções gráficas concentram-se nesses espaços em que o movimento é corriqueiro, mas diário, uma ambivalência do espaço-tempo urbano, o importante, o essencial na relação buscada parece estar nesse espaço-tempo em que nada se passa, em que nada acontece.

É evidente que a cidade ganha outros trajetos possíveis quando percorrida para ser pixada. A intensidade das inscrições em um determinado espaço, como dos “DESTROYS”, em Vila Nova Cachoeirinha, geralmente, indica que seus produtores são moradores da região. Mas ao encontrarmos suas inscrições até Santana, e por vezes na República, a certeza que começa ganhar contorno é que a cidade foi percorrida, pelo menos para essa prática. Bairros inteiros atravessados pelos seus traços. E nesse sentido tem seus espaços reorganizados. Esses produtores, que supostamente deveriam circular por determinados locais, pelos trajetos em torno da moradia, trabalho, etc., ocupam outros espaços públicos, fora dessa lógica pré-determinada da organização oficial e racional do espaço urbano. E ainda imprimem aí sua marca, coletiva, reivindicando o direito sobre eles.

#### *A relação transgressão-controle e o espaço inventado pelas alianças*

Nos trajetos de Santana à Vila Nova Cachoeirinha várias vezes repetidos, as intervenções gráficas e a cidade foram aparecendo, se mostrando aos poucos. A cada dia um novo detalhe, uma intervenção não notada e o contato com a dimensão da efemeridade das intervenções passa a ser constante, assim como a relação entre essa dimensão, a cidade e seus cidadãos. As intervenções vão e voltam, são apagadas e refeitas quase diariamente. E um detalhe chama a atenção especificamente nas incursões ao campo de domingo. Alternando os dias e os horários, sentimos a experiência urbana mais próxima, mais completa, buscando diferenças nessa alternância e domingo revelou uma surpresa com relação as intervenções gráficas e seus suportes por excelência. Muitas intervenções só estão disponíveis ao olhar do cidadão aos domingos. Isso por que os estabelecimentos comerciais passam o dia todo fechados, as portas de ferro baixas, portões fechados, toda uma nova superfície fica aos domingos à mostra, ali intervenções gráficas não notadas durante os outros dias da semana, pelo menos durante o dia.

Esse aspecto revela todo um novo campo escondido na instituição social do horário comercial. A etnografia fora desse horário, neste caso é surpreendente. Mas ao mesmo tempo que se ganha em uma dimensão, perde-se em outra, as pessoas pouco estão nas ruas fora desse horário, as relações entre os cidadãos e as intervenções ficam mais distantes, os registros fotográficos, mesmo com planos mais amplos, não captam as pessoas. E uma dimensão sobre a produção dessas

intervenções é revelada, são necessariamente feitas fora do horário comercial, provavelmente a noite. Possível recurso para evitar o encontro com as autoridades, perder-se pela cidade e por quem olha para ela a noite, misturar-se às sombras, escapar à proibição e penalidade jurídica que as enquadradas como crimes.

Nesta caminhada e observação de domingo algo parece mais tencionado, uma tensão simbólica, mas nada sutil. Com a grande maioria dos estabelecimentos comerciais fechados, o fluxo de carros do transporte público menor, assim como o das pessoas pelas ruas, esse espaço público se revela como hostil, as portas de aço baixas refletem o não acesso, as grades e portões de ferro como obstáculos ao deslocamento do pedestre, as correntes separam os vazios e extensos estacionamentos e também alguns postos de gasolina das estreitas calçadas. Um espaço que se fecha e se arma contra o deslocamento, soluções arquitetônicas para o controle, para o impedimento. Em meio a este cenário até os muros parecem crescer, ganhando destaque como um aparelho eficiente de controle do deslocamento por este limiar da rua e das propriedades, do público e do privado. Com as portas e portões fechados os muros expressam com mais eloquência o seu propósito de separação, da impossibilidade de acesso, impedem, sem brechas nem mesmo para o olhar.

Contudo não seria um sentimento de tensão simbólica sem outro elemento com força na direção contrária, as intervenções gráficas revelam essa tensão, ocupam esses aparelhos de controle expostos em destaque no domingo, são seus suportes privilegiados. Há um constante deslocamento por esse limiar do espaço interdito, há pessoas ali mesmo quando o acesso é barrado, elas se inscrevem, se comunicam. Somos convidados a contemplar os muros pelos traços, pelas cores, estes ganham outro propósito, algo se desfaz, por mínimos instantes podemos atravessá-los, imaginamos outro lugar. Sentimos e percebemos, aos domingos, ainda mais tensionada a relação entre transgressão e controle nestes espaços.

Em 2013, outros grupos começam ganhar destaque pela profusão de seus signos estampados pelos espaços percorridos. E com nosso recorte e delimitação da observação por partes, por tipos, mas ainda com o foco no tipo *pixação* não é possível ignorar esses outros novos signos e códigos, todos datados de 2013. “NIN JA”, “ONU”, “TALPS” e “BURGO” passam a ser as intervenções em destaque, seja pela intensa profusão sígnica, em certa medida superando os “DESTROYS” observado e descrito anteriormente, seja pela surpresa de encontrá-los nas familiares superfícies do terreno observado, superfícies que chamavam a atenção pela ausência de inscrições, agora não mais. Temos, com essa rápida troca de signos dominando as superfícies das áreas delimitadas uma dimensão da dinâmica dessas intervenções explicitada ou pelo menos insinuada. Ela é rápida, fugaz e passageira. Entre três e quatro meses os signos e códigos são outros, por um momento convivem e se reforçam na profusão e ocupação das superfícies arquitetônicas desses



espaços públicos urbanos, mas aos poucos são completamente substituídos.

O mais inusitado é que parte fundamental dessa dinâmica de substituição de uma *pixação* por outra, de um código por outro, de um grupo por outro é a ação das autoridades ou dos enfurecidos proprietários que as entendem como sujeira, vandalismo e crime, limpando-as e cobrindo-as. Essa prática de limpeza acaba, ao mesmo tempo que apagando os registros daquele grupo, disponibilizando a superfície para novas *pixações*. Há uma retroalimentação entre transgressão e controle. Sem a ação de limpeza as inscrições não poderiam ser substituídas, o código de conduta entre os *pixadores* entende a sobreposição de *pixos* como um grave ofensa. Denominada de “atropelo”, a sobreposição não é tolerada e quando acontece gera brigas entre todo o grupo a que os *pixos* fazem referência. Temos a prática da *pixação* como uma organização social e expressão em completa harmonia com sua constituição e com a constituição da paisagem urbana da qual faz parte, efêmera que se alimenta e se mantém viva pelo conflito de interesses.



Escolhemos, então, o *pixo* “NIN JA”, para acompanhar com mais atenção e mapear essa dinâmica entre os grupos e o próprio espaço público urbano criando hipóteses sobre sua dinâmica de aparecimento e desaparecimento, de destaque, reconhecimento e esquecimento a partir de indícios encontrados nas próprias intervenções e na maneira como foram realizadas durante o início do ano de 2013. Esse *pixo*, como afirmamos anteriormente, já vinha sendo identificado como a



parceria mais frequente com os “DESTROYS”, mas ainda muito menos frequente que o próprio “DESTROYS”, que inundava as paredes de Vila Nova Cachoeirinha até Santana. A mudança foi muito nítida e muito rápida, em 2013 não encontramos nenhuma nova intervenção “DESTROYS”, as mais recentes ainda eram datadas de 2012, já “NIN JA”, foi encontrada cada vez mais, a cada nova incursão no campo uma nova inscrição datada de 2013. Até ser possível afirmar, que na área delimitada havia mais inscrições “NIN JA” do que “DESTROYS” e nesse processo um novo signo, mais precisamente, dois novos signos se destacaram e insinuaram novos movimentos sociais em torno da *pixação* na zona norte, além de abrir uma possibilidade de análise e interpretação.

Os novos signos que por vezes antecedem os *pixos*, por outras os sucede, reforçando a mensagem da aliança. “NIN JA”, assinado por “B”, *pixa* e faz referência a duas alianças, uma marcada por uma nota musical, e outra por um ícone que tem a forma aproximada de um peão. Uma associação, que pela observação nos meses do ano anterior, percorrendo o mesmo espaço urbano, identificamos como nova, já que não estava presentes nas intervenções gráficas datadas de 2012. Impossível não relacionar estes elementos com o espaço observado. Há uma relação direta entre as alianças estabelecidas e aumento de suas intervenções gráficas. A troca de informações sobre o lugar na cidade a ser *pixado*, sobre a rotina das autoridades, dos prédios abandonados, das pessoas que por ali transitam e da própria técnica de pintura – a aliança propicia uma sociabilidade que acaba estimulando as intervenções gráficas. Em seu específico circuito, a associação a uma aliança também confere prestígio, símbolo de reconhecimento pela intensa atuação na cidade, geralmente as grifes são organizadas por *pixadores* mais experientes que acabam transferindo essa experiência aos jovens que passam a fazer parte dela, trocam disposições e marcas pela cidade.

Nesse caso, “NIN JA”, em específico o *pixador* que assina como “B”, parece ter sido aceito nas alianças representadas pelas grifes, assim ganha mais incentivo, prestígio, informações, novos terrenos e superfícies a serem ocupadas, que por sua vez coloca-se a disposição para preenchê-las desde que levando seus novos signos, fazendo referências diretas a elas. Dividem assim o próprio prestígio já que as *pixações* agora são de “B”, fazendo referência ao grupo menor “NIN JA”, que fazem referência aos grupos maiores representados pela nota musical e pelo peão. Todos esses indivíduos e grupos retiram prestígio desse único código, única *pixação*, todos se reconhecem nela, são citados por ela e a chamam de sua mesmo não estando presente em sua prática. Um funcionamento que reforça mais os vínculos coletivos, em que o individual tem menor espaço.

### Entre o individual e o coletivo

Alternando a atenção e ajustando o foco para as intervenções gráficas dos tipos *graffiti*

temos sua presença muito menos percebida quando comparado aos demais tipos, principalmente com relação à *pixação*. Pela forma descrita e discriminada anteriormente na tipologia apresentada, encontramos pouquíssimos *graffiti-intervenção* pelos mapas da zona norte e os autorizados estão concentrados no espaço circunscrito como zona norte I, em sua maioria nos entornos da Av. Cruzeiro do Sul. A princípio o *graffiti* pela sua autorização de uso do suporte parecia perder sua qualidade de intervenção, perder em alguma medida seu potencial político de reivindicação pela apropriação do espaço ou por sua reorganização, pelo acesso e direito à cidade, mesmo que simbolicamente. Enquanto os *graffiti-intervenção* tinha tal dimensão preservada. Entretanto, essa se mostrou uma relação mais complexa e a proibição ou concessão tornaram-se critérios precários para indicar a potencia da intervenção na percepção do espaço.

Temos na Av. Cruzeiro do Sul dois grandes projetos de *graffiti* autorizados, o “MAAU – Museu de Arte urbana a Céu Aberto”<sup>53</sup> e o “Grafiterritórios”<sup>54</sup>, que acabamos acompanhando com mais atenção e foco, pensando na relação mais ampla entre produtor, *graffiti*, espaço e cidadãos procuramos mais elementos para analisar e interpretar a tensão entre autorização e potencial de intervenção. São projetos que se aproximam, a princípio, pelo resultado plástico e visual, grandes painéis com planos de fundo, muitas cores, figuras, efeitos de profundidade, sombras, muitas técnicas utilizadas além do spray, mas que acabaram revelando as sutilezas de suas distintas constituições como práticas sociais.

A malha férrea do metropolitano de São Paulo estende-se pela zona norte até o Tucuruvi, não mais do que isso, os vagões de metrô sobem a superfície na estação Armênia e seguem assim como parte da paisagem urbana até Santana. As pilastras que sustentam sua elevação, do Tietê a Santana tornaram-se superfícies desejadas pelos grafiteiros para abrigar e expor suas intervenções gráficas. Imponentes painéis de concreto em meio a extensa e larga Av. Cruzeiro do Sul, intenso trânsito de cidadãos nas diversas modalidades de deslocamento, muita visibilidade. Até 2011 foram completamente e constantemente grafitados de maneira transgressora, chegando a um registro de 11 produtores presos<sup>55</sup>. Não por coincidência neste mesmo ano a Secretaria de Cultura toma uma iniciativa de transformar esses painéis, as pilastras em superfícies oficiais, autorizando sua pintura.

---

53 O Museu Aberto de Arte Urbana é um projeto organizado pelos grafiteiros Binho e Chivitz junto ao coletivo PHA, apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que cobre as pilastras do metropolitano na Av. Cruzeiro do Sul, zona norte da cidade. Detalhes pela cobertura midiática disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/984782-grafiteiros-criam-museu-aberto-de-arte-urbana-em-sao-paulo.shtml>, consultado em janeiro de 2014. Registros visuais das mídias alternativas disponíveis em: <http://www.hypeness.com.br/2011/10/1-museu-aberto/>, consultados em janeiro de 2014.

54 Grafiterritórios é outro projeto de *graffiti autorizado* na zona norte da cidade de iniciativa do Sesc unidade Santana, identificado como ação cultural e arte visual como afirmação da identidade do bairro. Mais alguns detalhes da iniciativa disponíveis em: [http://www.sescsp.org.br/programacao/4060\\_GRAFITERRITORIOS+ZN#/content=programacao](http://www.sescsp.org.br/programacao/4060_GRAFITERRITORIOS+ZN#/content=programacao), consultado em janeiro de 2014.

55 Um exemplo da ação policial assim como a dignidade jornalística conferida ao tema em nota que ressalta a classificação como crime ambiental disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/897718-onze-grafiteiros-sao-detidos-na-zona-norte-de-sao-paulo.shtml>, consultado em janeiro de 2014. Disponível também em <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>, consultado em janeiro de 2014.

Ano em que a lei versadora da dignidade jurídica sobre as intervenções gráficas começa diferenciar explicitamente *graffiti* como arte, desde que consentido pelo proprietário do suporte, e *pixação* como crime surgem alguns projetos modelos, reprodutores nessa dignidade e as pilastras do metropolitano da zona norte tornaram-se um deles.

Com a autorização o espaço público ganha o nome de Museu Aberto de Arte Urbana, oficialmente as pilastras transformam-se em telas, os grafiteiros em artistas, as transgressões em arte. Muitos dos grafiteiros convidados para realização do projeto foram os mesmos que meses antes eram enquadrados como criminosos respondendo por crime ambiental e danos ao patrimônio público<sup>56</sup>. No sentido visual o resultado acaba sendo distinto após sua autorização, os *graffiti* ganham fundos mais complexos, mais camadas de cores, a expressão ganha outro tempo já que não há o imperativo da fuga das autoridades.



As pilastras agora como painéis refletem essa dignidade artística que ficou explícita na lei e também no projeto da prefeitura, entretanto alguns aspectos do *graffiti*, seja ele autorizado ou não já indicam uma outra sociabilidade e processo criativo por conta de sua entrada no universo artístico.

<sup>56</sup> Nota disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/914589-grafiteiros-detidos-terao-galeria-em-pilastras-do-metro-de-sp.shtml>. Consultado em janeiro de 2014.



Desde seu deslocamento para fora do conjunto de práticas reconhecidas como *hip-hop*, que remonta à década de 1970 na cidade de Nova York e também em São Paulo já em 1980, quando começa a ser considerado arte contemporânea, o *graffiti* assume uma dimensão muito mais individual e privada. Mesmo sem sair do espaço público, da rua e entrar na galeria de arte, sem ser autorizado, essa expressão traz as consequências de sua transição para uma prática artística, de seu reconhecimento artístico ao longo das décadas em várias cidades do mundo. Sua prática perde certa função social dentro das organizações coletivas do *hip-hop*, perde-se certa dimensão do ritual social para determinado grupo e prática cultural.

Nas pilastras da Av. Cruzeiro do Sul um desdobramento dessa perda, de uma expressão coletiva e conjunta a outras práticas à uma expressão individual e exclusiva, é visualmente evidente, cada face da mesma pilastra reservada a um artista, sem divisão ou discussão temática, tornam-se expressões singulares, pouco dialogam, não interagem e ganham cada uma a assinatura de seu realizador. Expressões completamente individualizadas.



Essa expressão individual assumida pelo *graffiti*, sentida visualmente no MAAU, ainda é tencionada pelos elementos originários de uma prática coletiva urbana. Quando pesquisamos sobre

a autoria das imagens das pilastras na zona norte, sobre o processo criativo de execução, as relações tecidas entre grafiteiros e Secretaria de Cultura do Estado, encontramos nomes conhecidos pelo meio das artes plásticas paulistano como Binho Ribeiro, Chivitz e Minau, assinando o projeto aprovado pela instituição cultural, mas também encontramos referência a duas organizações coletivas, coletivo PHA e znlovers. Coletivos que afirmam uma unidade para o *graffiti*, mas que acabam se expressando de maneira muito distinta. Muitos dos grafiteiros presentes no MAAU se reconhecem integrantes do PHA, dizem pintar juntos, dividir projetos, mas a coletividade não é expressa visualmente na pintura. Dividem projetos, mas não compartilham do processo criativo, uma contradição explícita no resultado visual. Cada pilastra, um grafiteiro, um tema, um traço, um conjunto de cores, uma assinatura.

Apenas uma pilastra se destaca pela expressão coletiva e não faz referência ao PHA mas ao coletivo znlovers. Esta é uma referência explícita aos grafiteiros locais, esta inscrição se repete por toda a região norte, por vezes é o motivo principal da pintura, por outras um detalhe, uma pequena referência ao lado da assinatura individual em um *graffiti* com outra composição. São cruzamentos complexos de grupos de grafiteiros que expressam a tensão entre individualidade e coletividade no processo artístico, intimamente relacionado com o percurso histórico do *graffiti*, da rua às galerias de arte. Outra tensão, a do potencial da intervenção entre a transgressão e a autorização fica embaralhada nessa recepção dos *graffiti* na zona norte de São Paulo, as pilastras ganham outra cor social mesmo sendo parte da mesma política urbana controladora e não acessível. Caminhamos pela Av. Cruzeiro do Sul envoltos por mundos mágicos e personagens fantásticos que chegam a cinco metros de altura, não há como não imaginar outra cidade.

O outro projeto institucional também fica na Av. Cruzeiro do Sul, saindo da estação Santana um muro acompanha a via por quase todo um bloco, um quarteirão. É o muro de fundo da Paróquia Sant'Anna, que abriga uma iniciativa cultural do Sesc<sup>57</sup> unidade Santana chamada “Graffitertitórios”, em que um painel é feito e refeito a cada três meses de duas maneiras ou por um único grafiteiro ou por coletivos de grafiteiros. A proposta é bastante distinta das pilastras do MAAU, já que quando realizada por um coletivo, os grafiteiros discutem e dividem um tema comum, este tema dá cor e forma a um plano de fundo comum, por toda extensão da superfície e também faz com que os grafiteiros usem tons específicos e harmoniosos de cores. O processo criativo assim como o resultado visual da expressão é completamente compartilhado. E um detalhe nos chama a atenção, o painel não é assinado individualmente. Se reconhecem como coletivo, assim como os PHA, e sua expressão, ainda sob o signo do *graffiti* não contradiz essa denominação, ao

---

57 Serviço Social do Comércio do Estado de São Paulo (SESC), com ampla agenda cultural e projetos de intervenção artística pela cidade.



contrário das pilastras do MAAU. A tensão entre individualidade e coletividade na expressão do *graffiti* contemporâneo paulistano ganha outra expressão, para além de pinturas, dois grandes projetos apresentam possibilidades distintas para o *graffiti*. E nos colocam elementos múltiplos desafiando sua simples classificação como um único tipo de intervenção gráfica.



Esses *graffiti*, grandes painéis na Av. Cruzeiro dos sul, não insinuam ou desenhavam trajetos pela cidade, são expressões e práticas pontuais pela cidade, acompanhá-los não revelou percursos urbanos, e nesse aspecto se diferenciam completamente das *pixações*. Os projetos institucionais de *graffiti* autorizados acompanhados e descritos anteriormente ficam restritos àquela zona da cidade, a circulação pela cidade só é observada quando desmembramos a obra e assumimos a individualidade de cada expressão. Assim é possível reconhecer um traço, uma específica cor ou uma figura presente em outras partes da cidade, marca de um mesmo grafiteiro, mas de maneira ainda tímida para ser considerada um trajeto urbano. Quando isso acontece, quando passamos a acompanhar um traço ou figura específica sob o tipo *graffiti-intervenção* os trajetos voltam a aparecer. Muito diferente a sensação de acompanhar uma *pixação*, esta se estende pela cidade, dobra as ruas, atravessa os bairros e regiões, enquanto traços e traçados urbanos. Enquanto os *graffiti autorizados*,



institucionalizados estão mais para pontos, duas cartografias imaginadas muito distintas.

Expressões visuais intermediárias, práticas sociais e espaciais sobrepostas



Ajustando nosso foco para algumas daquelas outras intervenções gráficas discriminadas e apresentadas na tipologia, encontramos pouquíssimos *grapixos* e *bombs* pelas regiões delimitadas. As intervenções gráficas mais regulares são mesmo as *pixações* encontradas por todas as vias percorridas e os pontuais *graffiti* na Av. Cruzeiro do Sul. Entretanto há algo de importante nessas expressões intermediárias que exige uma descrição mais detalhada. Elas acabam revelando que a distância entre a *pixação* e o *graffiti*, seja do ponto de vista do processo criativo, dos indivíduos ou grupos produtores, seja pelos espaços públicos ocupados e apropriados como suporte é muito menor do que julga a constituição ou mesmo as etnografias já realizadas que compartilham desse recorte temático as identificando como práticas sociais completamente distintas.

Há algo nessas expressões intermediárias que sobrepõem os *graffiti* e *pixações*, movimento que se insinua como contrário do observado e construído até o presente momento da descrição analítica, por isso deve ser retomado com mais calma e de maneira mais sistemática. Como se encaixam os *bombs* e os *grapixos* nas nítidas práticas sociais do *graffiti* e *pixação*? Como seus produtores as entendem? As produzem como outro signo e código de intervenção na cidade? Qual

sua relação com o espaço escolhido como suporte?

Questões elaboradas em campo, enquanto observamos mais atentamente tanto a *pixação* e o *graffiti* em suas distintas variações, percebendo uma insinuação social de sobreposição de linguagens. Os *grapixos* e *bombs*, como afirmado anteriormente, insinuem-se como expressão de uma possível sobreposição do *pixo* e do *graffiti*, pelo menos enquanto processo criativo e apropriação do espaço público urbano. Sobreposição indicada já pela nomenclatura no caso do *grapixo* mobilizado pelos próprios produtores para descrevê-la, mas que se estende para além do termo, enxergamos a tensão colocada muito mais do que na superfície de sua denominação. Se um dos elementos de diferenciação entre *graffiti* e *pixação* é expressa por seu resultado visual e reforçada pela organização social para sua produção, ao observar em alguns *grapixos* os mesmos códigos das *pixações* – o *pixo*, a referência à aliança e em alguns casos a *grife* – junto a um resultado visual mais próximo dos *graffiti* – mais de uma cor utilizada, traços com composição de fundo, perspectiva de outras dimensões de plano – percebemos sua insinuação como caminho para pensar a aproximação e até sobreposição não só das expressões visuais mas das práticas sociais<sup>58</sup>.



Esses indícios deram lugar a hipóteses analíticas verificadas na volta a campo em maior proximidade com os atores sociais. Entretanto pela sua observação a partir do repertório constituído

<sup>58</sup> Para evidenciar as similaridades no resultado visual das práticas e sobreposição de elementos do *graffiti* e *pixação* nas expressões intermediárias, nos *grapixos* e *bombs*, elaboramos outro guia visual. Ver ANEXO 2.



na literatura específica e nas ruas para leitura da cidade pelas intervenções gráficas, podemos estendê-las e reformulá-las com mais ênfase, já indicando uma análise e interpretação de sua prática.

Essas expressões intermediárias são praticadas tanto por pixadores quanto por grafiteiros, os primeiros reproduzem todos seus signos e códigos sob outra forma enquanto os segundo geralmente reproduzem apenas seu codinome. O *grapixo*, em específico, reproduz com mais frequência os signos e códigos da *pixação* paulistana. As *pixações* cedem algumas de suas características formais dominantes, os traços simples e preto fosco, sem perspectiva ou contorno são substituídos por largos e duplos traços coloridos, a duas ou três cores, perspectiva de profundidade que parecem a destacar, em relevo, dos aparelhos arquitetônicos que servem de suporte. Mas que necessariamente ainda fazem referências aos grupos e aos *pixos*, os signos se mantem, o nome regular, a inicial de autoria, a grife em referência às alianças, formando os mesmos códigos sociais. Um *grapixo* com códigos possíveis de serem interpretados como legítima *pixação* paulistana. Como exemplificado por aqueles encontrados na zona norte I no guia visual em anexo, TALPS, RAPTOS e GURIAS, tanto sob a forma reconhecida da *pixação* quanto sob a forma *grapixo*.

Os *bombs* são apropriados com mais frequência pelos grafiteiros que em ação transgressora assinam seu codinome com agilidade e rapidez garantida pela sua forma. Entretanto não é incomum encontrá-los fazendo referências aos códigos da *pixação*. Entre as zona norte I e zona norte II encontramos alguns *bombs* que tinham como principal referência um *pixo*, um grupo ou uma turma como chamado pelos pixadores. Enquanto tínhamos o foco ajustado para a intervenção dos NIN JA, como recuperado no início do capítulo, foi surpreendente encontrar tal inscrição sob uma forma geralmente creditada aos *graffiti-intervenção*, como pode ser visto em detalhes no guia visual em anexo. Estavam lá os mesmos códigos, a inscrição em destaque, o nome do grupo, a data em que foi realizada e as iniciais ou o nome de que realizou aquela intervenção em particular, mas agora não mais em um traço fino de spray preto fosco ou então um pouco mais largo de rolinho de espuma com tinta latex branca, mas letras arredondadas, com preenchimento sólido verde e contorno em preto, por vezes rosa com contorno também em preto e por outras branco e preto. O processo criativo altera-se, a fidelidade tipográfica é rompida, mas lá estão os mesmos signos compondo os códigos da *pixação*.

A sobreposição entre *graffiti* e *pixação*, no caso dos *grapixos* e *bombs* encontram limites distintos no que se refere a projetos institucionais ou projetos de arte urbana e mesmo arte pública. Essas expressões ainda são pouco encontradas como projetos autorizados, entretanto na zona norte I encontramos algumas exceções nesse sentido. Encontramos esses tipos de intervenções numa pilastra do MAAU, assinada pelo coletivo znlovers, como referência aos grupos e indivíduos em

ação, moradores do bairro. E também em outro projeto autorizado na Praça Margarida num cruzamento entre as Av. Cruzeiro do sul e Av. Conselheiro Saraiva no sentido bairro. Em que há uma “sopa de letras” com mais de 70 *bombs* e alguns poucos *grapixos*, alguns referências individuais de grafiteiros conhecidos como Binho, Chivitz e Zezão outras a grupos de pixadores como NINJA. *Bombs* e *grapixos* como intervenções e códigos possíveis de serem lidos como legítimos *graffiti* e por vezes como intervenções formando códigos para serem lidos como legítimas *pixações*.



Essa sobreposição de signos e códigos que transitam da *pixação* ao *graffiti*, assumindo as formas *grapixo* e *bomb* também indicam essa sobreposição na composição com o suporte e nos trajetos para sua execução. Os *graffiti* ficam em sua maioria no baixo, em superfícies ao encontro dos olhos, na altura dos braços quando estamos com os pés cravados no chão, sua proposta de intervenção e composição com o espaço, pelo menos nas zona I e II não tensionam para outra direção ou sentido. Enquanto as *pixações* variam bastante, da superfície baixa ao alto dos prédios, a ousadia e máxima visibilidade tornam-se valores perseguidos e praticados em sintonia com o espaço público urbano e suas superfícies a serem preenchidas, e com bastante ênfase como destacamos anteriormente. E os *grapixos* e *bombs* aparecem nas superfícies e na paisagem urbana das duas maneiras, no baixo e também no alto. Mais um indício da sobreposição das práticas visuais

sociais urbanas.

## 2.3 Intervenções gráficas do Anhangabaú à República

### A paisagem urbana: outra profusão de signos

Do Anhangabaú a República as vias são bastante diferentes, as árvores que as acompanham são maiores, os prédios mais altos e a grande maioria das construções muito mais antigas quando comparadas às da zona norte. O espaço confere outra sensação, as calçadas, o chão que pisamos tem outra cor e outros desenhos. O trânsito nesta região é a mistura de dois movimentos distintos, a intensa e rápida movimentação dos ônibus vindo de todas as outras regiões de São Paulo e das pessoas com maior liberdade de movimentação, já que muitos espaços e vias desde a Praça da República, passando pelo Largo do Paissandu até o Vale do Anhangabaú são quase exclusivas aos transeuntes, muito do fluxo dos automóveis é controlado. Configuram-se outros espaços fronteiriços de sociabilidade.

Os automóveis não tem privilégios nem dominam tais ruas, definitivamente outro fluxo, outra interação social. Entretanto, as pessoas se deslocam com aquele mesmo olhar distante, focado em outros pontos, talvez muito preocupadas com a exigência dos horários de trabalho que perseguimos, mas também nos perseguem, assim como a preocupação revelada pela pressa em alcançar os transportes públicos. Olhares sempre distantes e com receio do contato pessoal, reproduzem o discurso do medo sem concessões. As calçadas são divididas com o vendedores ambulantes, muito mais presentes do que nas outras áreas urbanas percorridas e observadas, são muitos e com diversas mercadorias, a pirataria de CDs e DVDs se sobressai. Também muito mais cidadãos em situação de rua, estes parecem encontrar provisórios e precários refúgios nestas vias de menos circulação de automóveis.

As intervenções gráficas multiplicam-se numa lógica muito parecida com as zonas percorridas e descritas anteriormente. As *pixações* continuam em maior quantidade quando comparada aos demais tipos e são muito mais numerosas entre si, no sentido de muitos outros grupos dividindo o mesmo espaço na paisagem urbana, muito maior do que os identificados na zona norte, elas também estão em meio a muitas outras inscrições que não compartilham dos signos e códigos da *pixação*, principalmente os *tags*, as superfícies mostram-se como palimpsestos. Ainda sim é possível identificar algumas em destaque, seja pela quantidade seja pela extensão e lugares bastante inusitados. “RAPIDOS” é o *pixo* mais encontrado na região circunscrita, estão por todos os lados e assumem diversos tamanhos, desde pequenas inscrições nos pontos de ônibus, realizadas a



caneta, às laterais das raras construções baixas feitas a “sprayadas” de tinta preta até longas e extensas janelas de imensos prédios, feitas com rolos de espuma e tinta óleo ou latex dissolvida em água.



Estes espaços nos altos nos prédios são os preferidos pelos grupos, nos chamam muita atenção já que parecem ser uma composição, intervenção-suporte, impossível. Os topos dos prédios completamente pixados levam uma particular interação com os cidadãos, sua contemplação não é imediata, é preciso olhar para cima, perder um pouco de atenção no fluxo de pessoas ao seu redor, ou então à distância, na República, no cruzamento Av. Ipiranga com Av. São João avistamos as intervenções nos prédios do Anhangabaú. Uma vez no Anhangabaú avistamos as intervenções na República. Imaginamos que os moradores ou trabalhadores do próprio prédio tenham dificuldade em vê-las. Até sua contemplação mostra-se difícil, mas extremamente surpreendente, uma vez vistas não nos cansamos de buscá-las.

A observação e descrição seguiu o mesmo tratamento epistemológico da zona norte e os elementos obtidos em campo aproximaram-se bastante, foi possível encontrar o *pixo* mais presente, as assinaturas mais regulares, as alianças mais profícuas. Até mesmo os trajetos se insinuando,

vindo de outras regiões para o centro também partindo dali para outras regiões. Entretanto, para não repetirmos as descrições analíticas nos mesmo eixos argumentativos da zona norte, nos concentraremos nos aspectos que mostraram, mesmo que por pequenos indícios, uma diferenciação, que se apresentaram por algum motivo aos nossos olhos como diferença ou particularidade nas intervenções gráficas em relação com o espaço público urbano, diferenças nas práticas e relações sociais, dimensão simbólica da cidade de São Paulo.

### *A relação transgressão-controle e a leitura ampliada no point central*

O trajeto da Estação República, passando pela Praça da República em direção ao Vale do Anhangabaú revela outra dimensão da tensão entre transgressão e controle quando a atenção está voltada aos signos e códigos visuais. Antes mesmo da saída à superfície na praça já sentimos o desconforto de uma experiência visual inundada por códigos visuais publicitários. A estação de metrô República é um grande entrocamento de vias, cruzam duas linhas com administrações distintas, a linha vermelha da própria Companhia de Metropolitano de São Paulo, administrada pela Secretaria dos Transportes Metropolitanos do Estado de São Paulo e a linha amarela, administrada por uma empresa privada chamada Viaquatro, ligada a Companhia de Concessões Rodoviárias. Num cruzamento complexo de troca de serviços, que vai além do cruzamento físico dos trilhos e vagões, já que é preciso padronizar certos procedimentos assim como códigos de sinalização visual para o deslocamento, nós, cidadãos passageiros nos vemos numa profusão e confusão de sinais de localização e trânsito misturados com agressivas marcas publicitárias.

Vindo da linha vermelha as publicidades já estão presentes, mas tímidas quando comparadas às da linha amarela, o Estado capitaliza seus espaços para arrecadação publicitária, presentes em cartazes tamanho A3 ao longo das escadas, outros poucos nas estações e também um ou outro dentro dos vagões. Já a Viaquatro multiplica essa capitalização no limite do possível, cobre quase todas as superfícies desde a entrada, passando pelos vagões até a saída da estação. Temos mais televisões dentro dos vagões, suas janelas cobertas completamente por adesivos que trocam a visibilidade pela mensagem publicitária, além os cartazes nas paredes. Seguem por toda a extensão da portas de segurança das estações, mensagens de dois metros de altura que se movem com o incessante abrir e fechar das portas. Nas paredes das estações imensos outdoors publicitários e telas digitais penduradas, algumas em formato circular pendem do teto, um meio que lembra a comunicação das bolsas de valores. Um exagero, um abuso, saímos a superfície tontos por tantos códigos, os recebemos mesmo quando os evitamos. Essa é uma marca dos espaços públicos de administração privada, estão sempre na expectativa de ampliar o rendimento, seus parâmetros são

eficiência e utilidade, as pessoas em seu deslocamento são meros números, estatísticas vendidas como potenciais consumidores, essa é a lógica privada do consumo atuando em espaços públicos.

Na praça um alívio no sentido visual, os olhos respiram, menos enclausurados, encontram arquitetura, pessoas, outros horizontes, um outro espaço público. Mas infelizmente um espaço em que já é possível sentir e perceber o não incentivo de sua administração à sociabilidade nas ruas. Na extensa praça desde o vistoso edifício da Secretaria Estadual da Educação ao antigo Coreto da República, com seus jardins e chafarizes não há sequer um banco. Espaço pensado e feito a favor do deslocamento ou contra o descanso daqueles em situação de rua. O único lugar para descansarmos, sentados, contemplando a região e o próprio movimento das ruas é dentro de estabelecimentos comerciais, com o imperativo do consumo. A sensação é que a administração destes espaços públicos seguem diretrizes que desconsideram seu uso descompromissado, aliam-se exageradamente à lógica da eficiência e do consumo, em que o tempo torna-se uma mercadoria a ser valorizada. E a expressão máxima parece ser as estações da linha amarela de metrô, seja na República, seja na Luz onde até as praças ganham grades, portões e horário de funcionamento. O entretenimento e o descompromisso tem horário e espaço marcado, políticas de controle de uma cidade que se fecha.

As intervenções gráficas desfazem um pouco essa lógica espacial, ignoram o privado ou o público, estão espalhadas pelas superfícies, convocam e exigem o olhar de quem passa, mas sem uma utilidade prevista, sem uma mensagem direta ou indireta ao consumo, sem esse apelo publicitário. Revelam um fazer daquele espaço em que a rua é valorizada como espaço de sociabilidade e interação, de entretenimento para pintura descompromissada sem o imperativo da eficiência do deslocamento e escoamento social, como mercadorias do trabalho para casa. Outras regras, ou até a sua ausência orienta seus produtores, e que de alguma maneira, em alguma dimensão chega a seus receptores. Operam no mesmo terreno da publicidade, dos códigos visuais, tendo a visibilidade como expectativa, mas sem a perversa lógica de valorização do valor fundamentando todas as relações sociais construídas para o código estar ali a mostra, angariando consumidores. As intervenções são fundamentadas por outras relações sociais, e não reforçam a lógica do público de administração privada, os espaços são feitos e refeitos sem uma negociação de compra e venda de superfícies, outra cidade é feita e percorrida. Uma tensão que somente é possível pela transgressão. A rua recebe novo valor, agora pessoal e humano, alimentando uma interação abandonada e condenada pela via publicitária. A via do descompromisso, da contemplação e da não exclusiva utilidade.

Como afirmamos, a principal diferença do tipo *pixação* nesta zona é a quantidade de grupos diversos coexistindo, que indica uma relação distinta dos pixadores com esta região da cidade. Após



algumas incursões noturnas, caminhando pelas ruas no entorno do Teatro Municipal e Largo do Paissandu, e a partir de conversas informais por lá ouvidas e trocadas, foi possível identificar um espaço entre as galerias comerciais como o principal *point*, ponto de encontro entre os pixadores da cidade, localizado no Rua Dom José de Barros, na altura que cruza com a Av. São João. Pela revisão bibliográfica de Pereira (2005), já sabíamos que o encontro semanal, nos denominados *points*, são importantes “nós” na sociabilidade tecida entre o pixadores paulistanos, elemento fundamental para identificação no grupo, assim como condensadores de informações sobre a dinâmica da prática. Entre os anos de 2000 e 2005, tempo da investigação de Pereira (2005) o *point* central, espaço privilegiado escolhido pelo pesquisador para sua prática etnográfica era em frente ao Centro Cultural São Paulo, na Rua Vergueiro e acontecia às terças a partir das 20 horas. Durante os anos de 2012 e 2013, os semanais encontros entre os pixadores na zona central aconteceram às quintas a partir das 19 horas, na rua citada ao lado da Galeria Olido.



Temos essa importante dimensão da pixação, escolhida por Pereira (2005) como *locus* privilegiado para observação, interação e tradução da prática para uma dissertação acadêmica, em certa medida atualizada e reconsiderada. No *point* continuam acontecendo as “trocas de folhinhas na humilde”, a referência aos pixadores mais velhos e mais experientes, a organização dos “rolês” pelo centro na madrugada e também de volta as suas “quebradas”, além da troca incansável de



histórias sobre a *pixação*, aliás este é o único assunto que escutamos. Por dias e horas presentes no *point* às quintas esse é o único tópico discutido.

A troca das folhinhas ainda é o proceder que acaba orientando a maior parte da dinâmica no espaço, cadernos escolares, agendas, bloco de notas e até as raras listas telefônicas amarelas com centenas de páginas completamente preenchidas. Estas são admiradas como item de colecionador. A disposição pela coletividade e recorrência da referência aos grupos nos chama a atenção. Quando um pixador vai apresentar outro ao seu grupo ou mesmo a seus amigos ali presentes a referência é o nome do grupo a que aquele pertence, do *pixo*, nunca o nome individual, pessoal. Só ouvimos “Este é o mano dos LARAPIOs, de quem te falei”, “Te apresento um irmão de mile anos dos TUMULOS”, “Aqui é do LOROTAS”, todas formas de interação e aproximação são realizadas com referência ao *pixo*, sempre se apresentam ou são apresentados pelo nome do grupo de qual fazem parte.

Outro elemento da intervenção gráfica tipo *pixação* só percebido na zona central, no *point*, observando atentamente a troca de folhinhas diz respeito ao processo criativo para elaboração do *pixo*. Como lemos nas paredes da zona norte e também na zona central da cidade, cada grupo cria sua inscrição de forma original, a partir de um alfabeto com letras em geral retas e ligeiramente angulosas, mas completamente distintas de um grupo a outro. É evidente a perícia e habilidade para criá-las e a prática necessária para reproduzi-las de maneira idêntica pela cidade, para que sejam reconhecidas. Um processo criativo compartilhado internamente ao grupo, já que todos os membros devem ser capazes de reproduzi-las fielmente. Entretanto, há um compartilhar desse velado processo de criação a outros pixadores, de fora do grupo referenciado pelo signos e códigos do *pixo*, no momento da troca de folhinhas. Enquanto um pixador assina a folhinha do outro, este que a recebe observa atentamente cada movimento sobre a folha do papel, alguns nem piscam e seguem os traços com a cabeça. Neste sutil momento percebemos que ali também aprende-se a ler as *pixações* e também a realizá-las, tomando desvios por traços conhecidos, já criados.

As folhinhas, além do proceder nos *points* que revela a hierarquia entre os pixadores, mostram-se também como o compartilhar do processo de criação e leitura das *pixações*. Muitos dos comentários entre os pixadores são elogiando uma determinada forma da letra alcançada pelo grupo, “aquele E dos MASACRE é muito louco!”, “como os ARRASTAO fazem aquele A?”, algumas letras e inscrições só alcançam específica forma quando o traço é iniciado em determinado ponto, quando o spray é apertado e solto entre determinados intervalos e muito desses detalhes é desvendado entre eles mesmos no momento da atenta observação da troca de folhinhas, já que o movimento do spray ou do rolinho na parede é simulado pela caneta nas folhas de papel.

Uma última mas não menos importante consideração elaborada a partir da observação e

acompanhamento das trocas e sociabilidade no *point* da zona central diz respeito a importância do celular, principalmente para os registros fotográficos e fílmicos, mas também ao acesso imediato e portátil à internet, às redes sociais e a ferramenta de mapas do Google. Em encontro pessoal com Prof. Alexandre Pereira, buscando orientações de como chegar aos pixadores paulistanos, fui logo advertido sobre um importante comportamento esperado que deve ser reproduzido logo de início, a conversa deve iniciar por uma pergunta “o que você lança?”, geralmente feita no início da interação e deve ser sempre complementada após a resposta sobre o *pixo* com um eloquente “sim! Já vi seu *pixo*! Conheço sim!”, respondê-la pela negativa pode ofender já que estará afirmando que o pixador não está visível nem presente na cidade. Essa troca inicial de informações, de um pixador perguntando ao outro “o que lança?”, buscando saber e conhecer o que o outro *pixa*, a qual grupo pertence, em que bairro mora ainda é muito comum no *point*.

Entretanto, durante nosso período de observação essa troca de informações frequentemente foi complementada pelo uso do aparelho celular, que continha registros do *pixos* realizados e também observados pela cidade. Muitas foram as imagens fotográficas e fílmicas trocadas no *point*, além de novas fotografias realizadas. A facilidade de acesso, produção e reprodução de imagens promovida pelo celular alterou a forma de olhar a cidade de trocar informações no *point*, sua mediação foi bastante notada. Muitas vezes o olhar para o *pixo*, para o espaço público urbano foi substituído pelo olhar através do celular, da câmera fotográfica para um registro imagético do *pixo* e espaço virtual urbano.

O acesso imediato e irrestrito à internet também acabou sendo notada como uma ferramenta transformadora da interação e em alguns casos da própria prática. Foi possível acompanhar alguns pixadores, utilizando o aplicativo de mapas do Google, em específico o “Google Streetview” que coloca à disposição do usuário uma recomposição visual das ruas, em assustadora escala global, sendo possível traçar um mapa e percorrê-lo pela perspectiva em primeira pessoa, como se tivéssemos andando pelas ruas. Esse aplicativo era usado tanto para mostrar alguma *pixação* realizada e captada pelo Google quanto para planejar um novo “rolê” por São Paulo. A escolha da rua, a observação de uma superfície supostamente disponível, e o mais interessante, a estratégia para alcançar o suporte no caso de uma ousada e difícil escalada – toda essa atenção e planejamento é denominado pelos seus produtores como “ganhar” ou “descobrir a senha”. Até os planos de fuga eram traçados pelo aplicativo virtual. Sem dúvida uma nova forma de interação e da própria prática da *pixação* ficou explícita no *point*. Mais uma vez a interação com a cidade se mostrou através de um meio que nos faz até duvidar da própria interação, já que se faz virtualmente, apesar de não substituir a prática, ser somente acessória ao principal que é a intervenção gráfica presente, já indica um caminho que deve ser melhor problematizado.

Muitos pixadores afirmam ter visto aquela *pixação*, conhecer aquela rua, aquele determinado suporte, sem mesmo ter saído de sua casa ou chegado àquela região da cidade, não há uma preocupação de explicitar a mediação pelos meios visuais virtuais, nem mesmo de mudar o verbo utilizado na narrativa, a ação é descrita de maneira idêntica. Essas mediações virtuais colocam vários problemas para nossas hipóteses investigativas relativas ao deslocamento, percepção e apropriação do espaço público urbano pelas intervenções. Problemas aqui não enfrentados dado o escopo e tempo de pesquisa mas que foram devidamente identificados e apresentados como possíveis limites ou oportunidades analíticas.

Saindo do ponto de encontro, percorrendo a região durante os outros dias da semana e também durante o dia, a relação que mais nos chamou a atenção foi a da *pixação* com os prédios abandonados. Durante o campo no centro vimos as *pixações* encontrarem um suporte privilegiado pela sua não preservação, o que imediatamente significa preservação da *pixação*. Estes códigos nos prédios abandonados atravessaram o circuito da *pixação* às organizações sociais pela ocupação e moradia popular, indicadores de descaso do proprietário são transformados em indicadores de relativa tranquilidade para ocupação do espaço. Essa é uma relação que aprofundamos no passo seguinte, tanto no contexto específico das ocupações, quanto no que diz respeito aos códigos da *pixação* atravessando aos outros grupos sociais, mesmo que com outras leituras, não “respeitando” a lógica e a intenção do produtor da mensagem, em que o receptor as interpreta segundo suas próprias intenções e seu próprio repertório. Um importante eixo analítico para revelar as relações sociais e espaciais urbanas a partir das intervenções gráficas.

#### *Outras expressões intermediárias, mais práticas sociais e espaciais sobrepostas*

As intervenções intermediárias, como os *grapixos* e *bombs*, muito raros na zona norte aqui circunscrita e percorrida, assumem certo protagonismo nessa zona central, estão bastante presentes nos tapumes das constantes construções e reconstruções daquela paisagem urbana, nas inúmeras portas de ferro dos comércios, acessíveis ao olhar fora do horário comercial ou aos domingos, nas partes baixas dos prédios abandonados e também nos ocupados por movimentos sociais por moradias populares, e alguns até acompanham a ousadia das *pixações*, nos altos dos prédios.

Esta é a maior surpresa quanto sua relação com o suporte, laterais de prédios, a 10 ou 15 metros de distância do chão abrigam estas inscrições intermediárias. Nesta região, em algum momento, se cruzam os trajetos da *pixação* e dos *bombs* além dos próprios *graffiti-intervenção* e os *grapixos*. A sobreposição entre as práticas parecem mais intensa, observando-as diariamente aparecerem e desaparecerem na paisagem urbana, imaginamos seus produtores se esbarrado, já que

seus códigos convivem e vivem essa efêmera experiência urbana.



Nessa região as intervenções assumem tamanha preponderância ao olhar que descritiva e analiticamente nos obrigam a desfazer as linhas e as características que as separam na tipologia anteriormente elaborada e apresentada. Não parece mais exagero aproximá-las como prática social, como processo criativo, como apropriação dos espaços públicos urbanos, o sentido e captado como insinuação social na zona norte ganha contornos de uma certeza analítica na zona central. Essas intervenções gráficas, antes identificadas como intermediárias, parecem guardar um segredo, a chave do entendimento das intervenções pela sua proximidade e não distância. A partir desses primeiros meses de deambulação pelos territórios delimitados, elas assumem uma maior importância nas análises, já que parecem explicar outro lado da complexa relação entre o *graffiti* e *pixação*, não a sua completa diferença, mas pelo contrário, os elementos compartilhados.

Sáimos das caminhadas etnográficas pela zona central, em que perguntamos aos muros sobre as práticas sociais de apropriação do espaço público urbano pelas intervenções gráficas, da descrição analítica de expressões, signos e códigos distintos, polarizados entre *graffiti* e *pixação* como distintas marcas sociais e espaciais urbanas, para sua consideração como práticas completamente sobrepostas, trocando signos, códigos e apropriação e transformação de seus



suportes por excelência.



### Relação com o espaço pela efemeridade

Os *graffiti* em geral são em menor número do que nas zonas norte, entretanto há mais *graffiti-intervenção* do que *graffiti autorizados*. As figuras, desenhos abstratos e letras elaboradas com dimensões alargadas, profundidade e sombreado estão presentes junto às inscrições intermediárias, entendidas como sobrepostas, nas superfícies mais altas, mas também nas mais baixas. Junto as assinaturas individuais, seja de maneira explícita com o nome ou *tag* do produtor, seja pela recorrência de seus traços e figuras, já identificáveis como um particular e exclusivo estilo de pintura. Como afirmamos anteriormente, estes dividem espaço com as intervenções intermediárias, os *grapixos* e *bombs*, e alguns chegam a estampar as laterais dos prédios. Nos perguntamos o quanto a inspiração e as possibilidades de superfícies como suporte não são trocadas, o quanto as *pixações* pela extrema ousadia não provocam os olhares dos grafiteiros para uma nova interação possível com a cidade pela escolha do suporte. No centro essas trocas, ainda imaginadas por um receptor e observador privilegiado, se insinuam com mais frequência e intensidade.

Os *graffiti* autorizados são pouquíssimos, não há projetos institucionais de longa duração como na zona norte, aqueles que ocorreram antes do ano de 2012, como a pintura de uma lateral



toda do prédio no Vale do Anhangabaú pelos conceituados OsGêmeos<sup>59</sup>, já não estão mais lá. Aliás nem mesmo o prédio, demolido para abrigar a Praça das Artes. Podemos, deste modo, na ausência de projetos institucionais que atravessam o período de observação afirmar que o centro exige outra dinâmica do *graffiti*, aliás uma dinâmica já completamente presente e incorporada, recupera a sua estreita relação com a efemeridade da paisagem urbana, muito mais intensa nessa região central circunscrita e observada sistematicamente.

Quando o *graffiti* ganha seu atributo artístico e entra nas galerias e até em iniciativas de musealização a efemeridade deixa de ser constante e sentida. Até os grafiteiros passam a nutrir a expectativa de ter sua obra preservada, reclamam quando são apagadas. Muitos parecem desconsiderar a constituinte característica, desde a escolha do suporte, o início e o fim da intervenção, a ameaça de ser apagada já está presente, essa é uma de suas qualidades e não problema. Horas de elaboração criativa, preparação e pintura, que podem ser apagadas momentos depois, reflexo de uma ação descompromissada com a utilidade, com a eficiência, livre da obsessão do permanente, em completa sintonia com a própria paisagem urbana, efêmera e transitória. A relação entre *graffiti* e região central de São Paulo se mostra ainda bastante marcada por esse movimento, por essa efemeridade.



59 Cobertura midiática e detalhes da ação disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/1048729-grafite-gigante-da-dupla-osgêmeos-e-apagado-do-anhangabau.shtml>. Consultado em janeiro de 2014.



O *graffiti* ganhou um dia para sua celebração, 27 de março com comemorações espalhadas por toda a cidade. Os produtores relembram o trajeto histórico percorrido pela expressão, debatem sua presença e ausência no movimento *hip-hop*, confraternizam pela identificação de grupo e aproveitam para pintar pela cidade. A prefeitura aproveita para reforçar a dignidade jurídica do *graffiti* enquanto arte, desde que autorizado, em detrimento da *pixação*, criando espaço oficiais para sua prática comemorativa junto a iniciativas culturais, muitos projetos classificados como educativos, pressuposto assumido de que os pixadores educados podem vir a ser grafiteiros, um preconceito e desconsideração da diferença pelo processo criativo envolvido completamente exposto numa posição política marcada como oficial, que revela a ordem operando na organização simbólica dos espaços urbanos de São Paulo. O Vale do Anhangabaú é um desses espaços enfeitados para comemoração, em que a prefeitura monta palcos para o *rap* e numa tímida iniciativa de apoio autoriza os grafiteiros a pintarem os tapumes no entorno das obras do prédio correio e da Praça das Artes. Após quase um ano do último evento essas provisórias superfícies ainda abrigam alguns resquícios de comemoração autorizada, alguns tapumes coloridos são os *graffiti* que encontramos pela região. Muitos deles pixados, signos indicadores de certo conflito seja entre os pixadores e grafiteiros, seja entre os pixadores e a prefeitura pelo privilégio enviesado, posição oficial apoiada na pouco problematizada dicotomia arte versus crime, reproduzindo a ordem espacial urbana.



Por fim uma extensa pintura de uma artista só se destaca por toda a extensão de um prédio em frente ao Teatro Municipal como o maior e ainda presente intervenção gráfica que se aproxima do *graffiti* na região. Uma extensa intervenção com um fundo preto opaco, completamente sólido e no centro figuras unidas pela cabeça formando um círculo, ainda à disposição para um encontro visual. Uma intervenção com forte presença no espaço urbano, pela sua extensão e proposta de contemplação junto à cidade, pouco dialoga com as demais intervenções presentes no seu entorno. Uma intervenção, que reforçada pela composição, corpos brancos numa imensidão preta, expressa certa solidão, certo silêncio naquela agitada região. O produtor que não mais se identifica como grafiteiro, apesar de reconhecer e afirmar a influência em seu estilo, conquistou sua dignidade artística na troca com as já consagradas artes plásticas<sup>60</sup>. Reconhecemos a intervenção como de Herbert Baglione, codinome Cabal, realizada em 2010, uma das poucas que ganha essa sobrevida de dois anos nesta região da cidade.

### 2.3 Prelúdio às cidades imaginadas e às trocas

Essas incursões e caminhadas foram necessárias para nos aproximar das práticas, identificá-las e ler a cidade a partir delas. Desvendar os códigos e só assim identificar seus atores, tanto os produtores, quanto os receptores privilegiados (vinculados ao local, pela moradia, trabalho, trajeto cotidiano, etc.) além das autoridades públicas. Naquele momento, não era principal objetivo, o contato planejado com os atores previamente determinados, apenas conversas informais, disposição e abertura para a experiência etnográfica. Inclusive porque o foco de toda a pesquisa está nas intervenções gráficas, delas são puxados os fios analíticos para análise da constituição e percepção dos espaços públicos urbanos. Fizemos das intervenções gráficas nosso ponto de partida, como forma de agregar um ensinamento de Howard S. Becker: “Fazer de atividades o local de partida concentra a análise na situação em que a atividade ocorre, e em todas as conexões que aquilo que você estuda tem com todas as outras coisas à sua volta, com seu contexto (Becker, 2008, pp. 68-69)”.

Como balanço dessa prática etnográfica chegamos a algumas considerações sobre o problema e à necessidade de reformulação metodológica. Primeiramente, mostrou-se um exercício fértil alternar incursões etnográficas com ênfases específicas em determinados tipo de intervenção gráfica. Esse mergulho e aproximação delimitada permite seu aprofundamento, diferenciação

---

60 Herbert participou da exposição *Still on and none the wiser* em 2007 no Von der Heydt Museum (Wuppertal – Alemanha). Esta intervenção ainda presente na região central tensiona a rua e a galeria como espaços distintos para abrigar tais expressões. Detalhes disponíveis em: <http://misturaurbana.com/2013/03/um-minuto-de-silencio-herbert-baglione-lanca-prints-limitados-na-king-cap-sp/>, consultado em janeiro de 2014.

detalhada além da composição rigorosa com as relações mais amplas, entre intervenções gráficas e cidade, de maneira mais cuidadosa, levando em consideração os pormenores de cada nível de análise, para assim realizar a sua transposição, por exemplo da *pixação* para demais as intervenções gráficas, da zona norte I para a cidade de São Paulo. A pesquisa se beneficia desses limites de observação estreitos alternados, uma aceitação e aproveitamento dos limites colocados pelas diferenças entre as práticas observadas, para somente então extrapolá-los na análise conjunta como intervenções gráficas.

Como resultado direto desse exercício que tomou como guia a breve tipologia apresentada, encontramos nas intervenções intermediárias entre as *pixações* e os *graffiti*, indícios de sua própria aproximação e distanciamento, tanto como práticas sociais em relação com o espaço urbano, quanto como processo criativo. Ajustar o foco para sua constituição se tornou um novo objetivo assim como fundamentação e suporte para algumas interpelações aos seus produtores. Contudo por sua sistemática observação e descrição analítica já foi possível afirmar uma sobreposição de práticas sociais e espaciais, não mais tão distintas em polos extremos como *graffiti* e *pixação*, desfazendo os rígidos contornos da própria tipografia construída como ponto de partida. Os *grapixos* e *bombs* revelam a sobreposição dos processos criativos para elaboração dos *graffiti* e *pixações*, dos signos e códigos trocados entre seus produtores, assim como sua composição com os aparelhos arquitetônicos urbanos como suporte e as formas de percorrer, deslocar-se e apropriar-se dos espaços públicos urbanos.

Outra consideração importante, que surgiu com essa delimitação provisória, foi a revisão dos mapas e dos trajetos. Percorrê-los não de forma separada, mas como um contínuo espacial permitiu observar e ressaltar aspectos da circulação das intervenções e de seus produtores pela cidade, uma dimensão fundamental do problema que nos propusemos a analisar. Surge pela superação dos esquemas cartográficos, ou pelo menos de sua sobreposição a possibilidade de apreender um vínculo entre as intervenções gráficas e a cidade. Os mapas, necessariamente foram repensados para o segundo momento de incursão etnográfica, mas preservados para dar conta da ideia de trajetos urbanos e circulação das intervenções e atores pela cidade. Nos concentrando em pontos específicos seria uma opção incapaz de perceber tais movimentos sociais urbanos.

A última reflexão importante diz respeito ao encontro com os cidadãos, a imersão em campo para encontrar possibilidades para um desafio metodológico até então não resolvido: como chegar e apreender o componente subjetivo do espaço público urbano, daqueles elementos que estão por trás dos olhares dos cidadãos, que combinados com suas práticas do cotidiano produzem o espaço? Como chegar nas versões da cidade de São Paulo imaginada pelos cidadãos?

Somente com o movimento etnográfico realizado, entendemos que os limites da observação

podem e devem ser extrapolados, a escala da observação pode alcançar outros níveis estabelecendo outros limites. O limite da busca pela apreensão da cidade imaginada pelos cidadãos ficou explícito, exigindo novos planos para o trabalho de campo com esse objetivo. Assim os passos subsequentes que deram forma ao próximo capítulo foram: aprofundar o contato com alguns produtores tendo em vista aspectos relativos ao reordenamento do espaço urbano, da imaginação social artística, das relações políticas e simbólicas na dinâmica do processo social de percepção da cidade; aprofundar o contato com alguns receptores que possuem um vínculo com o espaço delimitado, seja fixo e regular, como moradia, trabalho ou trajeto cotidiano, seja provisório pela passagem pontual pelo local; e por fim, estabelecer o contato por visitas registradas às subprefeituras das regiões questionando sobre o tratamento/procedimento legal conferido aos atores das intervenções gráficas assim como ao tratamento às intervenções e também às associações de moradores dos bairros percorridos e observados sistematicamente.

A expectativa era que com o aprofundamento do contato com certos produtores e receptores das intervenções gráficas, mais elementos de suas versões da cidade de São Paulo se tornassem disponíveis. Para isso apostamos em um meio privilegiado, as imagens fotográficas. As próximas etapas de pesquisa de campo, o aprofundamento dessas relações foi feito com seu intermédio, buscando pelas imagens fotográficas, a São Paulo imaginada.



### Capítulo 3 – A escrita sobre a cidade: cidadãos, leituras da cidade e narrativas urbanas

Neste capítulo como desdobramento do mapeamento apresentado imediatamente antes deslocamos o foco das intervenções gráficas para a consideração dos discursos sobre elas. Portanto, neste momento argumentativo, o objeto descrito e analisado passa a ser as narrativas sobre a percepção do espaço público urbano a partir das intervenções gráficas. Nos apoiando no trabalho já realizado de sensibilização e identificação dos vínculos sociais e espaciais tecidos a partir das expressões naquelas determinadas e delimitadas zonas da cidade de São Paulo, trazemos alguns encontros e personagens representantes privilegiados de uma possível relação obra, autor, público e cidade, com suas narrativas e cidades imaginadas a partir das intervenções gráficas, compondo algumas leituras da cidade de São Paulo.

Recuperamos conversas e entrevistas realizadas exclusivamente para essa pesquisa, cruzando com materiais encontrados em grandes mídias, como matérias jornalísticas e mesmo outras entrevistas e produções audiovisuais realizados em outros contextos como mais um tipo de discurso sobre o tema, respeitando nossa delimitação de campo para observação com produtores, moradores, comerciantes e autoridades das áreas delimitadas como zona norte I, zona norte II e zona central no primeiro conjunto discursivo e referências a este mesmo campo no segundo conjunto<sup>61</sup>. O objetivo foi multiplicar os relatos sobre o tema, ampliar e diferenciar o repertório a partir do qual se lê tais expressões encontradas pela cidade de São Paulo e também as imagens da cidade a partir delas, para somente então retomar sua análise e interpretação.

Reconhecemos de saída o limite e a dificuldade do encontro entre pesquisador/sujeito, em assumir a validade das entrevistas e dos discursos como escolha epistemológica antropológica, já que dificilmente conseguimos superar os mecanismos da fala e da interação nas suas idiosincrasias individuais, condicionadas pela situação em campo, da presença do pesquisador por exemplo, que muitas vezes resulta num conjunto de frases montado para a situação de entrevista, significando pouco para o próprio agente social e para as questões da investigação (Sarlo, 2009). Contudo, insistimos por esse caminho das opiniões informalmente registradas. Buscamos nas perguntas e respostas cotidianas, nos encontros e entrevistas informais elementos que explicitassem especificamente dois aspectos sobre o espaço público urbano: algum uso e transformação do espaço

---

61 A consideração desse conjunto de discursos midiáticos sobre o tema, que se liga à nossa delimitação da investigação pelas referências aos marcos espaciais e temporais, cruzadas com os discursos em campo, exige um tratamento crítico, nos apoiando em Arantes (2000) indagamos: “1) de que forma a estética midiática participa da formatação da realidade, desencadeando a criação – tanto no texto quanto na atuação política – de padrões de comunicação especificamente performativos ou midiáticos; 2) até que ponto o estabelecimento pela mídia de graus de importância diferenciada em relação aos acontecimentos (os assuntos de que se fala e sobre os quais se fala, os que merecem manchetes e as pequenas notas etc.) afeta a construção das significações socialmente atribuídas a eles, e 3) como se relaciona o discurso público criado pelas instituições de comunicação social com a esfera pública institucional, em termos da construção de um referencial compartilhado e legítimo de experiência (Arantes, 2000, p.90)”.

ligado às intervenções gráficas e o repertório com que os cidadãos leem a cidade a partir das intervenções gráficas.

Para tanto procedemos com algumas diretrizes da chamada análise de conteúdo, método compartilhado pelas áreas do conhecimento das ciências sociais e da comunicação para organizar as inferências a partir dos discursos<sup>62</sup>. Nesse sentido a partir da consideração dos registros verbais é possível ter “uma amostra factual que pode ser usada para fazer inferências a respeito de um único ou de muito fatores sociais”, como por exemplo, “pela disposição e interesse de quem fala, o reflexo de pressões da situação social geral (...) pela natureza de quem fala que inclui as características de personalidade e estilos de expressão, derivados em parte da experiência passada do indivíduo na família, vizinhança, escola e trabalho (Stone, 1977, p. 318)”.

Assumimos, portanto, na consideração dos discursos cotidianos dos cidadãos, expressão misturada com seus valores, necessidades e defesas, seus interesses e a impressão que deseja transmitir ao pesquisador em situação de campo ao mesmo tempo como limite da escolha metodológica e epistemológica, e oportunidade de acesso ao igualmente sobreposto, objetivo e subjetivo, do repertório com que leem a cidade através das intervenções gráficas, como se expressam sobre a experiência social urbana a partir delas, como exemplos pontuais mas privilegiados de uma possível relação autor, obra e público nessas regiões de São Paulo.

### 3.1 Os cidadãos e as leituras de Vila Nova Cachoeirinha à República

Mesmo dividindo os atores/cidadãos e as relações sociais tecidas a partir das intervenções gráficas entre produtores e não-produtores ou emissores e receptores quando pressupomos uma comunicação visual urbana, os discursos sobre as intervenções são bastante variados, são diversos repertórios constituídos e mobilizados para sua percepção e leitura. Os grupos divididos dessa forma para análise ainda são muito heterogêneos, assim como seus discursos, que mesmo quando aparecem de maneira recorrente a classificação produtores ou não-produtores se mostra frágil para orientar as análises, exigindo maior problematização nesse sentido.

Do ponto de vista da produção, o repertório mobilizado para o discurso acompanha a divisão entre *graffiti* e *pixação*, em que as intervenções intermediárias como os *grapixos* e os *bombs* revelam uma sobreposição de elementos, práticas sociais e espaciais urbanas, causando uma variação nos discursos. As narrativas urbanas da perspectiva da produção, com algumas nuances

---

62 O pressuposto central da análise de conteúdo, aqui considerada a partir de Philip J. Stone, é que “Palavras e frases são artefatos humanos importantes. Como produtos da experiência social, servem como veículos cotidianos para muito pensamento e comunicação; o que as pessoas dizem e escrevem constitui uma fonte básica de evidência sobre processos individuais e sociais (Stone, 1977, p.315)”.

individuais, aproximam-se dos grupos sociais assim definidos, pixadores e grafiteiros, de seus respectivos códigos, condutas sociais e repertórios comuns para leitura e interpretação das intervenções gráficas na paisagem urbana, sua significação desse processo encontram bastante pontos em comum.

A afirmação enquanto grupo com discursos recorrentes sobre a prática são mais evidentes nos pixadores, características já evidenciadas na leitura de suas intervenções. Percorrem a cidade em grupo, realizam as intervenções em grupo, os *pixos* são referências a essas mesmas associações. No encontro com alguns produtores pixadores, os códigos sociais trocados indicam uma certa homogeneidade pela condição social urbana, identificada pela baixa renda familiar, pela ausência de ocupação ou ocupação precarizada e pela localização da moradia na cidade em zonas não centrais caracterizadas por exemplo pela distância das malhas férreas do metropolitano.

Os grafiteiros, apesar de manterem certa afirmação discursiva de grupo pela prática comum, fundamentada muito mais por interesses em comum do que pela prática conjunta já que a grande maioria pinta sozinho, trocam códigos sociais distintos, são um grupo muito heterogêneo, o que reflete em seus discursos, bastante variados, não sendo possível classificá-los exclusivamente a uma condição social urbana, como no caso dos pixadores. Encontramos grafiteiros de todas as origens sociais, com diferentes rendas familiares, distintos empregos e ocupações assim como morando por diversas localidades da cidade, cada um grafitando a cidade na sua individualidade. Ainda sim alguns códigos são específicos à prática social do *graffiti* e outros à *pixação*, ao ponto da distinção dos produtores entre pixadores e grafiteiros, com concessões pontuais, serem suficientemente reveladoras de seus vínculos com o espaço urbano, em que como adiantamos nas intervenções intermediárias observamos os signos, códigos e as próprias práticas sociais e espaciais se sobrepõem.

Já na perspectiva da recepção, o repertório mobilizado é tão variado que quase impossibilita sua classificação nesses termos, como receptores ou não-produtores. Torna-se um movimento analítico muito impreciso assumir os não-produtores como um grupo social, essa classificação pouco diz sobre a construção de seu repertório para leitura e interpretação das intervenções gráficas, somente uma simples e reducionista oposição aos produtores, que significa apenas não compartilhar de saída da intenção comunicativa, tampouco alguns signos e códigos mobilizados nesse específico sentido. Entretanto, insistindo em seu encontro, buscando alguma sistematização nas versões vista e imaginada de São Paulo a partir das intervenções gráficas pelos cidadãos que não as realizam, estabelecemos mais alguns parâmetros para consideração de sua recepção.

O vínculo entre os cidadãos e a zona percorrida foi dividido entre moradia e/ou trabalho, pressupondo que as relações sociais estabelecidas com o espaço, os laços construídos são distintos a

partir desses parâmetros. Outro parâmetro foi a regularidade de sua passagem pelas zonas, os classificando entre regulares ou ocasionais, sejam os transeuntes por ali encontrados moradores ou não, trabalhadores ou não, a frequência com que percorriam esse trajeto deveria indicar sua relação com aquele espaço social. Portanto, a divisão das relações sociais entre os cidadãos não-produtores e o espaço público urbano ganhou a subdivisão, morador e/ou trabalhador local com trajetos regulares ou ocasionais pelas zonas delimitadas, compondo um quadro guia para as análises<sup>63</sup>. A expectativa foi que a alternância entre esses parâmetros e critérios na interação cotidiana nos revelassem diferenças na qualidade de percepção da paisagem urbana e por fim sobre seus vínculos com as intervenções gráficas e o próprio espaço público.

Na categoria trabalhadores locais uma nova característica mostrou-se importante. Quando o trabalho é exercido num imóvel e a condição de trabalhador coincide com a de proprietário. A ligação trabalhador-proprietário e propriedade, que muitas vezes se relaciona de maneira direta às intervenções gráficas abrigando-as, revela reflexões já elaboradas e em certo sentido um discurso dominante, contra as intervenções a favor da preservação da propriedade. Característica e discurso que se aproximou da categoria dos moradores locais, quando estes são donos das residências, estabelecendo outra relação agora entre morador-proprietário e propriedade. De saída, portanto, é possível afirmar esse discurso dominante entre os receptores que percebem as intervenções gráficas como violação da propriedade, mesmo assim assumem diversas formas e variações, além de indicar uma tensão preexistente, reveladora da desigualdade urbana, por isso insistimos no seu desenvolvimento e análise.

Num movimento apenas aparentemente contraditório, fundamental às análises pela leitura de Costa (1994;2000), apresentada com detalhes no primeiro capítulo, que se desdobrou da referência e revisão de Eco (1971)<sup>64</sup>, no que diz respeito a incorporação da importância conferida ao receptor à própria constituição da intervenção gráfica assumida como *obra aberta*, a categoria do receptor não-produtor acaba se desfazendo aos poucos na medida que sua leitura e interpretação, mesmo sem uma ação direta sobre a intervenção, como apagá-la ou refazê-la, torna-se parte da produção, os

---

63 Este quadro que aponta para uma consideração mais detalhada e para subdivisões da condição do receptor, não-produtor das intervenções gráficas serviu como um guia na interação cotidiana em campo e também como apoio para fazer as inferências na análise de conteúdo, em termos de preferências, intenções e valores sociais envolvidos no contato com as intervenções gráficas. Entretanto, de saída não determinou os encontros e desencontros urbanos, algumas experiências etnográficas aconteceram a despeito de sua consideração, que foi por vezes desfeitas em campo para depois ser retomada na sistematização aqui apresentada.

64 A possibilidade de interpretação das intervenções como obra aberta, conferindo importância ao receptor da mensagem no processo criativo é assumida por Costa (1994;2000) a partir da categoria construída por Umberto Eco (1971) para análises estéticas de expressões artísticas contemporâneas. Em suas palavras: "(...) a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem num só significante. (...) Visando a ambiguidade como valor, os artistas contemporâneos voltam-se conseqüentemente e amiúde para os ideais de informalidade, desordem, causalidade, indeterminação dos resultados; daí por que se tentou também imposta o problema da dialética entre 'forma' e 'abertura': isto é definir os limites dentro dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser 'obra' (Eco, 1971, pp22-23). A consideração dessa categoria para leitura e interpretação das intervenções gráficas traz um caminho percorrido quando o objeto é pressuposto uma obra de arte. O desdobramento desse pressuposto será problematizado e retomado no último capítulo.



receptores passam a ser também produtores da cidade. Essa passagem da convivência inicial, aparentemente oposta entre produtor e não-produtor a sua progressiva ambiguidade até sua completa sobreposição deve ficar evidente a partir das discursos, narrativas e respectivas análises apresentadas.

### 3.2 As narrativas urbanas de Vila Nova Cachoeirinha à República

#### *A paisagem urbana: uma releitura da profusão de signos*



*“Um monte de rabisco, não se entende nada, é para entender? Sujam toda a lateral do prédio, um bando de vândalos. Quem? Uns meninos loucos que pendurados nesses prédios arriscam a vida para fazer essa sujeira. Não sei direito como conseguem pintar naquele lugar. Depois o proprietário que se vira para pintar por cima. (...) E o pior que não adianta, porque todo dia é isso aí, aparece um rabisco novo, fecho a loja não tem nada no dia seguinte amanhece toda pixada. Essas aqui eu deixei, vieram me perguntar se podia e eu disse que sim, não tem outro jeito, se não deixo iam pintar de qualquer maneira. Mas não é certo não, você tem sua casa, trabalha, ganha*

*seu dinheiro, compra a tinta e deixa ela toda bonita para aparecer no dia seguinte tudo pixada. Grafite? Isso não é grafite não, se não tem autorização não me importa, está errado, não acho bom nem bonito, não serve para nada”.*

Comerciante, proprietário, não morador da zona norte I, mas que percorre esse trajeto diariamente pois tem uma loja de eletrônicos na Av. Cruzeiro do sul há cinco anos, em frente a um imenso painel todo grafitado amparado por alguma iniciativa institucional não identificada, em frente também a um grande prédio não residencial marcado pelas *pixações* de grupos que acompanhamos com bastante proximidade, ONU e NIN JA, intervenção datada de 2013, tema inicial da conversa, que depois passa a ser as intervenções gráficas nas paredes de sua própria loja.

As suas palavras e olhares sobre essa prática assumem diversos significados e dimensões. E uma consideração inicial pela análise de conteúdo (Scott, 1977), com algumas breves inferências sobre as expressões usadas revelam parte de seu repertório social para sua particular leitura além de alguns contornos de sua cidade imaginada. *Uns meninos loucos que pendurados nesses prédios arriscam a vida para fazer essa sujeira* – indica que assume uma possível autoria para as intervenções percebida e observadas cotidianamente, jovens homens, e também a qualidade da recepção, de quem percebe o ato como vandalismo, poluição visual, sujeira. Além, mesmo que pela negativa, reconhecer a ousadia da ação, ao ponto de arriscarem as vidas para prática. *E o pior que não adianta, porque todo dia é isso aí, aparece um rabisco novo, fecho a loja não tem nada no dia seguinte amanhece toda pixada* – relato de quem trabalha no local, percorre esse mesmo caminho todo dia e percebe as intervenções de um dia para o outro, na medida em que incomodam o olhar, indica que sua prática é noturna ou pelo menos fora do horário comercial, além de já classificá-la como *pixação*, associando esse tipo e prática social específica à sujeira, ao vandalismo e a dignidade jurídica que a classifica como crime. *Grafite? Isso não é grafite não, se não tem autorização não me importa, está errado* – *não acho bom nem bonito, não serve para nada*, entende e lê os *graffiti* e sua possibilidade de apreciação urbana marcada pela autorização do proprietário, primeiro a preservação do bem, da propriedade, depois discute-se o significado da expressão, expectativa frustrada de entender o *graffiti* como arte deixada pela afirmação anterior, classificando a intervenção, o tipo *graffiti-intervenção* como uma *pixação* ou pelo menos como problemática, violadora do valor máximo conferido à propriedade, e já que a dignidade que fundamenta essa afirmação é a jurídica, a mesma que afirma o *graffiti* como arte, desde que autorizado, a declaração frustra esse esperado caminho da recepção.

A dignidade jurídica que diferencia *graffiti* e *pixação* é forte e está completamente incorporada. Entretanto a ideia de arte não é evocada, a força da norma, neste caso, está muito mais na ideia da autorização, da legalidade, em que a *pixação* é oposição completa. Revela-se a



profundidade do valor à propriedade privada, em que qualquer violação, mesmo que nas fachadas vizinhas é sentida e respondida, seja pelo sutil desconforto até a violência discursiva.

Vive-se uma cidade da ordem vigente, física e simbólica, uma imagem urbana que busca a ausência de conflitos sociais, espera-se um uso do espaço urbano sem transformações, em que enxerga e imagina a paisagem urbana e suas fachadas com cores distintas desde que pensadas e realizadas pelos seus proprietários. Uma imagem da cidade que se fecha aos não-proprietários, mas que por fim se vê vencida por outra imagem que teima em entrar na frente dos olhos, de que São Paulo e seus seus cidadãos são múltiplos e escapam as regras do público ou privado, que não pedem permissão para alterar a cor de sua superfície e nela se inscrever. E quando pedem a autorização a alternativa é ceder, ainda que resignado, e autorizar. Desenha-se um imagem consenso, pelo menos partes das imagens de São Paulo se sobrepõem, já que aquela intervenção gráfica ele autorizou, um pouco contrariado, conferindo certa ordem e qualidade ativa a sua própria versão cotidiana de São Paulo.



“2013, 'fala que é nós', data da festa de 5 anos da aliança 'fala que é nós': representada nesse pixo por “G”-Gabriel Medeiros, dos ONU, Organização das Nações Unidas, por “B”-Binho Alves

dos NIN JA, reverenciando uma aliança entre alianças, entre os inquebráveis \*, e os 'fala que é nós'. Uma pixação monstro! De quem vem representando o movimento pela zona norte! (...) O pixo tem algo a mais, a adrenalina. Outra coisa, diferente do graffiti, é mais coragem, é a cena do louco! Muita amizade também, só aliado no rolê! E muitas quebradas percorridas, que conheci somente por conta do pixo”.

Esta leitura minuciosa dos signos e códigos da *pixação*, somente é possível a partir de um repertório compartilhado com seus produtores, conseguimos aqui lê-los e traduzi-los pois iniciados por alguns deles. Nossos interlocutores privilegiados revelam o significado de algumas iniciais e abreviaturas, “G” agora é Gabriel Medeiros, jovem morador do extremo da zona norte de São Paulo, pixador do grupo ONU. Os signos previamente identificados como indicadores da aliança, denominados *grife*, ganham em mais uma dimensão, a nota musical é a representação da aliança denominada “fala que é nós” e o ícone com forma próxima a um peão da aliança “os inquebráveis”. “B” agora revela-se como Binho Alves, ainda na forma codinome/sobrenome, mas que ganha em personalidade, também morador da zona norte, pixador do grupo NIN JA. Ambos reunidos e referenciando as suas alianças, a recente “fala que é nós”, congregando grupos em sua grande maioria da zona norte há cinco anos e os experientes “os inquebráveis”, aliança antiga também concentrando grupos de pixadores da zona norte inscrevendo-se pela cidade há pelo menos 20 anos.

A partir desses detalhes, dessa ampliação do repertório para sua leitura nos é revelado uma complexa teia social tecida para prática, já insinuada e percebida no capítulo anterior. Esta intervenção gráfica não é composta apenas por traços na lateral de um prédio na zona norte de São Paulo, traços sem sentido ou apenas com sentido imediato conferido pela precária legibilidade possibilidade pelo uso de um alfabeto comum ou signos que pertencem ao repertório do senso comum. Letras em destaque dão lugar a indivíduos em destaque, signos da *grife*, a uma história de encontros e agrupamentos para percorrer e pintar a cidade, que neste caso remonta 20 anos, a aliança “os inquebráveis” foi fundada em 1992 como nos conta BINÃO – identificado como orgulhoso membro fundador. E o ano marca a data, neste caso específico uma data comemorativa, desta particular e mais imediata sociabilidade tecida expressa pelo signo da nota musical, aliança “fala que é nós”, que em 2013 seus membros comemoravam cinco anos de sua fundação, assim as *pixações* ganharam mais um signo para compor essa mensagem no código, a expressão na maioria das vezes completamente legível, não acompanhando os padrões tipográficos dos *pixos*, “a festa”, indicando a ação comemorativa e a intenção que todos conseguisse identificar sua expressão, mesmo com sentido deslocado.

Uma interação social urbana, uma imagem da cidade de São Paulo construída como a cidade de encontros, de alianças, de diversão, da adrenalina. As zonas aqui percorridas e sistematicamente

observadas de Vila Nova Cachoeirinha à República são inundadas desses signos e códigos que quando lidos em circuito fechado, nessas minúcias como no exemplo anteriormente descrito revelam todos os detalhes dessa prática social e espacial urbana de encontros e trajetos pelas ruas da cidade. A recepção das *pixações* como vandalismo, sujeira e crime, incrustada no senso comum, ancorada nas normas jurídicas, reproduzidas por grande parte dos moradores e comerciantes da região revela-se reprodutora de uma série de preconceitos e agora pode ser relativizada a partir do ponto de vista de quem produz, do sentido atribuído à prática, sujeitos que se reconhecem na expressão, pelo processo criativo envolvido, pela ousadia da ação e também pelo reconhecimento dos pares. Assume a dimensão artística do belo, e política da contestação de uma ordem social urbana que exclui.

### Imaginação e processos criativos como laços afetivos urbanos

Continuando pela consideração dos discursos dos produtores pixadores para revelar elementos em comum sobre sua versão da cidade de São Paulo, sua cidade imaginada, especificamente esses em ação na zona norte e zona central, encontramos muitas histórias recorrentes sobre o início da prática paulistana, mitos fundadores, como por exemplo o do “cão fila km 26”<sup>65</sup>, suposto primeiríssimo pixador de São Paulo, pois deixou sua marca por toda a cidade, provocando e inspirando muitos pixadores, mas com uma intenção que os próprios produtores que a recuperam como história fundadora da prática pouco reconhecem, que pouco ou nada se aproxima do que hoje identificamos e classificamos como *pixação*, já que era um dono de canil vendendo cães da raça fila, buscando desesperadamente compradores pela cidade. Histórias e referências indiscutíveis ao denominado “trio de ferro” da *pixação* paulistana, DI, TCHENCHO e XUIM, esses sim já em completa sintonia com a dinâmica atual da prática social, seriam os pioneiros da “modalidade prédio”, abrindo novas e ousadas possibilidades de composição com o suporte, pixando nos pontos mais altos da paisagem urbana de São Paulo. Nesse contexto de histórias, cruzamentos entre memórias individuais e coletivas, em que a ficção passa a compor uma fundamental realidade para o grupo afirmar seus laços com o espaço urbano inventado pela forma como se deu o início da prática destacamos uma composição bastante romanceada, mas igualmente

---

65 Para uma referência ao caso que apropriado de maneira inusitada mais recorrente pelos discursos dos produtores pixadores como história fundadora da prática ver discurso jornalístico construído a partir de outro contexto, indicando o cruzamento de narrativas e experiências urbanas distintas. Disponível em: <http://blogdomorgado.files.wordpress.com/2011/04/cc3a3o-fila-km-26.jpg>, consultado em fevereiro de 2014. Notícia recuperada da Revista Veja edição de julho de 1977, em que o grau de importância conferido a ação é construída pelo destaque aos elementos publicitários, já marcado pelo nome da seção da revista “Publicidade”. Um tom irônico, com algo de apelo ao exótico da “tão primitiva modalidade de propaganda” e também pela qualificação do autor “excêntrico propagandista”, mas destacando que apesar do inusitado caminho o esforço do proprietário vendedor alcança certa eficiência, marcada pela linguagem imagética da fotografia do vendedor, sua pose, seu cão e seus signos, “homem de sucesso” apesar da modalidade excêntrica.



reveladora presente num cartaz no *point* na zona central de São Paulo, creditado a mais um pioneiro pixador paulistano da década de 1980.

*“São Paulo, um dia, jovens sem acesso a diversão ou cultura em seus bairros, resolveram pegar latas de spray e saíram marcando seus nomes de pixo nos muros da cidade. Office-boys começaram a marcar a cidade com pilotos, surgiu as classes, os logotipos, as frases e eles não contentes começaram a projetar as suas marcas em beirais, prédios, bancos, pintar muros, os monumentos, daí surgiram as disputas mais sudáveis entre as alianças e foi evoluindo com points essa história pelo que vejo nunca vai acabar.” KRELLOS*

Um discurso que qualifica a São Paulo vista e sentida como desigual, em que bairros distantes do centro não oferecem o entretenimento pelos aparelhos públicos ausentes ou insuficientes e nem acesso àqueles já existentes em outras regiões da cidade, lacuna preenchida pelos traços preto fosco da *pixação* realizadas nas escaladas, na adrenalina do proibido, entretenimento que expõe essa desigualdade espacial urbana, marcas que dão contornos a outra cidade, agora imaginada e praticada como acessível e disponível a todos que nela querem se inscrever, em que novos códigos são elaborados para serem identificados apenas por aqueles que se sentiam excluídos. Uma cidade que passa a ser possível reconhecer-se nela, lê-la ao ponto de acessar uma dimensão simbólica, sónica de sua construção social. No discurso os office-boys aparecem em destaque na qualificação dos produtores, a única referência à ocupação profissional dos pixadores marcando certo cruzamento na maneira como percorrem e circulam a cidade, uma forma marcada pelo trabalho outra pelo entretenimento. E com a construção *“essa história pelo que vejo nunca vai acabar”* reforça a ideia de que tal desigualdade e segregação que incentivou o início da prática ainda existe e continuará existindo assim como sua resposta, a *pixação*.

Há uma relação aparentemente contraditória na relação com o espaço público urbano construída pela prática e evidenciada no discurso brevemente analisado. Ao mesmo tempo que reivindicam e praticam o direito aos espaços que têm pouco acesso, impõem sua presença com códigos fechados, não tornam sua prática do espaço público urbano acessível a todos, não o integram a cidade, mas apenas ao seu grupo, ao seu circuito<sup>66</sup>. Por outro lado, mesmo que a grande

---

66 Essa análise que aponta para uma crítica a interpretação da ação dos pixadores como uma prática contraditória, já é colocada por Caldeira (2012): “São Paulo é uma cidade com grafites surpreendentes e extraordinária profusão de pizações, imensas manifestações públicas e intensa produção artística. (...) São essas intervenções em áreas públicas que vêm transformando e rearticulando as profundas desigualdades sociais que sempre marcaram esses espaços. Expressas simultaneamente como produção artística e intervenção urbana, elas conferem às camadas subalternas uma nova visibilidade e refletem novas formas de atuação política. Por outro lado, tais intervenções são contraditórias, pois, ao mesmo tempo que afirmam o direito à cidade, elas fragmentam a esfera pública; e, ainda que tornem explícita a discriminação, também recusam a integração (Caldeira, 2012, pp. 31-32)”. Análise que será retomada e problematizada no último capítulo junto ao balanço da experiência antropológica desta investigação.

maioria dos cidadãos não-pixadores entendam tais intervenções gráficas como sujeiras, poluição visual, como descrito por vários transeuntes durante a observação em campo, as *pixações* já compõem seus imaginários visuais sobre as ruas de São Paulo. Alguns cidadãos as utilizam como pontos de referência para sua localização na cidade, outros andam pelas ruas e nem percebem as novas *pixações*, como são tantas e tão corriqueiras. De uma maneira ou de outra tais intervenções gráficas passam a compor os espaços públicos urbanos, sendo objetos de conflito, tensões, contemplação ou apropriação deles.



Na dimensão dos produtores dessas intervenções gráficas, dos pixadores, arriscamos afirmar, pela sistemática observação de suas práticas, que sua apropriação do espaço público urbano configura uma outra versão da cidade de São Paulo, a cidade imaginada pelos pixadores é diferente da cidade legal e ilegal, do privado ou público, ela é resultado de uma peculiar leitura de sua composição arquitetônica, em que as superfícies planas e verticais, são espaços a serem apropriados – um grande caderno de caligrafia<sup>67</sup>. Olham para cidade e enxergam espaços em branco a serem preenchidos, pouco importa sua qualificação legal, desde que sejam superfícies que permitam o

67 Formulação que cruza diversas referências, bibliográfica, filmográfica e etnográfica. “O writer é uma agente à espreita dos spots mais interessantes, está atento aos outdoors mais recentes e às paredes brancas (...). A sua cidade é um livro a aguardar a escrita (Campos, 2010, p.202)”; “A cidade de São Paulo se tornou um agente verticalizador das letras, a escrita da pixação segue as linhas guias da cidade, é como se São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante (Comentário de Choque, fotógrafo, no filme “Pixo” – de João Wainer)”; “Ando pela cidade na fissura de um espaço em branco! (Pixador anônimo, relato imprevisto, Vila Nova Cachoeirinha, zona norte de São Paulo em 2012)”.

traçado do spray e que estejam visíveis ao olhar desejado ou indesejado dos outros cidadãos. Esta é a sua cidade imaginada. Organizada por signos e códigos que se traduzem em práticas sociais que conferem a cidadãos urbanos invisíveis um circuito de exposição e máxima visibilidade, de reconhecimento e até prestígio e admiração.

\*\*\*

Outra cidade imaginada pelas intervenções gráficas, mas que revela um laço afetivo urbano distinto daquele do acesso pela *pixação* é construída pelo grafiteiro Cranio e seus índios azuis por São Paulo. Numa busca ambivalente por um estilo pessoal que o destacasse dos demais grafiteiros e também por um símbolo que “representasse o Brasil”, como ele mesmo formula, criou índios azuis que passeiam pela cidade, como que reivindicassem um espaço que um dia foi seu. Um discurso que acaba revelando um processo criativo bastante distinto e uma reflexão sobre a organização ou desorganização urbana muito perspicaz.

*“Eu comecei a escrever letras, meu apelido Cranio e peguei gosto por essa vibe, essa adrenalina de sair na rua e não saber onde vai pintar, você chegar e achar um lugar interessante, chegar e fazer e desde então não parei. (...) A função do grafite numa cidade como São Paulo é deixar a cidade um pouco mais atrativa, mais engraçada, mais alegre ou mais colorida por que São Paulo é cinza, São Paulo tem a Lei da cidade limpa que apaga tudo quanto é grafite pinta tudo de cinza, e ele já faz parte da nossa cultura se você andar por aí e começar a ver tudo cinza de novo, sem o grafite, sem ninguém nunca mais fazer grafite, não vai mais ser São Paulo (...).”*

Seguindo as diretrizes da análise conteúdo já citada e brevemente aplicada anteriormente reunimos alguns elementos que revelam parte de seu repertório para ler a cidade de São Paulo através das intervenções gráficas como as que ele produz. (...) *essa adrenalina de sair na rua e não saber onde vai pintar, você chegar e achar um lugar interessante, chegar e fazer e desde então não parei* – ao ressaltar a adrenalina e a forma bastante espontânea como circula pela cidade buscando um espaço para compor com sua intervenção gráfica nos revela que mesmo o *graffiti* tendo maior legitimidade social do que a *pixação*, ainda dividem muito das motivações e forma de circular pela cidade, a adrenalina da transgressão, expressão entre a subversão e controle, e a circulação e certa *flanerie* pelas ruas e espaços da cidade. (...) *e ele já faz parte da nossa cultura se você andar por aí e começar a ver tudo cinza de novo, sem o grafite, sem ninguém nunca mais fazer grafite, não vai mais ser São Paulo* – a unidade entre as intervenções gráficas, descritas em seu processo criativo, e os espaços públicos ganha evidência na forma como o ator entende e lê a cidade. Todo o estranhamento e não mais reconhecimento seria dado por uma São Paulo sem os *graffiti*, elemento

que aparece como constituinte da cidade.

Fábio de Oliveira, codinome Cranio, afirma pintar os muros da cidade de São Paulo desde 1998 e cultivar a espontaneidade dessa ação transgressora com muito cuidado. Morador da zona norte no Tucuruvi, tem esse espaço da cidade completamente percorrido para sua expressão, desde *graffiti-intervenção* até *graffiti autorizados*, junto ao MAAU, no Parque da Juventude, no Hortoflorestal sempre com seu personagem marcante, o índio azul, interagindo com a cidade a sua volta, e na maioria das vezes o tema junto ao índio é uma referência a situações urbanas de desigualdade, portanto o espaço compõem explicitamente com sua obra, revelado no processo criativo tantas vezes descrito por ele e também disponível para quem observa a cidade a partir de suas intervenções.



Cranio se reconhece e se afirma como grafiteiro, por vezes artista, e faz questão de deixar evidente sua formação na rua, de ter aprendido as técnicas de manipulação das latas de spray pintando as ruas, observando e lendo outras intervenções pela cidade. Nesse sentido revela que parte de seu repertório com que lê e interpreta a cidade é constituído pelos anos de prática da própria leitura urbana, signos que foram aos poucos se tornando familiar. Sentidos explícitos quando o assunto é a *pixação* paulistana. Cranio compreende todo o circuito de sua produção, respeita os signos e códigos da *pixação*, e ressalta a conduta para o não atropelo, afirma que não



grafita em muros pixados, que reconhece os grupos ali inscritos, ao mesmo tempo nos revela que o limite é muito tênue quando uma iniciativa institucional prepara a superfície antes de sua prática, já que ganhou várias inimizades de pixadores por supostamente ter apagados seus signos e códigos, mas que foi um cruzamento infeliz entre a organização institucional de uma intervenção desse caráter que ao escolher o muro e prepará-lo sem consultar o produtor, deixando-o “limpo” para receber seu trabalho. Nesse caso Cranio, interpretado pelos pixadores a partir de sua intervenção gráfica, não soube ler nem interpretar os códigos ali já inscritos sob a forma *pixação*, apagando-os para então dar lugar ao *graffiti*.

Fábio afirma muitas vezes fazer das intervenções seu trabalho pela troca de latas, pela troca de experiências e quando possível, mas cada vez mais frequente, pela remuneração, pela venda de sua expressão como arte reconhecida saindo muitas vezes da rua para preencher lugares marcadamente privados e fechados, como galerias de arte e casas de entretenimento. Movimento bastante criticado por seus pares, Cranio nos conta alguns casos com bastante irritação, um em específico a sua participação na pintura do cenário do programa televisivo veiculado pela Rede Globo Big Brother Brasil no ano de 2013<sup>68</sup>. “Muitas e severas críticas, perdi alguns amigos nessa grafiteagem, pelo menos alguns que chamava assim (...) grafite a mais de 15 anos, aprendi tudo na rua, meu principal espaço de expressão, mas não único” relato seguido pelo reconhecimento de que o *graffiti* é uma expressão viva em movimento – “Tem gente que diz que minha obra perdeu o sentido. (...) Grafite é o que eu faço na rua. Mas tenho outros trabalhos. Grafite é um movimento”<sup>69</sup>. E finaliza com um expressão do contato de sua expressão com o mercado artístico, “não é fácil viver de arte no Brasil, tem seus altos e baixos”.

Há uma sutil diferenciação entre *graffiti* e arte, entre a relação com a rua, o espaço público e a transgressão por um lado e com o espaço privado, o mercado de arte e a expressão que se movimenta do *graffiti* para além de sua reconhecida expressão transgressora por outro. Essa relação e diferenciação é encontrada de maneira recorrente nos discursos dos grafiteiros quando interpelados sobre sua transição entre a rua e galeria de arte, há na maioria das vezes um

---

68 Referência ao caso pela cobertura midiática jornalística como outro discurso construído sobre a recepção desse do *graffiti* disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/agencia-estado/2013/01/18/bienal-do-grafite-em-sp-importa-artistas-e-traz-polemica-com-artista-que-grafitou-casa-do-bbb13.htm>, consultado em fevereiro de 2014.

69 Essa segunda afirmação da recepção de sua participação no programa veiculado pela Rede Globo como uma perda de sentido e seu posicionamento afirmando o *graffiti* como movimento foi um discurso reincidente e coincidente, formulado em campo em conversa informal e também encontrado como fala em destaque na matéria jornalística. Aqui trazido como uma formulação que reúne indícios de como Cranio entende sua ação pela cidade quando qualificada como expressão artística e também como mercadoria artística. Na matéria jornalística como um posicionamento à polêmica marcada pela linha da manchete “Bienal do grafite em SP só traz polêmica com artista que grafitou a casa do BBB13”, polêmica que ganha destaque pela construção do discurso do próprio jornal, já que o debate acontece por uma lado em outro termos, mais abrangentes considerando a tensão colocada pelo grafite como expressão transgressora expostos em galerias de arte como expressões artísticas ou vendidos como mercadoria artística. E por outro lado pontualmente em âmbito particular ao Cranio, em nenhum momento foi tema ou proposta da 2ª Bienal Internacional do Grafite de curadoria de Binho Ribeiro (Proposta da exposição disponível em: <http://mube.art.br/expos/2a-bienal-de-graffiti-fine-art/>, consultado em fevereiro de 2014.). A significação do debate como polêmica e a apropriação do discurso nesse caso é a própria intenção da linguagem jornalística.



reconhecimento do elemento transgressor como constituinte fundamental e que sua violação precisa de uma interpretação torcida para não encarar sua própria contradição discursiva, levando o *graffiti* para outro caminho, que quando segue pela arte movimenta-se e transmuta-se.

Sua cidade imaginada, portanto, é ao mesmo tempo colorida e viva pela intervenções gráficas, sejam elas protestos explícitos ou implícitos, mas principalmente pela circulação de seus produtores e pela oportunidade surpreendente de encontrá-las pelos cidadãos receptores, mas também cinza já que reconhece a ação da prefeitura em limpar os *graffiti*, em coibir e inibir uma prática tão vinculada com a cidade que sua ausência a descaracteriza, retira a identidade da São Paulo, como *cidade-graffiti* ou *cidade-intervenção gráfica*.

\*\*\*

Outra recorrente imagem afetiva, mas nesse caso nostálgica, da cidade a partir das intervenções gráficas merece algumas breves considerações. É bastante comum encontrar nas ruas cidadãos que mobilizam um repertório baseado num percurso histórico do *graffiti*, ligado ao *hip-hop*, para leitura das paredes de São Paulo. Uma prática exclusivamente urbana encontra na cidade leitores/espectadores capazes de recuperar essa dignidade que atravessa décadas e países. Uma identificação urbana que mobiliza os quatro elementos do *hip-hop*, o MC, DJ, breakdance e o *graffiti*, cada um sem os outros três perdem o sentido social para quem utiliza essa chave de leitura, esse repertório específico (Rose, 1997). A existência de um quinto elemento é uma polêmica, um coringa que cada qual preenche como é conveniente a sua história pessoal, alguns afirmam certo estilo e vestimenta de rua como este último elemento, outros afirmam o skate e até os livros no caso das poesias marginais como é o caso de Alessandro Buzo que em seu livro *Hip-hop: dentro do movimento* afirma “(...) faço parte do quinto elemento do hip-hop, o conhecimento, livros e filmes (Buzo, 2010, p.13)”. A expressão *hip-hop* traz junto alguns outros traços culturais marginalizados nos grandes centros urbanos como a própria poesia marginal ou a cultura negra, cruzando alguns códigos sociais em interação urbana e esse quinto elemento torna-se o indicador e revelador desses cruzamentos.

A imagem de São Paulo que é possível construir pela leitura recorrente de suas intervenções gráficas por parte de cidadãos que se identificam e se reconhecem como membros da cultura ou movimento *hip-hop* é marcada por uma busca obsessiva. A obsessão desses cidadãos é pela busca e afirmação da legitimidade do *graffiti* do *hip-hop*, não aquela legitimidade jurídica considerada simplista e postiça, mas a que busca nos *graffiti* contemporâneos os elementos e as funções sociais de três décadas passadas. O relato quando começa com uma história pela identificação do *graffiti* pelo *hip-hop* logo termina em “mais hoje não tem mais *graffiti* verdadeiro, poucos nas posses de *hip-hop*, isso que está aí nas paredes, nas ruas de São Paulo é outra coisa, perdeu a essência

separado dos outros elementos, virou mercadoria barata” – relato de cidadão não morador da zona central mas que trabalha na galerias comerciais na Av. São João, se deslocando diariamente pela região.



Uma imagem nostálgica da cidade, a leitura das intervenções é pela ausência de outros tempos, de outra sociabilidade nas ruas, do movimento *hip-hop* na região central, na estação de metrô São Bento (Buzo, 2010; Rose, 1997). Em alguns casos nem mesmo o elemento da transgressão, considerados por muitos outros grafiteiros como o constituintes de um legítimo *graffiti-intervenção*, quando a oposição é a expressão que entrou nas galerias de arte, consegue desfazer essa obsessiva busca pelo original *graffiti* do *hip-hop*.

Um conjunto de discursos que aponta para uma direção e sentido das intervenções gráficas contemporâneas, ainda encontradas nas ruas de São Paulo, classificadas aqui como tipo *graffiti*, rumo ao *pós-graffiti*, à sua superação. Mesma direção daquelas narrativas e relatos, como a de Cranio, que se fundamentam numa dificuldade em reconhecer sua contradição entre transgressão e arte, classificando os *graffiti* nas galerias como “outros trabalhos”, outras expressões, mas que segue por outro sentido, afirmando de maneira bastante coerente, que os *graffiti* legítimos e verdadeiros não existem mais, isso que se vê pela rua é outra expressão, o *graffiti* nasceu e morreu em Nova York de 1970, com alguns respingos na São Paulo de 1980. Nesse caso a fundamentação



pela sua negação ou superação é baseada na sua separação dos outros elementos do *hip-hop*. Uma recorrência no sentido discursivo que aponta a superação ou pelo menos transformação da forma-conteúdo *graffiti* nas expressões contemporâneas, mesmo sem afirmar, definir ou mesmo nomear o que enxergamos hoje nas ruas de São Paulo, afirmam com eloquência uma cidade, pela unidade com o *graffiti*, que não existe mais, uma expressão *pós-cidade/graffiti*.

### Interpretações da mensagem e interações sociais imprevistas



No acompanhamento da realização de uma extensa intervenção gráfica na Av. Cruzeiro do Sul, do tipo *graffiti autorizado*, parte da iniciativa institucional Graffiterritórios, anteriormente descrita como um de nossos focos analíticos, uma cena a princípio assustadora, uma briga entre duas pessoas em situação de rua, tapas, chutes e pontapés na fila para receber assistência prestada pela Paróquia Sant'Anna a esses cidadãos. Uma discussão difícil de acompanhar mas que mobilizava certos discursos religiosos sobrepostos com ofensas de gênero, entre um homem e uma mulher que trocavam violência física. Em meio a confusão Michel, codinome Cena7, pausa sua grafiteagem, tenta entender a movimentação e a certa distância participar dessa atribulada situação social urbana. Uma constatação triste, “este mundo está acabado, as pessoas voltam-se umas contra as outras, ao invés de se ajudar” e continua, “não sei se você percebe (fazendo referência a minha



condição racial, branco) mas estes, nesta situação de rua, carentes, dependentes de assistência como essa prestada pela instituição religiosa, são todos negros, eles não se reconhecem nem mais como iguais na condição de cidadãos de São Paulo, nem como irmãos de raça, nem mesmo como seres humanos, se atacam, esse é o mundo em que vivemos”, afirma Cena7. Balançando a cabeça de um lado para o outro volta a pintar depois que a briga se desfez. O tema de sua intervenção gráfica revela que todo esse diagnóstico feito por conta de uma situação social inesperada já estava previamente elaborada – a mesma reflexão numa linguagem artística e metafórica.

Uma composição cobre todo o muro da paróquia com figuras humanoides que interagem trocando máscaras, todas figuras negras, uma delas estampando uma máscara sorridente mas portando uma faca. Questionado sobre o processo criativo daquela específica composição, Cena7 mostra a preocupação de estampar nas paredes da zona norte um fundo da questão racial ainda presente, infelizmente, pela desigualdade, injustiça e preconceito, que pelas máscaras aponta para uma ambiguidade de sentidos, sua referência a tradições afrodescendentes, mas também a exigência de comportamentos sociais para sua adequação e enquadramento social numa complicada tentativa de contornar os preconceitos pela dissimulação social.



Esses elementos a medida que tomavam forma começaram a despertar muitas participações de cidadãos e uma muito interessante pois revela uma interpretação de sua mensagem, certo

enfoque no conteúdo, mesmo junto à forma, já que maioria dos cidadãos que param para olhar e conversar estão interessados no processo de pintura, na manipulação das latas, poucos se entregam de imediato à sua leitura e interpretação. Foi outro cidadão em situação de rua, na fila para mesma assistência daquela interação violenta que logo partiu para discussão do tema, conteúdo e mensagem do *graffiti* ali sendo realizado. A interação com Cena7 também não foi nada amistosa, já que entendeu os signos estampados na paróquia católica que o assiste com comida e cobertores como uma ofensa pela disputa religiosa, os humanoides e as máscaras estampadas no muro seriam uma simbologia de outras religiões formuladas de maneira imprecisa e pejorativa como “macumba” e “magia negra”, completa e reconhecidamente conflitante com o suporte e o espaço urbano. Somente depois de muita paciência e explicações do processo de criação e intenção das figuras a desconfiança e o conflito eminente foram desfeitos. Observando toda essa interação, constatamos e afirmamos que o diálogo urbano é incentivado pelas intervenções gráficas, a leitura da cidade é exigida pelas intervenções gráficas, assim abre-se a possibilidade de sua reflexão crítica, pensa-se o espaço público urbano, faz-se o espaço público urbano.

#### *Leituras trocadas do espaço urbano: marcas do abandono e da efemeridade*

As intervenções gráficas na zona central chamam atenção pela ousadia de seus produtores, prédios com a frente completamente cobertas por inscrições, em torno de todas as janelas, sinal que tiveram que escalar o prédio por fora para realizá-las. Lembra um esporte radical. A reação dos cidadãos quando questionados sobre estas intervenções, a princípio, é sempre de surpresa ao encontrá-las pelo olhar. Intervenções nas laterais dos prédios em espaços e superfícies que desafiam a investigação, lugares que parecem ser completamente inacessíveis, cerca de vinte metros de altura sem acesso. Como fazem? Observando os prédios constatamos que muitos deles são abandonados, sem moradores ou escritórios vazios, resquícios de outra época de São Paulo, resíduos de uma especulação imobiliária que circula pela cidade, e neste momento não é essa zona central que oferece melhores negócios. Alguns desse prédios, na Av. São João, na Av. Ipiranga, são prédios que estão ocupados por movimentos sociais por moradia popular, muitas famílias vivendo do que restou dos prédios, transformando o lugar pela sua estadia. São esses prédios abandonados e ocupados que estão mais pixados e grafitados. Há uma relação direta entre o abandono das construções e a prática das intervenções. Especulamos se esse abandono diminui os riscos da realização das intervenções, já que não há moradores ou seguranças, nem a atenção da polícia desperta.

Entretanto, em conversas informais pelas ruas, é possível acrescentar mais uma dimensão nessa relação das intervenções com esses suportes que são maioria, os prédios abandonados. A



garantia da visibilidade por mais tempo, uma extensão de sua qualidade efêmera. Sem dúvida, uma importante consideração. As intervenções nesses prédios continuam arriscadas, mas necessariamente não são apagadas, não há investimentos nenhum nas fachadas nesses prédios, nem pela conservação, nem pelo seu funcionamento, as intervenções permanecem lá, os seus produtores têm suas mensagens gravadas por mais tempo.



Algumas intervenções gráficas costumam ter sua data, o ano gravado junto aos demais códigos, aspecto mais recorrente no tipo específico da *pixação*, e nesses prédios abandonados ou ocupados as datas remontam até dez anos atrás. Sem dúvida sua constituição efêmera ganha uma sobrevida com essa escolha. As dos demais prédios, em funcionamento legal ininterrupto, remontam no máximo a dois ou três anos, indicando que possivelmente já foram retiradas e repintadas várias vezes. O que reforça as impressões sobre o que motiva, por parte dos produtores a inscrição nesses locais.

Nessa relação intervenção e suporte, os prédios abandonados, um outro elemento bastante revelador surgiu como experiência etnográfica. Caminhando pela Av. São João, na altura de seu cruzamento com a Av. Ipiranga notamos alguns moradores desses prédios ocupados saindo de um



deles e entrando em uma lanchonete, nos aproximamos para tentar algum contato e informações sobre o movimento de ocupação dos prédios e quem sabe alguma opinião sobre as intervenções gráficas que revele sua percepção daquele espaço dividido com elas. E uma das considerações acaba sendo muito reveladora e coloca outra dimensão para relação intervenção e suporte. O movimento por moradia popular, quando está buscando prédios abandonados, encontra nas intervenções gráficas indícios da qualidade do abandono, da medida do abandono, lendo as inscrições, pelas datas deixadas, é possível estimar quantos anos ninguém repinta sua fachada. As intervenções se tornam um indicador do abandono. Indicador do descaso de seu proprietário, precisa informação para a ação de ocupação do espaço. “Os prédios mais pixados são os que temos mais chances de ocupar”, diz o cidadão morador local militante da causa pela moradia popular. Após meses de caminhadas e deambulações o cenário começa ganhar cores, os cidadãos começam a assumir seu papel de atores sociais em relação com determinado espaço público urbano, as situações sociais começam ganhar forma junto as intervenções gráficas e as fronteiras simbólicas aparecem em seus contornos transitórios.



Torções e distorções do graffiti à pixação, da legitimação à transgressão e de volta à legitimação

Uma estratégia utilizada maneira recorrente entre os produtores é um oscilar, variar na

escolha do termo que dá nome à prática social. No caso dos pixadores, já indicada por Pereira (2005) e observada novamente em campo, quando enfrentam no momento da prática algum tipo de coerção a partir do encontro com outros cidadãos que entendem a *pixação* como violação e se posicionam a respeito ou então o tão evitado encontro com a autoridade policial. Em diálogo urbano alguns mudam o nome de sua prática para *graffiti* com a intenção de se livrar da coibição pela legitimidade construída e reconhecida pelos próprios produtores em torno da forma-conteúdo *graffiti*. Uma torção oportunista e superficial, mas que parte de uma leitura precisa dessa recepção dominante baseada na construção jurídica. Torção que não é reproduzida entre os próprios produtores, a relação entre *graffiti* e *pixação* é marcada pela diferença entre transgressão e legitimidade, não há uma troca ou variação dos termos descritivos nessa outra situação social, a construção discursiva entre produtores segue por outro caminho, a proximidade e sobreposição é distorcida e marca a distância e diferença. Por reconhecer que a legitimidade social conferida ao *graffiti* é construída em detrimento da *pixação*, assumem como práticas completamente distintas, muitas vezes se posicionando contra os *graffiti*.

Alguns grafiteiros, por sua vez, quando se encontram na mesma situação, praticando o tipo *graffiti-intervenção*, se apoiam na mesma dignidade jurídica, mas dando forma a outra torção entre legitimidade e transgressão, quando precisam se afirmar nas ruas e evitar confrontos com outros cidadãos e/ou autoridades pelo incômodo de sua prática não autorizada já logo buscam se apresentar como artistas e o *graffiti* como arte. Não falam que estão grafitando mas que estão fazendo um trabalho artístico, assumindo que aquela diferença pressuposta por alguns pixadores entre suas práticas seria superada e aceita pela simples diferenciação entre *graffiti* e *pixação*, ou seja, que a aceitação viria pela sua qualificação como *graffiti* ou desqualificação enquanto *pixação*, mostra-se insuficiente. Para que a legitimidade e convivência apareçam no contato e diálogo urbano ainda é pouco afirmar fazer *graffiti*, já que o recorrente questionamento seguinte é “está autorizado? Quem autorizou?” assim apostam na sua dupla afirmação como trabalho e como arte, buscando uma legitimidade emprestada pelas fontes já consolidadas, valores sociais indiscutíveis como trabalho ou arte. Índícios de que a situação de interação social urbana nesse momento de coerção é mais próxima entre grafiteiros e pixadores do que a tensão por eles mesmos descrita. A questão mostra-se centralizada na ideia de autorização e não do resultado visual assumido, por isso se aproximam pelo caráter de transgressão e reivindicação de acesso e apropriação do espaço público urbano.

No contato cotidiano com os cidadãos incorporamos essa oscilação ou variação terminológica como artifício metodológico para perceber como os cidadãos leem e interpretam as intervenções gráficas. Toda e qualquer conversa iniciada sobre o assunto, alternando a maneira como nos referimos às intervenções temos logo um ponto de partida para problematizar sua



recepção e assim tentar encaixar determinado cidadão no “jogo de relações” entre autor obra e público. Arte urbana, pintura, *graffiti*, *pixação*, elemento do hip-hop, sujeira, vandalismo, iniciativa institucional – termos que quando utilizados por nós em encontros cotidianos provocaram reações distintas, por vezes uma apropriação imediata que acabou modulando toda a conversa, assumido o ponto de partida dado e sugerido implicitamente pelo pesquisador e por outras um estranhamento quase ofensivo, que se desdobrou pela readequação dos termos para se referir as intervenções gráficas comentadas revelando muito sobre como aquele cidadão em particular lê e entende a cidade a partir delas.



Tanto pela identificação e apropriação imediata, quanto pelo estranhamento e readequação terminológica, temos revelada a qualidade das particulares recepções. Como, por exemplo, no relato transcrito com o qual iniciamos o capítulo, em que apontamos para uma intervenção gráfica na fachada de uma loja ao seu proprietário, chamando de *graffiti*, logo o cidadão reagiu com muito estranhamento, mudou o termo, chamou de *pixação* e sujeira, uma transgressão à sua vontade de proprietário de escolher a cor de sua fachada. Mesmo sem uma pergunta direta tivemos uma resposta sutil mas reveladora de uma aspecto da qualidade de sua recepção.



Ao repetir esse exercício em praticamente toda interação social cotidiana pelos espaços urbanos delimitados, planejada ou não, obtivemos uma série de indícios e distintas qualidades de recepção das intervenções gráficas e da própria cidade de São Paulo. Revelando uma série de torções e distorções de seus sentidos para que a conversa seguisse sem maiores conflitos. Indícios muito importantes já que elegemos como eixo analítico a ideia de que a recepção das intervenções gráficas é a recepção da própria cidade.

De Vila Nova Cachoeirinha à República um suporte se destaca pelas constantes intervenções gráficas, as bancas de jornais, mais especificamente a parte de trás dos estabelecimentos com suas superfícies metálicas; são muitas as intervenções aí realizadas. Percebemos insinuações de uma relação recorrente, que buscamos com mais detalhes, relação proprietário da banca, produtores e intervenções gráficas, e também entre os clientes e as próprias intervenções.



Nesses espaços específicos, destacados do planejamento urbano pois estão sobre as calçadas, sobre as ruas e nas praças, em certo sentido móvel, o encontro com as intervenções gráficas se intensifica. A sua relação desdobra-se por diversos caminhos. O mais recorrente é numa difícil negociação entre *graffiti* e *pixação*, em que novamente a primeira expressão ganha em valor de

expressão legítima e por vezes artística em detrimento da segunda. Muitos proprietários procuram grafiteiros ou aceitam e autorizam sua intervenção na busca da coibição dos traços da *pixação*. Pressupõem uma troca de códigos e respeito entre dois grupos distintos, que muitas vezes não acontece. E revela-se um processo bastante interessante de construção da paisagem urbana. Em que a transformação do espaço, um novo uso de superfícies pelas intervenções gráficas já é esperado e exige, nesse caso do proprietário da banca de jornal que reflita sobre sua composição. E numa torção e distorção de sua recepção e da expectativa da recepção social das intervenções encontra-se saídas entre o ilegal e o autorizado, entre o *graffiti* e a *pixação*.

Tendo esse quadro de interação social em mente e aquela estratégia de alternar os termos como nos referimos às intervenções para provocar reações que nesse sentido revelam elementos da recepção das práticas, retomamos dois casos com desenvolvimentos bastante distintos. Duas bancas de jornal na zona norte da cidade, nas áreas previamente delimitadas. Uma delas em frente ao muro que se tornou painel do projeto Graffiteritórios e outra no sentido contrário da mesma avenida.

A banca em frente ao projeto institucional Graffiteritórios que criou vários painéis com distintas intervenções gráficas ao longo do período de investigação, transformando completamente a paisagem urbana local mesmo sem as barulhentas britadeiras, a composição entre as intervenções e esse suporte tem como um elemento a mais a banca de jornal no meio do caminho. Iniciamos a interação como o funcionário-proprietário, não morador local, nos referindo à intervenção gráfica como uma “pintura”, e a resposta foi uma silenciosa indiferença, indicando pouca interação com os produtores ou com a intervenção. “De tempos em tempos eles aparecem aí e pintam o muro”. Insistimos pela pergunta se participavam de alguma maneira da sua composição, agora nos referindo à intervenção como “graffiti”, e a resposta continuou mantendo a distância da prática, “Não participamos não, pouco conversamos com aqueles que grafitam”. Mas quando a interação se desdobrou sobre a nomenclatura de “projeto institucional”, creditando sua organização ao Sesc, a recepção mudou completamente, a distância cedeu lugar a uma aceitação e reconhecimento que combinou um receio e admiração. “Projeto institucional? Não sabia, mas é muito bonito! Muitas cores!”. E seguindo a conversa mudando o termo para “arte urbana”, cristalizou-se a recepção em acordo, sem mas a distância ou tensão, mas com certa superficialidade de um comentário consensual, um respeito imediato. “Realmente uma iniciativa importante, deixa a banca até mais atrativa, bela expressão artística”.

Com a consideração desse específico discurso pouco temos revelado sobre o jogo de relações ali construídas entre autor, obra e público, nesse caso exemplificado pelo proprietário da banca, não-morador e os produtores do projeto Graffiteritórios, por outro lado, mais uma vez fica exposta a recepção frágil, já que conduzida da distância e indiferença, à proximidade, aceitação e

suporte pela simples mudança de termos em direção ao supostamente planejado, institucional e artístico. Sem dúvida indícios de uma recepção dominante, pouco tensionadora da ordem visual vigente que coloca o belo e artístico como sinônimo ou pelo menos sobreposto de uma concepção do oficial, institucional, sem nenhuma consideração ou discussão da forma-conteúdo, *graffiti-cidade*.

Mais uma vez dignidade jurídica que diferencia *graffiti* e *pixação* mostra-se como forte fonte de parâmetros para recepção e esta completamente incorporada. Ela é acompanhada da legitimidade institucional acionada quando a intervenção ganha termos descritivos como “projeto” ou “iniciativa institucional”, seja da prefeitura, seja de instituições privadas como Sesc. A expressão muda, sua recepção muda, os comentários mudam. Valores são atribuídos depois de sua classificação como iniciativa institucional. A ideia de arte é pouco evocada, novamente na recepção muito mais está valorização da ideia da autorização, da legalidade, em que a *pixação* é oposição completa. Revela-se a profundidade do valor à propriedade privada, em que qualquer violação, mesmo que nas fachadas é sentida e expressa pela violência discursiva e até mesmo física aos produtores.

Situação muito diferente das relações tecidas em outra banca de jornal do outro lado da avenida. O funcionário proprietário e morador do bairro foi surpreendido pelo pedido de um fiel cliente de seus quadrinhos para fazer um trabalho, um *graffiti*. Logo quis saber mais detalhes e apoiou completamente a iniciativa criando um vínculo afetivo para além do construído como cliente. Passaram a discutir o interesse pelos quadrinhos, trocaram histórias e tiveram parte dessa relação marcada na parte de trás da banca de jornal.

A recepção da intervenção gráfica apresentou-se pelo discurso como completamente marcada pelo vínculo de amizade estreitado entre produtor e proprietário do suporte para a prática do *graffiti*. O proprietário se referiu com orgulho à expressão chamando de arte por diversas vezes, em nenhum momento aproximou a qualificação como arte da ideia de autorização ou legalidade da expressão, mas sim ao vínculo de amizade e a capacidade de pintar de Leonardo, codinome Leon, também morador da zona norte integrante do coletivo znlovers, com participação nas pilastras do MAAU. A recepção foi marcada por esse conjunto de relações sociais praticadas entre o produtor e receptor.

O proprietário contou várias histórias a respeito de Leon, que pelo interesse em quadrinhos passou a trabalhar na banca, um ótimo funcionário, não poupou elogios. Contou com satisfação que até aquele momento já haviam sido três grafitagens na banca e que esse era o vínculo mantido depois que Leon pediu demissão para trabalhar numa loja no centro a cidade. A única referência à ideia de autorização ou legalidade das intervenções gráficas foi quando passamos a nos referir à



expressão como *pixação*. Um imediato estranhamento e certa indignação, trouxe formulações que diferenciaram as práticas, afirmando a *pixação* como ilegal e completamente diferente do *graffiti*. Definiu e classificou a *pixação* como “a necessidade infantil de alguns jovens marcar território”, prática completamente distinta daquela que estampa sua banca, do *graffiti* de Leon, novamente qualificado como expressão artística. E assumiu que da primeira vez que aceitou o pedido de Leon para grafitar sua banca tinha sim a intenção de coibir os pixadores, apostando no pressuposto de que há um mútuo respeito entre os produtores, mesmo identificando as práticas como completamente distintas.



O proprietário morador continuou contando que gosta muito de arte e apesar de não conhecer muito procura ler a respeito, mas o que encontra nas suas várias revistas são “merdas” em galeiras de arte valendo milhões só porque estão lá assinada por alguma autoridade, uma relação descrita com indignação e franqueza. E que para ele é mais fácil compreender e apreciar a arte que encontra pelas ruas inclusive na sua banca pois sabe quem fez, acompanha a destreza dos traços e o resultado, vê os clientes parando, olhando e apreciando.

Entretanto, após essas primeiras conversas numa última incursão à campo a banca estava com suas portas completamente repintadas, de volta a cor cinza metálica característica deste tipo de estabelecimento comercial. A parte de trás quase completamente coberta com exceção de dois



quadrantes que preservavam o *graffiti* de Leon. Forma estranha já que as partes preservadas ganhavam um enquadramento metálico que lembrava molduras de um quadro. Pela relação de amizade e de valorização ao *graffiti* assumimos que era algum tipo de intenção em preservar parte do *graffiti* entendido como obra de arte, de dar contornos de exposição de um obra de arte legítima já que aspecto lembrava a ideia de uma tela preservada pela moldura e superfície acrílica transparente protegendo a tela. Paramos para conversar com o proprietário que afirmou com certa tristeza a necessidade de repintar a banca, e que aquele resultado de aparente preservação foi um acaso da ação de uma empresa publicitária que em breve deveria estender seus anúncios nas molduras provisoriamente abrigando o *graffiti*, ou pelo menos o que restou dele. Quando perguntamos porque aceitou, ele disse com certa resignação que apesar de gostar muito do trabalho de Leon, de incentivá-lo e de chamar de arte a empresa estava alugando sua superfície por 350 reais ao mês, dinheiro muito importante para compor sua renda e que para isso exigia que a banca fosse repintada com o cinza metálico. Pediu desculpas a Leon.

Casos que seguem por caminhos bastante distintos, em situações similares que reuniam elementos suficientes para aproximá-las, proprietários de bancas de jornal, convivendo com intervenções gráficas, tecendo relações neste sentido. Na primeira um distanciamento, uma ausência de relações sociais tecidas marcada pela indiferença, mas quando reconhecida a iniciativa como institucional desdobra-se por aceitação e uma recepção que ganha outros contornos e uma interpretação respeitando sua composição, já que não há questionamentos ou movimento para sua interrupção ou tensão para apagá-la, muito por conta do respeito da propriedade da paróquia, o suporte cruzado com a banca. Na segunda uma proximidade, um vínculo de amizade de troca de experiências, uma iniciativa transgressora, que ganhou contorno de legítima pela negociação cotidiana entre o produtor e proprietário, desdobrando-se numa recepção entusiasmada, entendendo a intervenção como arte, mas que, ainda assim, foi apagada para ceder lugar a uma remuneração mensal. Esse segundo caso recuperado representa um movimento percebido com mais recorrência nas zonas percorridas, muitas bancas que cediam o espaço transformando-se em suporte para as intervenções gráficas passaram a apresentar as molduras publicitárias. As relações tecidas em torno das intervenções gráficas são atravessadas pelo mercado e linguagem publicitária.

### *Expressões intermediárias, práticas sobrepostas: recepção confusa*

Nos itens anteriores, reconstituindo alguns encontros e desencontros em campo, tivemos uma direção apontada apelo processo de recepção das intervenções gráficas como certa visão dominante de sua classificação como arte não por uma preocupação e atenção imediata a forma-

conteúdo do tipo *graffiti*, mas principalmente pela ideia da autorização e institucionalização. A ideia e concepção de muitos cidadãos/moradores/proprietários é refletida por uma sobreposição entre arte e institucionalização da iniciativa, em que esta última confere todo o parâmetro para afirmação da intervenção como arte. Entretanto, a preponderância da forma-conteúdo *graffiti* como arte volta a aparecer quando mudamos a estratégia de interação. Quando mostramos algumas intervenções ou imagens de intervenções e perguntamos quais são iniciativas institucionais ou quais são arte. Aquelas próximas do tipo *graffiti* voltam a ocupar esse lugar imaginado pela arte urbana pública. E a confusão surge na recepção da forma *grapixo* e *bomb*.



Nos *grapixos* e *bombs* confundem-se a qualidade da recepção revelando-se completamente precária. Como os traços são menos precisos, não há qualquer plano de fundo com rara preocupação para acabamentos como brilhos e sombras, pouquíssimas representações figurativas nessas variações, nesses tipos específicos de intervenção urbana, a recepção e sua classificação enquanto arte confunde-se com sua classificação como sujeira e vandalismo. Não foi possível encontrar uma recorrência ou homogeneidade de discursos sobre essas expressões. São ao mesmo tempo consideradas como arte e vandalismo.

Bastante revelador da precariedade que separa a recepção tão distinta quando o assunto é a forma-conteúdo *graffiti* e *pixação*. Nesse par não há dúvida ou hesitação, a recepção pela reprodução da legitimidade jurídica impera, mas naquelas expressões intermediárias tem suas fragilidades expostas. Movimento que como afirmamos na observação direta dessas intervenções nos muros, encontramos elementos suficientes para além de sua forma e resultado visual, para afirmar uma sobreposição de prática sociais e espaciais entre a prática do *graffiti* e da *pixação*. Como práticas sociais em composição com espaço público urbano nessas formas revela-se uma aproximação. Nos contatos cotidianos encontramos indícios suficientes para afirmar que na sua recepção também acontece tal movimento. Essa relação de recepção construída pela confusão e quase contraditórias opiniões revelam que as práticas se sobrepõem. Temos, assim, mais um caminho analítico aberto para aproximar a *pixação* do *graffiti*, no que diz respeito a recepção entre intervenção e espaço, assim como nas relações sociais entre autor, obra e público.

No que diz respeito ao posicionamento dos produtores, mais uma vez o hipótese da sobreposição das práticas nessa forma-conteúdo específica aparece mais uma vez afirmada. Muitos pixadores afirmam fazer o *grapixo* e o *bomb* e muitos grafiteiros também. Reconhecem neles uma forma distinta, mas preenchem sua expressão com significados distintos. Os pixadores fazem do *grapixo* uma simulação mais elaborada, no sentido de mais cores e técnicas de pintura como profundidade e sombra para reproduzirem os mesmos signos da *pixação* – a *grife*, o *pixo*, algumas mensagens, a data e a assinatura. E os grafiteiros para colocarem seu nome, mais precisamente seu codinome em destaque. Signos, códigos e sentidos que remetem a uma prática social e espacial distinta, marcada pelos códigos sociais e tensões entre os grupos, pixadores e grafiteiros, mas que assumem uma mesma forma e resultado visual.

Em campo, naquele primeiro movimento em que observávamos as intervenções nos muros, conferindo um foco provisório ao tipo *pixação*, acompanhando de maneira mais sistemática o *pixo* DESTROYS e posteriormente o NIN JA, encontramos várias intervenções, como explicitadas no guia visual citado no capítulo anterior, que assumiam uma forma visual completamente distinta das entendidas e recebidas como *pixação*, aqui classificadas como *grapixos* e *bombs*, mas que mantinham os seus signos e códigos, o elemento central ainda reproduzia o nome do grupo, mas a partir de outro processo criativo. Ainda encontramos as iniciais de quem realizou a específica intervenção gráfica, inclusive as mesmas da outra forma, no caso dos DESTROYS, o mais recorrente “AJE”. No caso do NIN JA, apareceram outras iniciais e nomes indicando outros membros da mesma turma e a manutenção da referência ao grupo. E em alguns até mesmo a referência a *grife*, o signo do peão, referência a aliança “os inquebráveis” e também a nota musical, signo da aliança “fala que é nois”. Signos e códigos reconhecidos como exclusivos da dinâmica da



*pixação* paulistana, mas que ao assumirem outra forma visual indicam uma maior proximidade entre as práticas como o *graffiti*, pelo menos a troca de referências em seus processos criativos.

Sobreposição que acaba complicando toda aquela recepção que afirma uma prática em detrimento da outra, do *graffiti* em detrimento da *pixação*, quando a pergunta é qual é o lugar dos *grapixos* ou dos *bombs* nesse oposição? As respostas são muito variadas, pouco revelam sobre sua própria recepção, mas definitivamente apontam e destacam a fragilidade da recepção das intervenções em pares opostos como *graffiti* e *pixação*, indicam sua sobreposição pelo resultado visual e ainda problematiza a prática social e espacial em uma direção próxima e não distante.



### Relação dialética entre transgressão e controle: subprefeituras e associações de bairro

Buscando a recepção e tratamento conferido às intervenções gráficas de um particular grupo de cidadãos não produtores, aquele que ocupam posições de autoridade pública, comparando os diferentes contextos e posturas institucionais nas zona norte e zona central com as respectivas e distintas subprefeituras é possível afirmar que não há um consenso de atuação oficial ou uma



política única em relação às intervenções gráficas<sup>70</sup>. Há sim duas diretrizes comuns suficientemente amplas para produzir essa disparidade de atuações oficiais sem enquadrar as ações das subprefeituras como legalmente negligentes. A primeira ampla diretriz é a já comentada norma federal expressa pela Lei n°9685 de 1998 ampliada e reescrita sob nomenclatura Lei n° 12408 em 2011, que garante a dignidade jurídica da *pixação* como crime e do *graffiti* como arte desde que autorizado. Diretriz legal que se desdobra por diversos municípios, inclusive por São Paulo em uma outra norma, agora municipal, expressa pela Lei n° 14451, conhecida como “lei antipichação” que “institui o Programa Antipichação no município de São Paulo e autoriza o Poder Executivo Municipal a promover, direta ou indiretamente, serviços de pintura reparadora em muros e fachadas de imóveis públicos e particulares atingidos por pichação (São Paulo, Lei n° 14451, 2007)”.

O texto dessa lei municipal reforça a diferença entre *graffiti* e *pixação*, no segundo parágrafo do artigo 1º: “Ficam excluídos do programa instituído por esta lei os grafites efetuados em imóveis particulares ou próprios municipais, autorizados pelo proprietário ou autoridade municipal competente”. Direciona a responsabilidade de aplicação das orientações legais às subprefeituras conforme artigo 6º: “A implementação do programa criado por esta lei caberá às Subprefeituras, nas áreas das respectivas competências, sem prejuízo da participação de outros órgãos públicos e de entidades da sociedade civil”. Com apenas uma recomendação sobre certa prioridade da mão de obra na execução do serviço de limpeza com a possibilidade garantida de terceirização ou parcerias público-privadas conforme respectivos textos: “Artigo 3º – Para a execução dos serviços mencionados no art. 2º desta lei, deverá ser dada preferência à mão-de-obra de pessoas encaminhadas judicialmente para prestação de serviços à comunidade, em cumprimento de medida socioeducativa ou de pena restritiva de direitos, na forma estabelecida em sua regulamentação” e “Artigo 4º – O Executivo Municipal poderá celebrar termos de cooperação com a iniciativa privada, visando ao fornecimento de tintas e de outros materiais necessários à execução dos serviços do programa ora instituído” ( São Paulo, Lei n° 14451, 2007).

Mesmo esses detalhes do texto da lei reforçam sua formulação genérica que garante autonomia às subprefeituras em decidir como e quando aplicar os serviços de limpeza das

---

70 A busca pela recepção e tratamento conferido às intervenções gráficas pelo grupo de cidadãos não produtores, que ocupam posições de autoridade pública como a polícia militar e guarda municipal de São Paulo é bastante complicada, muito marcada pelo discurso legal e oficial, ao ponto de exigir toda uma preparação metodológica distinta da que aplicamos aos outros cidadãos em encontros informais no cotidiano urbano. Sabemos pelo contato com os produtores que a abordagem feita por essas duas instituições representantes do monopólio do uso legítimo da força é na grande maioria das vezes violenta e com uma única orientação, cobrar evidências de uma ação autorizada. E que não há nenhuma preparação específica para abordagem policial para esta prática social igualmente distinta, o procedimento segue uma rotina comum de averiguação seguida de autuação, detenção ou liberação. Não reunimos elementos suficientes nessa ação específica das autoridades para afirmar ou problematizar sua recepção estética das intervenções gráficas ou mesmo a constituição de um repertório sógnico para leitura urbana, na medida que esse exercício contribuísse para sua reconstrução simbólica. Por isso não insistimos por esse caminho em campo, o foco foi reajustado para a ação de cidadãos que ocupam a posição de autoridade, mas desdobradas em duas outras instâncias, as subprefeituras e as associações de bairro, buscando e problematizando a forma como lidam com as intervenções e antes disso como as leem e interpretam para propor políticas ou ações que as incentivem ou mesmo para limpá-las.

intervenções entendidas como *pichações*<sup>71</sup>. Acabam se desdobrando em ações completamente distintas pelas diferentes subprefeituras nas regiões observadas. Cada subprefeitura age conforme as suas especificidades e principalmente no limite do orçamento anual, e quando as ações aproximam-se pela diretriz máxima de limpeza a intensidade muda bastante assim como quem realiza os serviços. E um aspecto comum revela a precariedade da ação quanto a recepção e leitura da cidade a partir das intervenções gráficas em sua limpeza. O que é entendido como *pichação*? Como se dá a escolha e classificação das intervenções a serem limpas?

Em ambas as subprefeituras responsáveis pela aplicação da lei nas regiões delimitadas identificamos que não há nenhuma organização nesse sentido, ou discussão do que é *pichação* a ser combatida. Quando o suporte é privado a limpeza só acontece quando é requisitada pelo proprietário, cabendo a ele sua percepção e classificação como *pichação* a ser limpa. E quando público aos funcionários que realizam a ação, que tem apenas uma diretriz genérica da área a ser percorrida e limpa, a percepção e classificação das intervenções ficam a seus critérios.

Na Subprefeitura da Sé responsável pela zona delimitada como central as ações de limpeza, aliás bastante frequentes com registros mensais de atuação pela região sob sua responsabilidade, assumiu a forma de uma parceria público-privada em que houve a contratação da empresa Florestana<sup>72</sup> para realização dos serviços. O contrato de serviço no limite é orientado pela máxima do lucro, mas há certo valor presente nos discursos, que ganham tom de ajuda comunitária, valorização de um serviço público que deixa a cidade mais limpa contribuindo para sua organização, evocados de maneira recorrente pela palavra “cidadania”, completada pelas expressões como “cidadãos conscientes e ativos”, nesse caso expressões recuperadas do discurso do um funcionário da Subprefeitura Sé comentando a ação do supervisor da equipe de limpeza, representante da empresa Florestana. A partir da consideração de outros discursos em contato com seus funcionários e também da cobertura da mídia sobre a atuação da empresa, afirmamos que há uma recepção dominante que orienta toda a ação de que a *pichação* ou *pixação* é sujeira e deixa a cidade feia.

Quando questionados sobre como diferenciam *graffiti* de *pixação*, apegam-se a poucas diretrizes técnicas de leitura, que geralmente ficam nas cores utilizadas e na composição figurativa,

---

71 Termo aqui mantido com “ch” por conta da referência ao texto da lei e seu execução pelas subprefeituras.

72 Empresa privada Florestana Paisagismo e Construções Ltda. Segundo dados da própria Prefeitura de São Paulo, Florestana é uma das empresas que se apresentam com mais regularidade e assumem licitações e editais para serviços de manutenção e revitalização das áreas públicas aos cuidados de várias subprefeituras da cidade. Desde corte de árvores, manutenção de praças e vias a limpeza das pichações. Os contratos são em geral anuais e no caso de sua contratação específica pela Subprefeitura Sé, responsável pela zona aqui delimitada como central, de 2012 a 2013 estava em vigência um contrato que previa limpeza de 20 mil m<sup>2</sup> de superfície “pichada” por mês (dados cruzados por entrevistas informais locais, consulta ao site da Prefeitura de São Paulo e Subprefeitura Sé, disponíveis em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/subprefeituras/se/> e por coberturas midiáticas jornalísticas sobre o tema como por exemplo a realizada e veiculada pela Folha de São Paulo em junho de 2013 com manchete “Caçadores de pichação”, <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/06/1295184-cacadores-de-pichacao-gastam-5300-litros-de-tinta-cinza-por-mes-para-cobrir-muros-de-sp.shtml>, consultadas em fevereiro de 2014, considerada com mais detalhes ainda neste item.

que as vezes não excluem o comportamento autoritário, como o do supervisor que afirma, “mas quando a pintura é feia cobrimos do mesmo jeito” – revela o funcionário. Esse comportamento e falta de discussão sobre a prática já gerou uma série de conflitos entre os funcionários da empresa, a Subprefeitura e os produtores das intervenções gráficas. Com casos que ganharam a cobertura da mídia e a tensão foi recolocada em termos jornalísticos<sup>73</sup>. O caso emblemático foi a série d'OsGemeos tematizando as *pixações* criada propositadamente para provocar a tensão e reflexão sobre a precária distinção entre as práticas, em que espalharam pela região central seus consagrados e valiosos bonecos amarelos usando máscaras e pixando os muros. Tiveram suas expressões apagadas e pintadas de cinza pela comentada empresa como recuperado pela notícia referida anteriormente.

Na Subprefeitura de Santana/Tucuruvi responsável pela zona delimitada como norte I e norte II a intensidade e modalidade assumida para aplicação da lei é completamente distinta. Não há essa parceria público-privada para a ação de limpeza e durante o período de pesquisa não houve nenhuma ação pelos funcionários da própria Subprefeitura. Quando questionados sobre o assunto, lembraram de algumas pontuais ações em 2010 e 2011 que repintaram alguns muros privados a pedidos de proprietários e afirmaram que desde então o orçamento repassado pela Prefeitura está mobilizado para outras ações consideradas prioridade.

A mesma Lei sob a mesma Prefeitura, em que os espaços não apresentam diferenças substanciais quanto a profusão de intervenções gráficas, ou seja de maneira simplificada podemos afirmar sua ocorrência nas duas regiões, encontramos tratamentos “oficiais” completamente distintos. Revelando a máxima recepção e composição de leitura das intervenções gráficas pela dignidade que diferencia *graffiti* e *pixação*, em que essa última é classificada apenas como sujeira, mas que a sobreposição das práticas e seus resultados visuais revelam a fragilidade e um limite da ação das subprefeituras e da própria lei. E que os esforços distintos levantam questões sobre sua leitura e jogam certa luz sobre esse conjunto de relações entre autoridade, obra e público.

Um caso de intenso debate e disputa de interesses contrários envolvendo a Subprefeitura Santana/Tucuruvi e uma associação de bairro organizada e administrada por moradores e comerciantes locais, na respectiva zona norte I, revelou a tensão entre transgressão e controle na dimensão social do espaço público urbano de São Paulo e alguns posicionamentos e traços das recepção dessas entidades oficiais sobre as intervenções gráficas. Principalmente sobre outra organização que assume certo posicionamento oficial, a Associação Portal Santana – ASPS, que oferece um contraponto de saída à Subprefeitura local representante legítima da autoridade

---

73 Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/12/1379171-mais-uma-obra-de-osgemeos-e-apagada-em-sp.shtml>, e <http://www1.folha.uol.com.br/saopaulo/2013/06/1295184-cacadores-de-pichacao-gastam-5300-litros-de-tinta-cinza-por-mes-para-cobrir-muros-de-sp.shtml>, consultados em fevereiro de 2014.

institucional, pois organizada exclusivamente por moradores e comerciantes locais.

Como já descrevemos no capítulo anterior há nessa região um amplo projeto de *graffiti* amparado pela Secretarial Cultural do Estado, em acordo com a Companhia de Transportes do Estado, proprietária responsável pelo suporte do MAAU – Museu Aberto de Arte Urbana que se estende pela Av. Cruzeiro do sul nas pilastras que sustentam a linha férrea do metropolitano. Sob os trilhos, entre as pilastras que abrigam os *graffiti* como expressões artísticas reconhecidas e autorizadas forma-se um extenso e largo canteiro central que divide a grande avenida, e boa parte do bairro. Por ali transitam muitos pedestres de um lado a outro do bairro Santana, espaço que também abriga muitos cidadãos em situação de rua. Sob o a declaração oficial de “garantir a segurança dos equipamentos que fazem parte do metroviário e iniciar um amplo projeto de revitalização da área”<sup>74</sup>, ainda no final de 2011, uma comissão mista, público-privada, chefiada pelo então subprefeito de Santana/Tucuruvi aprovou o início de obras no canteiro central que previa o gradeamento de ambos os lados da avenida<sup>75</sup>.

Um espaço público que literalmente começou a fechar-se, impedindo um movimento cotidiano entre extensas áreas do bairro e também o acesso as pilastras grafitadas seja para sua observação ou refacção, já que o projeto MAAU previa a reposição das chamadas obras artísticas. Revelou-se o completo descaso das instituições envolvidas, sem nenhuma consideração desse aspecto do espaço público urbano local, promovendo uma medida contraditória com sua própria decisão de autorizar e incentivar a prática, já que foram as mesmas instituições envolvidas, tanto na autorização do projeto institucional do *graffiti* quanto de gradeamento do local. Nesse período em que a decisão tornou-se pública, antes do início das obras, por meios legais a APSA cobrou maiores explicações e iniciou uma ação contra a obra de gradeamento da área por meio de um amplo abaixo-assinado dos moradores locais e com ações pelo Conselho Municipal do Meio Ambiente e Desenvolvimento Sustentável – CADESp<sup>76</sup>. Com cobertura e divulgação de mídia local a Subprefeitura isentou-se de responsabilidade atribuindo o peso da decisão a Companhia de Metrô, que fez o mesmo movimento, atribuindo a responsabilidade da decisão à Subprefeitura como comentado anteriormente.

O projeto MAAU ganhou centralidade no argumento construído pelos moradores e

---

74 Nota da assessoria da Companhia do Metropolitano publicada no espaço virtual do Jornal Estadão em setembro de 2012, como resposta aos comentários apontando certa contradição entre a ação em parceria da Companhia, com a Secretaria de Cultura da Prefeitura ao promover a ação cultural que resultou no Museu Aberto de Arte Urbana e a respectiva ação de gradear a mesma área. Comunicado da Secretaria respondendo às críticas encaminhadas principalmente pela associação do bairro ASPS disponível em <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/nota-da-assessoria-de-imprensa-do-metro-sobre-o-maaui/>. E a nota resposta da Companhia <http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/comunicado-da-coordenadoria-de-acao-cultural-do-metro/>, consultados em fevereiro de 2014.

75 A ação envolve várias instituições e interesses, já que é assinado um Termo de Cooperação entre a Subprefeitura Santana-Tucuruvi, a Companhia do Metropolitano (que se limitaria a fornecer as grades) e a OSCIP Associação Energia Vital (responsável pelo projeto, serviços e materiais para a obra).

76 Documentos disponíveis em: <http://www.peticaopublica.com.br/pview.aspx?pi=CV2012>; detalhado histórico das ações da associação do bairro disponíveis em: <http://santanaviva.blogspot.com.br/p/cronologia.html>, consultados em fevereiro de 2014.



comerciantes locais organizados sob a APSA junto à ampla circulação de cidadãos pelo local. Pelas pressões da associação a obra foi paralisada já em outubro, mas o debate e troca de forças a partir de conflitos de interesses durou mais de um ano, enquanto acontecia o conflito social as obras avançaram e retrocederam, as grades chegaram a ser colocadas em um terço da extensão prevista, mas por fim foram retiradas<sup>77</sup>.

Os *graffiti* do MAAU foram usados como argumento nesse debate em diversas circunstâncias revelando dois tipos de recepção sobre sua expressão: a de sua consideração como expressões artísticas, importantes referências espaciais e locais, que devem ser priorizadas e preservadas junto ao deslocamento cotidiano de pedestres – recepção ressaltada pelo posicionamento da APSA; e também como projeto cultural já realizado sem nenhum desdobramento e prioridade de sua manutenção quando o assunto é segurança dos equipamentos públicos – recepção revelada pelos posicionamentos das instâncias oficiais como a Secretaria de Transporte do Estado e a Prefeitura de São Paulo. Recepções inferidas de discursos e argumentos que a princípio em polos distintos de um debate político sobre uma alteração no espaço do bairro, mas que convergem em certo sentido sobre o encaminhamento da constituição de espaços público, o Estado pressionou para o prosseguimento de seu completo fechamento, e houve certa resistência e tentativa de redirecionar as iniciativas para um espaço público mais aberto e acessível, entretanto marcada pela contradição do discurso do medo e do reforço das desigualdade sociais e espaciais urbanas.

O resultado dessa concepção contraditória de espaço público, a partir das intervenções gráficas, fica evidente nesse caso específico. O espaço foi mantido aberto, as grades retiradas, o canteiro ganhou calçadas e paisagismo, uma vitória política dos moradores se posicionando na medida do possível, contra as decisões da Prefeitura e do Estado, mas também foram instaladas câmeras de vigilância e pedras pontiagudas para impedir aqueles cidadãos em situação de rua ou mesmo certo deslocamento mais próximo às pilastras, suporte dos *graffiti*. Os *graffiti* do MAAU serviram ao discurso para conveniência do argumento, mobilizados quando a associação pressionava as instâncias responsáveis pela decisão e pelas obras para a reabertura espaço, para serem refeitos como espaços acessíveis. Mas também mobilizados quando o limite do acesso é exposto, as câmeras, a iluminação e as pedras pontiagudas são justificadas para preservação das expressões artísticas contra *pixações* e também contra os cidadãos em situação de rua que são acusados de supostamente obstruírem a visão e danificar o patrimônio público ao apoiarem seus abrigos nas mesmas pilastras.

---

<sup>77</sup> Cobertura midiática jornalística e alguns registros fotográficos das grades sendo colocadas e retiradas disponíveis em: [http://2.bp.blogspot.com/-D6qsLvq3VzA/UKLD6urz\\_YI/AAAAAAAAAErM/wUOioQ3FGyM/s1600/Metro+News+01.10.12.jpg](http://2.bp.blogspot.com/-D6qsLvq3VzA/UKLD6urz_YI/AAAAAAAAAErM/wUOioQ3FGyM/s1600/Metro+News+01.10.12.jpg); <http://www.sbt.com.br/jornalismo/noticias/?c=24707&t=S%3A+Populacao+pede+praca+em+obra+antimendigo+na+zona+norte#.UzHY4qHNWb4> e [http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/cruzeiro-do-sul/?fb\\_action\\_ids=10150905566949567](http://blogs.estadao.com.br/divirta-se/cruzeiro-do-sul/?fb_action_ids=10150905566949567), consultados em fevereiro de 2014.

## Tensão entre transgressão e controle: a pixação como arte



Em São Paulo, a partir das zonas observadas e dos casos descritos e analisados anteriormente a ideia de arte urbana encontra o limite colocado pela ordem jurídica, aceito e reproduzido por muitos cidadãos, principalmente os comerciantes e moradores proprietários com uma recepção e associação imediatas entre arte e a expressão que foi autorizada e em certa medida proposta por alguma instituição reconhecida como legítima e oficial. Nesse sentido a forma-conteúdo apropriada pelas instituições e recebida pelos cidadãos como arte urbana é a intervenção gráfica do tipo *graffiti*. A consideração e tratamento do *graffiti* como arte se faz em detrimento da *pixação*, é uma troca prevista e planejada de sentido, em que o *graffiti* torna-se a intervenção consensual entre, por exemplo, a Prefeitura na sua tentativa de controle das expressões visuais urbanas e os produtores interventores. Esse encaminhamento cria tensões cotidianas entre os cidadãos e uma disputa entre produtores e proprietários por quem tem mais fôlego para pintar as fachadas quando não encontram essa expressão consensual.

Na zona norte, num cruzamento entre a Av. Cruzeiro do Sul e a Rua Olavo Egídio, uma esquina expôs toda essa disputa marcada pela tensão transgressão e controle fora da forma consensual *graffiti*. Um estabelecimento de esquina que no começo do trabalho de campo estava fechado, aparentemente abandonado ganhou, dada a relação priorizada pelos pixadores entre



intervenção gráfica e suporte abandonado, muitas intervenções; as portas de metais e paredes foram transformadas nas ditas *agendas* e as marquises do alto em superfícies disputadas pela marca de ousadia. Resultado: um prédio completamente pixado. Relação já indicada no capítulo anterior que revela um traço importante da dinâmica das intervenções gráficas, em especial do tipo *pixação*, a escolha e composição com o suporte, a relação com o abandono. Os prédios abandonados são preferidos pois garantem uma sobrevivência a intervenção, o descaso dos proprietários em não reformar suas fachadas permitem que as *pixações* contornem, em certa medida, a efemeridade da paisagem urbana, estendendo sua durabilidade, tornando-se pontos de referência entre os *pixadores* e histórias trocadas no *point* central.



Após alguns meses da fachada ter sido completamente preenchida pelas *pixações* o proprietário começou uma reforma com a intenção de vender o espaço, a fachada foi pintada e as inscrições cobertas. Neste específico caso foi iniciada uma disputa diária, por um lado a nova cobertura de tinta foi entendida como ofensiva pelos *pixadores* já que apagou *pixações* tornadas referências espaciais urbanas e todo dia uma nova *pixação* refazia a referência, por outro entendendo igualmente como ofensa, mas principalmente como violação do seu direito de propriedade um novo esforço do proprietário para manter a aparência de lugar supostamente bem cuidado para a venda.

Dinâmica completamente distinta daquela descrita pela relação entre suporte abandonado e esse tipo de intervenção gráfica, nesse caso outro aspecto da prática social e espacial foi evidenciado, o conflito diário assumidamente efêmero de apropriação das superfícies, questionando a ideia de propriedade e de referencial espacial urbano, desenhando trajetos urbanos marcados pela tensão transgressão e controle. Não é possível afirmar que a *pixação* tem uma exclusiva dinâmica, que se estabelece apenas com os suportes abandonados, apesar de certa prioridade conferida a essa relação, há sim outra dimensão da prática que revela-se como uma disputa diária pelas superfícies não abandonadas.



Quando essa disputa chegou a um ponto em que o conflito de interesses parecia irreconciliável, o proprietário do imóvel cedeu e deixou as superfícies *pixadas* por pelo menos um mês, mas numa coincidência irônica, quando a disputa diária pela apropriação da fachada cessou e as marcas ganharam certa durabilidade e visualidade para além de um dia, o espaço foi vendido e aos poucos o mesmo comportamento, praticado pelo novo proprietário, visando a manutenção da fachada supostamente limpa a outros consumidores reiniciou-se. A construção vazia agora tornou-se uma loja de motos da marca “Dafra” e a disputa pela escolha das cores da fachada voltou ao ritmo incessante. Muitos litros de tinta, amarelo e cinza por parte do proprietário foram gastos para manter a logomarca da empresa representada por estas distintas cores e pelo aparente prestígio que



parece emanar de sua manutenção supostamente limpa e inviolável. Na outra ponta da relação os incansáveis pixadores voltaram a aparecer fora do horário comercial para refazer suas intervenções cobertas ou fazer novas já que outros grupos por vezes percebem a disputa e juntam-se a ela, somando disposição para manter as referências sociais e espaciais. Um conflito de concepção do significado atribuído a fachada enquanto propriedade, expressão pela tensão e disputa entre a transgressão e o controle de pelo menos uma dimensão do espaço público urbano de São Paulo.

Apesar desse conflito observado nas ruas nas zonas delimitadas encontramos diversos casos que já mostram um caminho muito diferente seguido pela *pixação* tanto nos discursos dos produtores quanto dos receptores. Discursos que colocam a transgressão e essa disputa cotidiana incessante pelo espaço público urbano como elemento central da expressão e passam a entendê-lo como intervenção artística. Sendo possível observar um movimento de transformação na recepção do tipo *pixação* como expressão artística e também como mercadoria artística<sup>78</sup>. Uma rememoração do mesmo caminho seguido pelo tipo *graffiti* em São Paulo com expressão e participação na Bienal das Artes já em 1985 (Costa, 1994; Lara, 1996) ou mesmo em outros grandes centro urbanos como Nova York. São vários casos que encontramos durante o período de investigação que apontam para um conflito cada vez mais recorrente da relação específica entre a intervenção gráfica do tipo *pixação* e a arte, principalmente no que diz respeito à sua recepção.

Esse outro caminho foi percebido inicialmente no campo em observação, principalmente no *point* da zona central sob a forma de histórias e comentários com recorrentes referências às ações dos pixadores nas galerias de arte de São Paulo e até sua participação em mostras de arte no exterior. Discursos que por vezes condenavam os pixadores que protagonizaram as iniciativas por estarem “se vendendo” ou então “perdendo a essência transgressora e criminosa” que definiria a prática e muitas vezes aproximando-os do caminho percorrido pelo tipo *graffiti*, “esses querem ser artistas como grafiteiros, estão prontos para decorar as casas das madames”, como nos coloca o jovem pixador do grupo RAPTO em contato no *point*.

Por outras vezes, no mesmo espaço da zona central, discursos afirmando a *pixação* como uma expressão artística em completa sintonia com a organização e expressão urbana de São Paulo, tensa e desigual, que só não é reconhecida como tal por conta da condição de seus produtores ou justamente por revelar as desigualdades urbanas, em certa medida uma escolha política. “Depois

---

78 Um exemplo da apropriação e recepção da intervenção gráfica como mercadoria artística foi a campanha publicitária dirigida por Ben Newman para o lançamento de uma coleção de moda chamada *Black* para a loja virtual inglesa ASOS, considerada a maior rede varejista online, em parceria com a empresa de artigos esportivos PUMA que teve como tema a *pixação* paulistana. Um curta-metragem publicitário gravado em São Paulo, protagonizado por um pixador paulistano, que mobiliza o discurso pela ousadia e transgressão par venda de vestuário juvenil. Esta campanha é amplamente reconhecida e referida no *point* da região central em discursos que oscilam entre severas críticas pela participação do pixador paulistano e permissão da apropriação do mercado e considerações elogiosas já que foi uma representação respeitosa do grupo, mantendo a ousadia, rendendo mais íbope à prática e garantindo reconhecimento de seus produtores (Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=o6dhT9YqxWk>, consultado em fevereiro de 2014).

dos ataques as exposições em São Paulo a *pixação* mudou, antes era reduzida a vandalismo e agora é pelo menos discutida como manifestação artística. É claro que o preconceito é grande, mas o circuito das artes vai ter que nos engolir, mesmo rebeldes e marginais somos artistas”, declaração de pixador do grupo CRIPTA, que afirma ter participado da organização de algumas das intervenções em São Paulo.

Esses surpreendentes discursos do tipo *pixação* em direção a uma apropriação dupla como expressão artística e como mercadoria artística foi portanto percebido como mais um elemento tensionador da relação já tensionada entre *graffiti* e *pixação*, em que os produtores pixadores afirmam sua ousadia e transgressão como marca diferenciadora de sua expressão em relação as consideradas como arte urbana, inclusive o *graffiti*, ressaltando que essa legitimação é preconceituosa e de cunho político já que continua reproduzindo as desigualdades sociais e espaciais urbanas. Ao mesmo tempo que enfrentam as mesmas contradições percebidas no tipo *graffiti* quando afirmam fazer arte nas ruas de São Paulo.

Considerando a já citada relação e diferença entre o limite de observação e o limite de investigação, em que o último pode e deve ser ampliado sem a perda do rigor da investigação, buscamos nesse ponto específico da consideração da *pixação* como arte, um limite de investigação mais amplo, a partir de canais de mídia, plataformas de notícias virtuais e entrevistas que atravessaram o limite colocado pela observação. Pela importância que esse caminho marcado por certos discursos encontrados no *point* da zona central tem como relação a nosso objetivo de esclarecer as relações autor, obra e público, principalmente na relação produção e recepção da *pixação* paulistana e principalmente para conseguirmos ampliar sua significação, problematização e interpretação, consideramos justificável extrapolar o limite de observação do nosso delimitado espaço-tempo e buscar outros elementos discursivos nesse sentido, para então retomarmos nosso específico referencial empírico.

Em 2008 três acontecimentos marcaram o início do debate no contexto da cidade de São Paulo sobre a consideração das intervenções gráficas do tipo de *pixação* como expressão artística, colocando em questão as fragilidades da distinção jurídica entre *graffiti* e *pixação*, mas também as desigualdades sociais e espaciais urbanas expressas pelos seus produtores e seus discursos. Foram três movimentos pensados e realizados como intervenções e performances artísticas em que a *pixação* foi praticada ainda como transgressão cobrindo as superfícies de espaços considerados legítimos para exposição e comercialização de arte e até as próprias obras de arte<sup>79</sup>. São justamente

---

<sup>79</sup> Ao mesmo tempo como referência de um discurso cinematográfico produzido sobre esses acontecimentos e indicador reforçador da alteração da recepção do tipo *pixação*, uma grande produção cinematográfica finlandesa tematiza a *pixação* paulistana com a classificação documentários sob o título *Tuulensiippajat*, em finlandês, *The Wind Catchers*, em inglês e *Pixadores*, em português, dirigido por Amir Escandari, produção assinada por Peter Flinckenberg creditada a produtora Helsinki-filmi, com lançamento previsto no Brasil para o segundo semestre de 2014 (Trailer disponível em: <http://vimeo.com/86508914>, consultado em fevereiro de 2014).

a esses eventos que as histórias encontradas no *point* fazem referência.

O primeiro movimento aconteceu em junho na Faculdade Belas Artes de São Paulo, em que um estudante e pixador, Rafael Augustaitiz, codinome Pixobomb apresenta seu trabalho de conclusão de curso em artes visuais como uma performance artística em que convida pixadores a entrarem na faculdade no dia de apresentação e exposição dos trabalhos, e espalhar suas marcas por todo o espaço inclusive sobre os outros trabalhos apresentados como expressões artísticas, propondo uma discussão nesse sentido. No *point* central alguns pixadores ainda guardam o convite como artigo de colecionador.

*“Artista e arteiros, no dia 11 de junho quarta feira, reuniremos no terminal ao lado do metro Vila Mariana as 9 da noite para levantarmos a bandeira da pixação, marcando história e invadindo o circuito artístico. Devastaremos no pixo o centro acadêmico renomado, e o mais antigo de São Paulo. Se possível resgatem frases de protesto. Viva a pixação. A arte como crime , crime como arte! Organização – Pixobomb e Kripta”*

O idealizador afirma ter realizado uma performance/intervenção artística sob a expressão *pixação*, com objetivo de questionar a ideia de arte legítima e evidenciar o processo criativo da *pixação* e sua relação intrínseca com a cidade e transgressão como um expressão igualmente artística. A performance aconteceu, mas sem nenhum espaço para o debate, os comentários e desdobramentos mostraram-se reforçadores da lógica criticada, bastante desigual e completamente violentos. Rafael Pixobomb foi detido junto a mais cinco integrantes, seu trabalho foi desconsiderado e ele foi expulso da instituição (Franco, 2009)<sup>80</sup>. A mídia classificou o acontecimento como invasão de propriedade, ação bárbara e os pixadores/artistas como criminosos<sup>81</sup>.

Em setembro outra intervenção no mesmo sentido, pensada e realizada com os mesmos propósitos de afirmar, pela transgressão, a *pixação* como expressão artística ou pelo menos questionar e colocar em perspectiva a legitimação das obras de arte enquanto tal e a reprodução da desigualdade social quando o tema são expressões artísticas reconhecidas como urbanas, no caso o

---

80 A intervenção dos pixadores na Faculdade de Belas Artes, na Galeria Choque Cultura e também na 28ª Bienal Internacional das Artes de São Paulo, aqui também considerada para análise, estão comentadas na dissertação de mestrado de Sérgio Franco “Iconografias na metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo”, apresentada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 2009, utilizada como principal referência. Entretanto, as descrições analíticas dessas intervenções e de outros casos também descritos neste item beneficiaram-se de conversas informais com o próprio Sérgio Franco, já que além de pesquisador do tema teve fundamental participação nos eventos descritos aqui que conferiram a dignidade artística à *pixação*. As conversas deram-se no âmbito de um curso livre, organizado e ministrado por ele no Espaço Revista Cult chamado “Arte de Rua” em que participei em outubro de 2012.

81 Notícia produzida e veiculada pelo canal televisivo Bandnews. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=xaC4LMRiaVg>, consultado em fevereiro de 2014.

*graffiti*. Organização que entre seus membros teve novamente Rafael Pixobomb, indicando certa articulação e mesma intenção da ação anteriormente descrita, pixadores entraram na Galeria Choque Cultural<sup>82</sup>, conhecida pela exposição e comercialização de obras de arte qualificadas como urbanas, e pixaram todas as paredes, inclusive as obras de arte expostas. Novamente a performance não foi recebida enquanto tal, as autoridades policiais foram convocadas e toda invariável violência que se segue nesse sentido, ou seja, não houve debate algum, apenas repressão. A cobertura da mídia seguiu condenando, afirmando a ação como criminosa e o proprietário entrou com processo por perdas e danos<sup>83</sup>.

Em dezembro do mesmo ano, o mesmo movimento com o mesmo propósito e com os mesmos idealizadores, foram realizadas *pixações* como intervenções artísticas na 28ª Bienal Internacional das Artes de São Paulo. Pixaram as paredes brancas do pavilhão Ciccillo Matarazzo com seus signos e códigos de referência aos grupos e alianças, além de algumas mensagens que expressavam a intenção da intervenção, como “abaixo a ditadura”, uma referência explícita às *pichações* políticas no contexto de ditadura militar, mas que ganha outra dimensão quando descrita e interpretada por um dos participantes, Djan Ivson, como crítica a ditadura da arte, dos espaços para sua exposição, da eleição desigual entre o que é arte e o que não é arte. A resposta da instituição e do responsável, o curador Ivo Mesquita, a princípio foi a mesma dada às outras intervenções aqui descritas, sem debate, sem reconhecimento, com convocação repressora da polícia que de maneira violenta deteve alguns pixadores e manteve presa uma integrante por 54 dias (Franco, 2009)<sup>84</sup>.

Entretanto, nesse último caso algo na recepção da ação muda e um debate público é iniciado. Juca Ferreira, ministro da cultura da época, posiciona-se em defesa da intervenção artística realizada e em repulsa ao encaminhamento policial violento, manifestação determinante para que acontecesse esse inicial debate<sup>85</sup>. O debate percorreu diversos canais de mídia, com a participação de autoridades públicas ligada às instâncias culturais do governo, declarações dos pixadores e principalmente espaços de arte sobre a consideração ou não da validade da ação como crítica artística foi intenso e pioneiro dessa indicação da *pixação* como expressão artística.

A crítica de arte em torno da organização da Bienal, entre curadores e artistas seguiu a leitura e interpretação da ação como intervenção artística legítima. Levando em consideração a

---

82 Galeria Choque Cultural aberta desde 2004, localizada em São Paulo no bairro Vila Madalena, apresentada pelos seus fundadores arquitetos Mariana Martins, Baixo Ribeiro e pelo historiador Eduardo Saretta.

83 Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/09/09/ult4326u1078.jhtm>, consultado em fevereiro de 2014.

84 Cobertura jornalística disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070,0.htm> e <http://entretenimento.uol.com.br/arte/bienal/2008/>, consultadas em fevereiro de 2014. E breve artigo disponível em: <http://passapalavra.info/2010/11/32287>, consultado em fevereiro de 2014.

85 Disponível em: <http://www2.cultura.gov.br/site/2008/12/12/ministro-da-cultura-divulga-nota-sobre-prisao-de-jovem-por-pichacao-da-bienal/>, consultado em fevereiro de 2014.



proposta da 28ª Bienal expressa na ideia em destaque pela própria curadoria de colocar a arte contemporânea e moderna “mais viva e em contato” com seu tempo, reforçadas por declarações do próprio Ivo Mesquita de que a Bienal estava finalmente aberta a intervenções artísticas, inclusive recuperando um espaço no pavilhão Ciccillo Matarazzo para performances durante a exibição das obras. Nesse sentido a ação dos pixadores foi considerada coerente com a proposta artística da curadoria até mesmo na escolha no local específico para a ação, a parte do pavilhão pixada foi aquele recuperado às performances efêmeras e transitórias pelos próprios curadores<sup>86</sup>.

Esse caso, portanto, pode ser identificado como indicador de uma mudança na recepção da *pixação*, a cobertura da mídia e os discursos considerados passaram de unânimes pela condenação da prática à bastante distintos apoiados na ambivalência do discurso do próprio curador e na precisão da leitura do contexto artístico dos pixadores realizadores. Surgem considerações que entenderam as *pixações* como uma ação de intervenção artística em coerências a proposta da organização e promoção do evento.

Em 2009 um evento artístico reforçou essa mudança na leitura das *pixações* paulistas indicando sua entrada ou pelo menos uma importante consideração pelo universo artístico da expressão como arte contemporânea ou vanguarda artística. Uma exposição/exibição chamada *Né dans la Rue* pela francesa *Foudation Cartier pour l'art contemporain* coloca a *pixação* paulistana ao lado das intervenções gráficas reconhecidas como arte contemporânea desde os *graffiti* de Nova York e também de outras expressões visuais das artes plásticas. Uma mudança radical da recepção da *pixação*, agora explicitamente como expressão artística. Djan Ivson, integrante e parte da organização da intervenção na 28ª Bienal, foi convidado como artista a expor seus trabalhos dentro do espaço de exibição montado pela fundação francesa, junto a dois outros nomes ligados a prática por outros caminhos, não como pixadores. João Wainer jornalista e produtor de cinema e Choque fotógrafo que se especializou em acompanhar a ação pela cidade. Nesse contexto e evento foi lançado uma produção audiovisual brasileira, *Pixo*, dirigida por João Wainer e produzida em parceria com Djan Ivson e Choque. Outro evento que sinaliza a direção de mudança da recepção da *pixação*, cinema enquanto arte consagrada tematizando a *pixação* paulista, lançado em Paris, numa exposição de arte contemporânea que colocou a *pixação* ao lado do *graffiti* e de outras artes plásticas.

No ano seguinte uma exposição num circuito alternativo de galerias de artes de São Paulo,

---

86 Os próprios pixadores, em entrevistas na época veiculadas por mídias aqui recuperadas (outra referência uma entrevista à Djan disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=s7PVnOKjqw0>, consultada em fevereiro de 2014) e em posicionamentos recuperado por Sérgio Franco, em conversas realizadas para pesquisa como interlocutor privilegiado, pois transita entre os produtores e a curadoria de eventos, se afirmavam discursivamente como artistas fazendo uma crítica artística, em espaço aberto pela própria curadoria.

“Caligrafia Mau Dita” no centro cultural Matilha Cultural<sup>87</sup>, classificada como uma “celebração cultural da pixação”, marca outro percurso da *pixação*, numa curadoria coletiva reunidos pela grife “Os Muito Loucos” e convidados das cinco regiões de São Paulo e ABC que atuam há mais de 20 anos nas ruas da cidade. A descrição oficial do evento o classifica como uma exposição e mostra artística e cultural. É possível inferir a partir da descrição, reproduzida a seguir, que a recepção e a proposta de apresentação da *pixação* paulistana já ganha contornos como expressão artística, fazendo referências aos detalhes da prática social e espacial como detalhe do processo criativo e de execução que tem a cidade como suporte.

*“A exposição é voltada ao entendimento do pixo e de sua caligrafia como fenômenos sociais do nosso tempo. A iniciativa partiu de Manulo e Pingüim e teve apoio dos convidados Thatha (ZS), Tatei (ZO), Rash (ZN), Taylor e Vagabundo (ZL), Zé (ABC) e Ivan (Centro). Na mostra, será possível conhecer as ‘folhinhas’ com desenhos caligráficos, que são peças tão importantes individualmente quanto a própria sobrevivência da cultura. (...) ‘Conseguimos reunir muitas letras e assinaturas raras da história da pixação. Pena que é impossível mostrar tudo de uma vez’, conta Manulo. Outros destaques da programação são o lançamento do documentário ‘Caligrafia Mau Dita’, com 20 min de duração, dirigido por Jey (Flávio Ferraz), um dos organizadores da mostra, exposição de fotos de João Wainer e Victor Moryama que contextualizam artisticamente a pixação na cidade de São Paulo e ilustrações de Paulo Ito (Artista Plástico e Ilustrador) que aborda o pixo em linguagem de HQ. Está programado ainda um ciclo de conversas sobre as diversas facetas do pixo, com nomes como Claudio Rocha (da publicação Tupigrafia), Jaime Prades e Celso Gitahy já confirmados (Matilha Cultural).”*

No mesmo ano, não mais restrito às pequenas galerias de arte, mas no eixo principal de exposição artística da cidade de São Paulo, a *pixação* ganha reconhecimento como expressão artística e certo espaço na montagem e curadoria na 29ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo. Os mesmos integrantes da ação condenada em 2008 são contatados pela curadoria da nova edição do evento para discutirem a participação da *pixação* como expressão artística de forma prevista e legitimada. Djan Ivson afirma em entrevista publicada em canal midiático, “Agora voltamos pela

---

87 Espaço descrito pelos idealizadores como: “A Matilha Cultural é um centro cultural independente e sem fins lucrativos localizado na região central de São Paulo. Fruto do ideal de um coletivo formado por profissionais de diferentes áreas, o espaço Matilha é preparado para apoiar e divulgar produções culturais e iniciativas sócio-ambientais do Brasil e do mundo. Como filosofia, a Matilha provoca debates políticos com foco em questões ambientais e de direitos humanos e apoia movimentos artísticos independentes. Mais do que um centro cultural, é também um centro de convergência de ideias e ações em prol do bem comum. Com informação, ativismo e cultura, a Matilha contribui para a construção de uma sociedade mais consciente e mais LIVRE. A programação pública da Matilha Cultural é gratuita ou a preços populares e traz conteúdo de vanguarda, com senso político, sempre acompanhada de debates, palestras e oficinas que consolidam a democratização do conhecimento.” (Mais detalhes disponíveis em: <http://matilhacultural.com.br>, consultado em fevereiro de 2014 ).

porta da frente”<sup>88</sup>. A participação desdobrou-se por uma exposição de registros fotográficos e algumas folhinhas e convites trocados no *point*. O fotógrafo Choque foi o organizador e assinou a maior parte dos registros fotográficos. Resolução que coloca certa distância mantida da prática, já que foi tematizada a partir de uma forma já consagrada como arte, a fotografia e seu autor, apesar da proximidade com os produtores não pertence à prática social e espacial urbana<sup>89</sup>. Tensões e contradições que indicam a abertura ao debate ao mesmo tempo a tímida resolução pela opção de seus registros fotográficos.

Em 2012, acontece no Museu Brasileiro de Escultura – MUBE, uma exposição coletiva de curadoria de Sérgio Franco chamada *São Paulo, Mom Amour* seguindo essa mesma direção e interpretação da *pixação* como expressão artística colocando a prática como tema de diversas plataformas de exposição. Sobre sua organização afirma o curador, “Nela temos artistas que fazem do espaço público um suporte para se expressarem, manifestando a heterogeneidade desse conjunto sempre aberto da cidade cosmopolita. Insidiosos, sempre encontram uma fresta do controle para cavarem seu espaço. (...) O Pixo é arte em contexto, processual, que requisitou uma exigência de correspondência entre os discursos e as práticas artísticas (Franco e Petrella, 2012 – Catálogo da exposição)”. Produção que segue o caminho aberto pelos eventos anteriores e segue por sua consolidação, *pixação* como expressão artística.

No mesmo ano acontece a 7ª Bienal de Berlim com uma inusitada participação brasileira, um “workshop de *pixação*” em que aqueles mesmos integrantes e organizadores das intervenções artísticas na 28ª Bienal, dentre eles Dijan Ivson, são convidados e recebidos como artistas. Sérgio Franco, pesquisador e produtor artístico, foi o intermediário entre a curadoria e os *pixadores*. O contato da curadoria alemã foi direta e específica a Sérgio, pela sua curadoria da exposição no MUBE, pedindo a participação dos mesmos jovens que realizaram o que passou a ser considerada uma performance artística e legítima crítica às artes na 28ª Bienal de São Paulo.

O desenvolvimento da participação foi mais uma intervenção dos *pixadores*, novamente proposta por eles mesmos como intervenção artística, mas recebida pelo curador do evento como uma violação das regras e propostas. Os *pixadores/artistas* deixaram suas marcas fora do espaço reservado para seu “workshop”, compondo suas expressões com o suporte arquitetônico, um prédio tombado, uma igreja de mais de 600 anos. Sérgio Franco conta que ao tentar evitar a intervenção Djan o questionou com indignação: “Não nos chamaram para *pixar*, então estamos *pixando!*”, logo

---

88 Disponível em: <http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2010/09/apos-invasao-em-2008-pichadores-sao-convidados-voltar-bienal.html>, consultada em fevereiro de 2014.

89 Em conversa informal com Sérgio Franco sobre o assunto, o pesquisador e curador afirmou que alguns *pixadores* registrados por Choque discutiram sobre a exposição de maneira não amistosa já que consideravam a própria *pixação* a expressão artística e não as fotografias, e insistiram que deveriam ser assinadas pelos *pixadores* e não exclusivamente pelo Choque. Como a exposição dos registros fotográficos na 29ª Bienal foi creditada exclusivamente à Choque, os desentendimentos seguiram.

depois de pintar, inclusive o próprio curador, numa ação simbólica que virou notícia na Alemanha e no Brasil, principalmente pela mídia crítica de arte como expressão de vanguarda<sup>90</sup>.

O reconhecimento da crítica artística após o evento, veiculada em revistas de arte em Berlim como uma performance válida e legítima<sup>91</sup> não livrou os pixadores e o próprio curador intermediário brasileiro da recepção da prática como ofensa e crime, e do desdobramento pela repressão policial, perda completa de vínculos com a instituição e organização do evento e ameaças de extradição.

Caminhos que indicam uma recepção em possível transição, da pixação como expressão artística e não mais vandalismo e sujeira. Ainda distante da recepção encontrada nas ruas, aqui reconstituídas pelos encontros e desencontros de Vila Nova Cachoeirinha à República, marcada pela consideração como sujeira e vandalismo pelos não-produtores, moradores e trabalhadores locais assim como pelos transeuntes de passagem. Entretanto, um importante eixo de interpretação aberto, já reproduzido nas esferas da arte e também reconhecido no *point* central pelos produtores a partir de discursos marcados pela contradição e tensão entre a afirmação da transgressão criminosa e anárquica e a expressão artística pendendo ora pela busca de reconhecimento ora pela recusa.

Argumento, portanto, que apenas marca uma discussão que não foi e nem será desenvolvida em suas minúcias no âmbito dessa pesquisa, mas que percebe um movimento de alteração nas relações entre os produtores e os receptores abrindo caminho para essa nova recepção. Mesmo ainda solapada pela dignidade jurídica e pelas relações sociais observadas nas ruas de São Paulo, reconhecemos a sua recepção como expressão artística como fundamental dado de pesquisa. Mudanças simbólicas para essa específica prática social e espacial urbana.

---

90 Ver cobertura midiática disponível em: <http://www.tecnoarteneews.com/esteticas-tecnologicas/7a-bienal-de-berlim-marcada-por-du-ras-criticas/>, consultado em fevereiro de 2014. Outra fonte disponível em <http://www.carosamigos.com.br/index.php/cultura/noticias/2317-a-arte-como-crime-em-uma-bienal-cuja-proposta-era-esquecer-o-medo>, consultado em fevereiro de 2014.

91 Disponível em: <http://www.art-magazin.de/div/heftarchiv/2012/8/EGOWTEGWPOWPHPOGSWSTCOCW/Selbst-Politik-ist-ein-e-Frage-der-Form>, consultada em fevereiro de 2014. Matéria comentada pro próprio Franco disponível em: <http://www.obrasilcoms.com.br/?p=321>, consultada em fevereiro de 2014. Episódio que ganha o mesmo tratamento de crítica artística em matéria do Instituto Goethe, disponível em: <http://www.goethe.de/ins/br/lp/kul/dub/bku/pt9560510.htm>, consultada em fevereiro de 2014.



## Capítulo 4 – Imagens da cidade de São Paulo

Neste movimento final da dissertação refletimos sobre as categorias *cidade vista* e *cidade imaginada*, considerando nosso referencial empírico, a São Paulo vista e a São Paulo imaginada, como essas leituras se relacionam a partir dos vínculos entre cidadãos, intervenções gráficas e espaços públicos urbanos, puxando os fios tecidos pelas narrativas textuais e visuais dos capítulos anteriores e os amarrando com análises considerando todo o processo de investigação, recolocando o problema de pesquisa, revisitando os objetivos e hipóteses iniciais, um balanço da experiência urbana antropológica.

Nesse momento final o referencial empírico ganha em amplitude, falamos sobre a São Paulo, não mais somente sobre as regiões sistematicamente percorridas e observadas de Vila Nova Cachoeirinha à República, seguimos pela construção de mediações nos baseando em repertório bibliográfico ampliado, em que reconhecemos a importância do recorte espacial-temporal para dar corpo aos encontros e experiências antropológicas, ao mesmo tempo que os utilizamos como fios condutores para construção de mediações que os superem, tornando possível análises mais abrangentes.

Recuperamos também os pressupostos que possibilitaram assumir a cidade como um texto visual, principalmente o espaço urbano como uma construção social simbólica, em que múltiplos signos constituem uma dimensão social do espaço público, sendo produzidos, recebidos e reproduzidos constantemente na cidade, formando códigos, repertórios e representações urbanas possibilitando sua leitura. Um conjunto específico, um sentido e significação igualmente específica da cidade, o foco da investigação, as intervenções gráficas. Realizamos e agora recuperamos os caminhos para o acesso a essa específica dimensão sógnica da cidade de São Paulo, da percepção da sua estrutura física aos usos e transformações do espaço público pelos cidadãos, em sua dimensão social de apropriação e ressignificação ou invenção.

## 4.1 São Paulo: cidade vista e cidade imaginada

“Vistas de longe, as grandes cidades são um acúmulo de grandes edifícios, grandes populações e grandes áreas. Para mim, isso não é real. O real é a cidade tal como ela é vista por seus habitantes. O verdadeiro retrato está nas frestas do chão e em torno dos menores pedaços da arquitetura, onde se faz a vida do dia-a-dia.”  
(Will Eisner, *Nova York: a vida na grande cidade*)

A busca pelo retrato real e verdadeiro de uma grande cidade está condenada ao fracasso. A concretude de seus edifícios, de seus muros e viadutos são miragens que sustentam esse ímpeto em afirmar sua existência una, verdadeira e pura. É somente abandonando a expectativa da descoberta de sua verdade que abrem-se possibilidades de ir ao seu encontro. A quantificação e mensuração urbana a partir de seus números, sistematizados e determinados pelos dispositivos estatísticos alimentam, em certa medida, a disposição para seguir por esse caminho condenado. O encontro cotidiano, cuidadosamente desregrado, por outro lado, revela a ingenuidade daquela busca. A cidade única, real e verdadeira deixa de existir. Formulação que não questiona sua materialidade ou existência, mas sim a consideração exclusiva de uma unidade genuína. Há várias cidades reais, sob o mesmo nome. São versões da cidade, leituras do espaço urbano, imagens da cidade, todas ao mesmo tempo imaginadas e reais. São várias São Paulo.

Nesse sentido tematizamos e classificamos a São Paulo vista e a São Paulo imaginada como forma de afirmar sua multiplicidade e subjetividade em que a imaginação urbana de seus cidadãos, expressas aqui através das relações sociais e espaciais tecidas em torno das intervenções gráficas, funde-se aos aspectos materiais e concretos da cidade numa expressão única e igualmente real da cidade de São Paulo<sup>92</sup>. Inspirados fundamentalmente na construção dessas categorias analíticas complementares, a partir da descrição de Buenos Aires contemporânea feita por Sarlo (2009), em que formula os termos aqui empregados, *cidade vista* e *cidade imaginada*, como um “itinerário sobre dos espacios diferentes pero que se entrecruzam” no que segue chamando de “la unidad cultural de Buenos Aires”, mas afirmando a sua unidade pela desordem<sup>93</sup>.

A Buenos Aires descrita analiticamente como *cidade vista* é “la ciudad de las mercancías” e

---

92 Mesmo sem utilizar as expressões *cidade vista* e *cidade imaginada* como categorias analíticas, esse movimento reflexivo que considera a cidade real, em específico a São Paulo real, como uma sobreposição entre o visto, vivido e o imaginado pelos seus cidadãos é também, em certa medida, realizado por Barbosa (2012), movimento que serviu de apoio a presente análise. A partir de um conjunto específico de imagens filmadas de São Paulo a autora interpreta os filmes ao mesmo tempo que nos oferece uma interpretação sobre a própria cidade. Alguns trechos nesse sentido ajudam a marcar nossa reflexão e referência: “A experiência na e da cidade é estetizada e este processo tem consequências tanto no que se refere ao imaginário que temos desta ou daquela cidade, quanto no que diz respeito às proximidades e distâncias que o cinema constrói entre as duas cidades: a filmada e a da experiência vivida. A cidade experimentada no cinema passa a fazer parte da cidade vivida pelos indivíduos (Barbosa, 2012, p.58)”. A partir desse trecho poderíamos formular que “a cidade experimentada pelas intervenções gráficas passa a fazer parte da cidade vivida pelos indivíduos” evidenciando o suporte ao presente movimento reflexivo, a sobreposição da cidade vista à imaginada.

93 Nesse sentido Beatriz Sarlo afirma: “(...) en todo artefacto delicado, resistente e complejo, como la ciudad, hay también un potencial de desorden, encarnizado en desmentir el ideal de sistema integrado que contradicen la intemperie, los espacios abiertos, las calles, las vías de transporte e, sobre todo, la competencia por ocupar materialmente los edificios e la tierra (Sarlo, 2009, p.13)”.

“la ciudad de los pobres”, títulos que fazem referência a um padrão dominante da organização espacial urbano, em que os centros de compras, o modelo shopping center, surgem como solução do mercado à insegurança sentida e reproduzida discursivamente como expressão social dos espaços públicos urbanos, o alterando pela gestão privada e criando uma hegemonia estética da organização espacial. Referência também à desigualdade dessa visão urbana, à segregação escamoteada pelo apenas aparente irrestrito acesso às mercadorias expostas na vitrine, cidade daqueles que não a acessam nessa imagem hegemônica, mas nem por isso deixam de estar nas ruas a construindo em seu cotidiano (Sarlo, 2009).

Sua formulação de *cidade imaginada* segue pelo caminho da Buenos Aires desterritorializada pela imagem de cidade global e espaços virtuais, assim como pela imagem urbana turística, pela necessidade de afirmar o típico e tradicional da cidade, caricaturas expostas nos guias turísticos, percorridas por estrangeiros em um espaço-tempo suspenso, distante daquele cotidiano experimentado e construído pelos cidadãos (Sarlo, 2009). Ambas “versiones de ciudad”, como denomina a própria autora, de maneira sobreposta constroem Buenos Aires.

Inspiração analítica também marcada, em certa medida, pela descrição de Bogotá e São Paulo de Silva (2011), em que o autor formula e utiliza as mesmas categorias, *cidade vista* e *cidade imaginada* para descrever as distintas construções simbólicas das cidades, estabelecendo essa possibilidade que parte das estruturas e organização física dos espaços urbanos, passando pelo seu uso e transformação social, chegando a dimensão simbólica<sup>94</sup>.

Sua construção da Bogotá e da São Paulo vista é marcada pelo edificado, físico e concreto, a primeira descrita pela presença marcante de “belas e imponentes colinas ao leste” que orientam qualquer cidadão a locomover-se pelo espaço urbano, descrição que logo acrescenta os edifícios, os centros comerciais e os ladrilhos, “Bogotá é a capital mundial dos ladrilhos”, afirma o autor. A segunda é evocada diretamente pela magnitude de seus edifícios e pela profusão das publicidade, “imensos cartazes publicitários colocados nos grandes edifícios” é a imagem descrita de São Paulo. As cidades vistas pelo autor são construídas pela descrição de sua paisagem urbana, as categorias de *cidade vista* e paisagem urbana aproximam-se nesse sentido. E uma característica observada e destacada cruza parte de nossos objetivos, as intervenções gráficas, em específico os *graffiti*, são descritos como marcas dessas paisagens urbanas, entendidas como uma linguagem registrada no corpo da cidade como “tatuagens urbanas” e assim, por serem externas aos cidadãos, como registros visuais compõem uma dimensão da *cidade vista* (Silva, 2011).

---

94 Pressuposto assumido pelo autor expresso em suas palavras: “Se aceitamos que a relação entre coisa física, a cidade, sua vida social, seu uso e representação, suas escrituras, formam um conjunto de trocas constantes, então vamos concluir que em uma cidade o físico produz efeitos no simbólico: suas escrituras e representações. E que as representações que se façam da urbe, do mesmo modo, afetam e conduzem seu uso social e modificam a concepção do espaço (Silva, 2001, p. XXIV)”.

Já sua construção das cidades imaginadas entra por um território de difícil apreensão, diz respeito ao uso e à “interiorização dos espaços e suas respectivas vivências, por parte de alguns cidadãos, na intercomunicação social”, desenvolve a categoria de imaginário urbano como forma de tematizar e sistematizar o território psíquico de como os cidadãos representam a cidade, características não mais externas e visíveis na paisagem urbana, mas internas aos cidadãos. Os eixos opostos exterior/interior ganham a complexidade de outro eixo o consciente/inconsciente, e as representações buscadas pelo autor transitam entre esses eixos dando forma a um imaginário que sobrepõem experiências urbanas individuais e coletivas (Silva, 2011).

Sem desenvolvermos os seus argumentos ou escolhas metodológicas ressaltamos alguns elementos, e assim nos apropriamos de suas categorias complementando as construções de Sarlo (2009), já que seu entendimento dos espaços urbanos é também uma sobreposição dessas duas versões, *cidade vista* e *cidade imaginada*, com o espaço sendo construído pela prática de seus cidadãos, pela sua imaginação e em relação dialética fazendo os próprios cidadãos, “A cidade aparece como uma densa rede simbólica em construção e em expansão. A cidade, cada cidade, se parece com seus criadores, que são feitos pela cidade (Silva, 2011, p. XXVI)”.

Na presente pesquisa, portanto, a São Paulo vista segue em certa medida a visão de Buenos Aires descrita por Sarlo (2009) em que os espaços público abertos e acessíveis estão em um processo de extinção direcionado à cidade privada e ao consumo, mas que já se insinua com uma cidade de tensão simbólica, pelas marcas em seu corpo, como a Bogotá e a própria São Paulo vista e descrita por Silva (2011). Na São Paulo imaginada<sup>95</sup> essas tensões assumem diversas formas- conteúdo sempre partindo de conflitos sociais em torno das intervenções gráficas, seus produtores, os cidadãos e o suporte, insinuando uma outra imagem da cidade. Apontando para um espaço público urbano imaginado como resultados possíveis dessa disputa, reforçando a possibilidade de sua acessibilidade e prática reconhecível pelo seus habitantes em grande medida crítica à visão da hegemonia de uma organização espacial desinstitucionalizada, um espaço não público.

Encontramos assim uma maneira de sistematizar os resultados do trabalho de campo, das análises etnográficas realizadas e apresentadas no momento imediatamente anterior, tanto na sua forma verbal quanto na sua forma visual. Em que as fronteiras simbólicas do espaço edificado, hegemonicamente não público em direção a cidade das mercadorias, são tensionadas pelas práticas sociais e espaciais cotidianas, expostas aqui por um objeto específico, as intervenções gráficas.

A São Paulo vista e imaginada fundem-se para compor o espaço público urbano paulistano.

---

<sup>95</sup> Na categoria cidade imaginada, também não seguiremos exaustivamente os passos de Sarlo (2009) ou Silva (2011) reconstruindo suas argumentações, já que seguem desenvolvimentos muito distintos de nosso objetivo, mas a incorporaremos em sua ideia inicialmente exposta, como contraponto simbólico à cidade vista, como expressão do uso e transformação do espaço pelos seus cidadãos, aqui sob a forma das descrições analíticas dos capítulos anteriores. E principalmente a direção proposta e realizada pelos dois autores a partir de suas coincidentes categorias, que a cidade é uma sobreposição dessas duas imagens.



O fundamental pressuposto aqui assumido para as análises é, portanto, que o espaço é um constructo social (Arantes, 2000). E que necessariamente há uma relação de reciprocidade, ou seja, que o espaço também participa da formação dos processos sociais. Em nosso caso específico essa relação dialética toma forma da relação intervenções gráficas e espaço público urbano.

### Espaço público e paisagem urbana paulistana

(...) as maiores forças da vida íntima – as paixões do coração, os pensamentos da mente, os deleites do sentido – vivem uma espécie de existência incerta e obscura, a não ser que, e até que, sejam transformadas, desprivatizadas e desindividualizadas, por assim dizer, de modo a se transformarem adequadas à aparição pública. (...) A presença de outros que veem o que vemos e ouvem o que ouvimos garante-nos a realidade do mundo e de nós mesmos. (...) Uma vez que a nossa percepção da realidade depende totalmente da aparência, e portanto da existência de uma esfera pública da qual as coisas possam emergir da treva da existência resguardada (Arendt, 1993, pp.59-61).

A categoria de espaço público trocou referências por toda a investigação com a categoria paisagem urbana. São nesses dois termos, nessas duas qualificações das relações sociais e espaciais urbanas que as categorias de *cidade vista* e *imaginada* são construídas e sobrepostas como uma descrição analítica da cidade de São Paulo a partir das intervenções gráficas.

A busca pelo vínculo entre os cidadãos e o espaço público urbano a partir das relações em torno das intervenções gráficas teve um foco, um lugar privilegiado, o suporte por excelência de tais intervenções – os aparelhos arquitetônicos da cidade. As intervenções concentram-se nas ruas, no horizonte do olhar dos cidadãos quando estão percorrendo seus trajetos cotidianos, nas fachadas das construções, nos muros, nos postes, nas portas, etc. O termo público qualifica esse espaço de encontro, um espaço a princípio em oposição ao privado, supostamente acessível a todos, mas que especificamente mostra-se como um espaço fronteiro e limiar<sup>96</sup>, já que os suportes por excelência das intervenções são aqueles aparelhos que marcam a divisão público e privado.

Espaço público como foco da análise, considerando as ruas e as delimitações, as camadas exteriores do privado. Escolha que ganha em complexidade quando acrescentamos a dimensão política do termo público às considerações sobre o objeto. Buscamos enfatizar que o encontro nas

---

96 A formulação *espaço limiar* é uma referência a expressão e sua significação desenvolvida por Arantes (2000) em seus ensaios sobre a paisagem paulistana, que por sua vez recupera o termo e certos sentidos conferidos por Victor Turner, em *The forest of Symbol* de 1967 e em *The ritual process* 1974, com as seguintes considerações: “Os lugares sociais assim construídos não estão simplesmente justapostos uns aos outros, como se formassem um gigantesco e harmonioso mosaico. A meu ver, eles se superpõem e, entrecruzando-se de modo complexo, formam zonas simbólicas de transição, onde atores e cenários desenvolvem atributos análogos aos que Victor Turner conceituou como limiares. Em sua ambivalência, eles são basicamente interestruturais. (...) Como ocorre em todo espaço limiar, cruzando fronteiras entre o público e o privado, entre o gênero, entre a necessidade e a propriedade privada, nesse ambiente as pessoas ‘jogam com o que é familiar’, desfamiliarizando as mais corriqueiras práticas do dia-a-dia (Arantes, 2000, pp. 106-107)”.

ruas é eminentemente um encontro político numa organização social urbana. Espaço de uso de todos, escolhido como palco de reivindicações, de atos, manifestações de desejos e indignações, quando esses devem ser considerados em escala e amplitude social, coletivos (Dagnino, 2002). Espaço que pelo caráter público retira, ou pelo menos deveria retirar, o domínio dos meios de comunicação por qualquer agência. Espaço, por outro lado, de demonstração do poder e autoridade que assume a dimensão oficial do público, o Estado, regulando, controlando, permitindo ou proibindo seu uso. O mesmo espaço que abriga as intervenções gráficas.

A escolha pela dimensão política do termo público para qualificar o espaço, indica a possibilidade de compreender tais intervenções como ações nesse sentido, mas principalmente como potenciais modos de reconfigurar as relações entre os cidadãos com os espaços da cidade, algo que os reposiciona frente ao público e privado, ao legal e ilegal, e a concepção e controle oficial do Estado. Garantindo a consideração do cruzamento dos trajetos pessoais, cotidianos, num espaço que guarda em sua constituição a dimensão coletiva e social.

Espaço público entendido, portanto, ao mesmo tempo como espaço de debate daqueles temas e interesses excluídos da agenda política, espaço de ampliação da gestão estatal ou de reivindicação política por outra ordem que não a vigente e pela diferenciação de projetos políticos em disputa, espaço para exercício público de manifestação de interesses, um espaço de divergência.

A qualificação do espaço como público ganha outro importante significado, a acessibilidade. Acesso à cidade, seja nas relações mais formalizadas – associações de bairro, conselhos etc., seja pelas relações menos formalizadas – ações e manifestações individuais ou coletivas, que indica dois sentidos possíveis, primeiro do indivíduo ao espaço e a certa realidade quando se coloca em perspectiva a partir da troca com os outros indivíduos. Construimos a realidade social e existência individual quando desindividualizamos os sentimentos e pensamentos, experiência garantida pelo acesso ao espaço comum, qualidade pública do espaço, da experiência e da realidade (Arendt, 1993). O segundo sentido é em relação ao antropólogo e seus interlocutores, quando dividindo suas experiências nesse mesmo espaço comum, tem acesso a dimensão individual que compõe a construção social daquele espaço. Assim aparece, pela qualificação pública, um cruzamento de experiências individuais que se realizam somente com o encontro público. O espaço público guarda ao antropólogo a possibilidade de apreensão dessas experiências que nascem tão íntimas e subjetivas, mas fundamentais a apreensão da construção social desse espaço.

No nosso caso, o espaço público foi necessariamente o único espaço possível para se apreender as percepções sociais, os vínculos entre as intervenções gráficas e a cidade para sua construção. Testamos a hipótese de que pelas intervenções gráficas, seja na sua produção ou recepção, surgem outras leituras de cidade, cidades construídas de maneira diferente, por

percepções distintas da experiência urbana nos espaços públicos, dividindo e construindo socialmente junto aos atores esse espaço comum.

Esse espaço tem um semblante, a paisagem urbana, categoria utilizada aqui principalmente apoiada nas considerações de Arantes (2000)<sup>97</sup>. Ao nos apoiar em seus escritos sobre São Paulo consideramos o caminho reflexivo percorrido, o pressuposto de que há uma produção social do espaço público urbano, e esta possui uma dimensão política e cultural, em que fronteiras simbólicas são construídas e reconstruídas por seus habitantes formando uma paisagem urbana ao mesmo tempo edificada e simbólica. Para sua qualificação o autor recupera as construções de J. Jackson (1984) de paisagem vernácula para afirmar as transformações do espaço público urbano paulistano.

Mobilidade e mudança são as características básicas da paisagem vernácula definida por aquele autor como 'um modo involuntário ou relutante', 'um infundável e paciente ajuste às circunstâncias'. (...) A formulação de Jackson aponta para uma importante tensão que é formadora dos sentidos políticos da experiência urbana: o desafio silencioso que práticas sociais móveis e efêmeras lançam – a partir de suas territorialidades flexíveis – aos sucessivos projetos urbanísticos, que se querem disciplinadores dos usos que os habitantes fazem da cidade (Arantes, 2000, p.11).

A paisagem urbana é também definida pelas práticas sociais móveis e efêmeras, formadoras de sentidos da experiência urbana, de territorialidades flexíveis, em que zonas e fronteiras simbólicas são construídas, desfeitas e reconstruídas diariamente nos espaços limiares<sup>98</sup>. A paisagem vernácula, nesta investigação, aponta para um único objeto, uma única dimensão que reúne esses atributos trocando sentidos com a própria paisagem urbana paulistana e as relações sociais e espaciais tecidas pelos cidadãos – as intervenções gráficas.

Espaço público urbano, paisagem urbana, dimensão política do espaço, dimensão simbólica, uso e construção cotidiana. A paisagem urbana como feição desse espaço, que se mostra por uma sobreposição de linguagens, como alertados pelos autores revisados no primeiro capítulo, e também pela observação sistemática em campo, em que as intervenções gráficas destacam-se pela profusão de signos junto à arquitetura, à publicidade e aos sinais oficiais para o deslocamento urbano. Quando tomamos o caminho aqui construído de proximidade entre as ideias de espaço público e paisagem

97 O autor em seu livro intitulado *Paisagens Paulistas: transformações no espaço público* introduz seus ensaios com foco nos “aspectos políticos e culturais da produção social do espaço público, tendo como referencial empírico a cidade de São Paulo (Arantes, 2000, p.9)”. E continua apresentando suas reflexões como “Os diversos ensaios reunidos neste livro exploram os processos por meios dos quais as fronteiras simbólicas se formam e se reconfiguram, seu grau de permeabilidade e fluidez, suas referências de tempo-espaço, sua relação com a formação da paisagem urbana e com a criação para sujeitos determinados. (...) E procura entender a relação entre práticas de espaço e o conflito social (...) (Arantes, 2000, p.10)”.

98 Formulações que fazem referência a outra passagem de Arantes (2000): “Mais do que territórios complementares e bem delimitados por fronteiras simbólicas de traçado inequívoco, essas configurações podem ser entendidas como zonas de contato, onde se situa uma ordem moral contraditória (...) Nas grandes cidade, algumas áreas são particularmente densas do ponto de vistas do entre jogo do que, aqui, denomino territorialidades flexíveis. (Arantes, 2000, p.107)”.

urbana, as intervenções gráficas tornam-se posicionamentos com potencial político no espaço coletivo em que se observa a disputa e conflito de interesses. Uma tensão visual, escrita marcada, possível de ser vista e lida, que coloca pelo menos duas imagens possíveis e praticadas da cidade de São Paulo – a da hegemonia estética do privado, fechado e a do espaço aberto a experiências inesperadas, sem ser regulada pelo medo, em que trajetos são percorridos em direção a uma experiência urbana antes ausente.

### *A São Paulo vista: padrões de segregação espacial*

São Paulo é hoje uma cidade de muros. Os moradores da cidade não se arriscariam a ter uma casa sem grades ou barras nas janelas. Barreiras físicas cercam espaços públicos e privados: casas, prédios, parques, praças, complexos empresariais, áreas de comércio e escolas. (...) o número de espaços para encontros públicos de pessoas de diferentes grupos sociais diminuiu consideravelmente. (...) Ao transformar a paisagem urbana, as estratégias de segurança dos cidadãos também afetam os padrões de circulação, trajetos diários, hábitos e gestos relacionados ao uso de ruas, do transporte público, de parques e de todos os espaços públicos. (...) A ideia de sair a pé, de passar naturalmente por estranhos, o ato de passar em meio a multidão de pessoas anônimas, que simboliza a experiência moderna da cidade, estão todos comprometidos numa cidade de muros (Caldeira, 2011, p.301).

A São Paulo vista em nosso cotidiano de investigação foi, em certa dimensão, ao encontro dessa expressão do processo de transformação social e espacial descrito por Caldeira (2011), percebemos, por um lado, uma ausência e esvaziamento dos espaços públicos, sentimos a desconfiança dos cidadãos ao caminhar nas ruas, ouvimos o discurso do medo ao observar as moradias e comércio construídos, pensados em suas fachadas a partir da obcecada busca por segurança e distância da rua, uma paisagem urbana do distanciamento. Por outro lado nos deparamos com os rastros de trajetos não previstos e inusitados, que reapropriaram esses espaços a partir de outros usos dos muros e das grades, indicando uma presença, uma ocupação, as intervenções gráficas.

A São Paulo descrita pela autora é a expressão de uma transformação ampla na organização social e espacial da cidade, em que o modelo aqui usado para fundamentar a qualificação das zonas de observação sistemática, centro-periferia, ganha uma tendência a sua própria superação como padrão descritivo analítico da organização espacial urbana. Nos apoiando em indícios da observação desses espaços assumimos como necessária as considerações de sua reformulação por Caldeira (2011).



(...) a necessidade de refazer o mapa cognitivo da segregação social na cidade, atualizando as referências através das quais a vida cotidiana e as relações sociais são entendidas. A não ser que a oposição centro-periferia seja revista e a maneira pela qual se concebe a incorporação da desigualdade social no espaço urbano seja modificada, não será possível entender os presentes desafios da cidade (Caldeira, 2011, p.211).

As mudanças espaciais são creditadas tanto pela autora como por outros pesquisadores da cidade como Kowarick (1979;2000;2011), Marques (2001;2005;2011) e Feltran (2011) a processos que se arrastam pela década de 1970 mas ganham forma e consolidação em 1980 e 1990. Uma combinação de processos macrossociais como reversão do crescimento demográfico; recessão econômica, desindustrialização e a expansão das atividades terciárias; a melhoria da periferia combinada com o empobrecimento das camadas trabalhadoras; o deslocamento de parte das classe média e alta para fora do centro; e a ampla difusão do medo e do crime resultou no aumento da desigualdade social e espacial na cidade de São Paulo (Caldeira, 2011).

Entretanto, quando optamos inicialmente pela fragmentação da São Paulo a ser vista em duas zonas, afirmando sua distinção central e norte-periférica, não estávamos reforçando ou nos posicionando a favor, exclusivamente, da manutenção do modelo centro-periferia. Preservamos essa nomenclatura para indicar dois sentidos: o objetivo de revisá-lo a partir de outros dados, de um uso e transformação do espaço público específico, a produção e recepção das intervenções gráficas; e também para levar em consideração os sentidos atribuídos pelos seus produtores ao espaço e à maneira que percorrem a cidade, constatada nos momentos iniciais de pesquisa de estabelecimento das áreas, como termos e significados ainda presentes em seus discursos, pelo menos alguma ideia de centro e periferia ainda era reproduzida. E que agora são problematizados e encaminhados cruzando os resultados que seguem o caminho proposto por Caldeira (2011), mas com algumas ressalvas a partir de dimensões percebidas em contato com o objeto. Um caminho que enxerga mais contradições no uso e transformações desse espaço público, tensão colocada pelo objeto, pelas intervenções gráficas, do que dados estatísticos homogêneos indicando sua completa superação como modelo de descrição da organização espacial da cidade de São Paulo.

Caldeira (2011) entende que aquele conjunto de transformações, listados anteriormente, resultou num novo padrão de segregação social e espacial que encontra sua principal forma sônica e estética na arquitetura, denominada de enclaves fortificados, exemplificados pelos condomínios fechados em sua versão residencial, mas que caracteriza uma categoria mais ampla de novos empreendimentos urbanos que enfatizam o privado e restrito ao mesmo tempo que desvalorizam o que é público e aberto na cidade. Os enclaves, portanto, aparecem como uma forma urbana distante das interações indesejadas, do movimento, heterogeneidade, perigo e imprevisibilidade das ruas,

cultivando um relacionamento de negação e ruptura com o resto da cidade.

Deste modo dois grandes movimentos, descritos pela autora, tem que ser considerados. Primeiro a heterogeneidade e fragmentação das zonas consideradas centrais, como do Anhangabaú à República e também das zona antes consideradas periféricas, como Vila Nova Cachoeirinha. Heterogeneidade em relação a seus moradores e os aparelhos arquitetônicos de serviço público, as zonas não mais podem ser identificadas como centro rico e periferia pobre, pelo contrário zonas completamente fragmentadas nesse sentido com múltipla convivência entre as camadas da população, zonas consideradas periféricas com novos aparelhos públicos e zonas centrais com aparelhos completamente desgastados – há uma sobreposição das características antes exclusivas a cada termo do par oposto centro-periferia. E segundo, uma homogeneidade quanto ao uso, ou melhor, ao desuso do espaço público, evitado pela maioria dos cidadãos nas duas zonas, expressos na arquitetura do controle, no completo esvaziamento das ruas fora do horário comercial, pelo rígido controle de espaços de entretenimento público como parques e praças que ganham grades, portões, câmeras de vigilância, horários de funcionamento e segurança privada.

No sentido dessa problematização as zonas previamente delimitadas e denominadas como central e norte-periférica se aproximam e até se sobrepõem, sua denominação como centro e periferia acabam indicando apenas uma distância geográfica entre elas mesmas e a denominação zona central e zona norte apenas em acordo com a divisão formal e legal das zonas da cidade pela Prefeitura. Por outro lado, mesmo com essas transformações sociais urbanas levantadas por Caldeira (2011), observadas em campo e assumidas como relevantes para descrever a cidade com mais rigor e precisão, outros dados como os trajetos urbanos realizados para as intervenções gráficas, por exemplo do tipo *pixação*, que partem de Vila Nova Cachoeirinha, passam por Santana e se encontram do Anhangabaú à República, revelam certa manutenção destas categorias para qualificar esses deslocamentos e circulação, por exemplo, os deslocamentos que partem de regiões e bairros distantes da malha ferroviária metropolitana, denominadas periféricas pelos seus moradores produtores das intervenções, para encontros em seus maiores cruzamentos como na República ou Anhangabaú, considerada central, onde trocam informações e voltam a se deslocar para outras regiões, “das quebradas ao centro, de volta as quebradas”, como descrito por Pereira (2005).

Há ainda alguns códigos sociais e certa relação de pertencimento trocados pelos cidadãos que recuperam e fazem referência aos termos centro e periferia, as gírias como a própria “quebrada”, as vestimentas, a maneira como interagem uns com os outros e com a própria cidade. Essa ambivalência foi mantida e continuamos denominando as zonas como central e norte-periférica já que apontam para uma dimensão importante na relação intervenção gráfica e espaço público urbano, ao mesmo tempo, com a reflexão aqui exposta, reforçamos a não reprodução

imediate e irrefletida de um modelo de descrição da segregação urbana impreciso.

Voltando o foco às transformações do uso do espaço público conseguimos afirmar mais alguns aspectos do espaço público urbano observado e analisado a partir do cruzamento entre a problematização e diagnóstico de Caldeira (2011), e nossa experiência em campo. Aspectos que mesmo com as ressalvas anteriormente feitas, pela manutenção de certos sentidos e usos do eixo analítico centro-periferia exigido pela problematização em contato com objeto é de central importância para presente investigação, já que encontramos por um lado indícios de um espaço público esvaziado, tomado dos cidadãos e das práticas sociais cotidianas e por outro uma reapropriação espacial marcada pela tensão transgressão e controle, e por conflitos sociais. Considerando a visão de Caldeira (2011),

(...) essas mudanças espaciais e seus instrumentos estão transformando significativamente a vida pública e os espaços públicos. Em cidades fragmentadas por enclaves fortificados, é difícil manter os princípios de acessibilidade e livre circulação, que estão entre os valores mais importantes das cidades modernas. Com a construção de enclaves fortificados, o caráter do espaço público muda, assim como a participação dos cidadãos na vida pública (Caldeira, 2011, pp. 211-212).

As ruas abertas à livre circulação de pessoas representam uma das imagens a qual a constatação da autora caminha na direção contrária. Imagem consolidada pelo *flâneur* de Baudelaire, analisada por Benjamin (1989) que ganham com a dimensão do consumo um reflexo distorcido, ao preservar certa disposição ao ideal de circulação e acesso à cidade, mas para olhar as vitrines e fazer compras. Um ideal moderno de espaço público, que também se refere a concepções políticas de igualdade e cidadania, de livre expressão dos direitos e conflitos sociais. Uma cidade aberta e uma comunidade política ativa e igualmente aberta a posicionamentos distintos e debates sobre as condições sociais de cidadania em que diferentes cidadãos interagem socialmente apesar das suas diferenças. Um espaço de potencial enfrentamento político para diminuição das desigualdades e injustiças sociais. Contudo, como nos adverte a autora “o espaço construído não é um tipo de cenário neutro para expansão das relações sociais. A qualidade do espaço construído inevitavelmente influencia a qualidade das interações que lá acontecem (Caldeira, 2011, p.302).

E o espaço público paulistano reconstituído pela autora, que se fecha nos muros e se desinstitucionaliza para usar uma expressão de Pallamin (2002) não parece sinalizar em nenhum sentido em direção à abertura, indeterminação, acomodação de diferenças e igualdade, ao invés disso toma a desigualdade e a separação como valores estruturantes, implodindo o ideal de vida moderna urbana. Os espaços públicos que restam entre os muros e enclaves são territórios do medo, como afirma mais uma vez Caldeira “a vida cotidiana reforça valores como incivilidade intolerância

e discriminação (Caldeira, 2011, p.313)”.

A observação de perto e de dentro nesses dois anos não pareceu oferecer um diagnóstico completamente oposto, como afirmamos anteriormente, encontramos os espaços públicos paulistanos esvaziados e num movimento de fechamento, impedindo e desincentivando o acesso e circulação de maneira geral, como descrito analiticamente tanto de Santana à Vila Nova Cachoeirinha, marcadas por muros e grades, em que o episódio do cercamento das pilastras no metro, suportes dos *graffiti* do MAAU, indica esse caminho escolhido pelo Estado, quanto do Anhangabaú à República, igualmente marcada pelo fechamento do espaço público, em que as praças não tem bancos, mas sim grades e pedras pontiagudas que brotam do chão, horário de funcionamento e segurança privada.

Entretanto, um detalhe nas intervenções gráficas, no espaço construído pelas relações entre autor, obra e público surge como um fundamental dado de pesquisa na direção contrária – a possibilidade de refletir sobre todo esse processo social de organização do espaço público urbano. Se aquela ausência, esvaziamento e fechamento do espaço público retira a possibilidade do encontro e da experiência urbana, impedindo inclusive que nós atentemos sobre esse processo; é possível pela atenção às intervenções gráficas pensar a cidade e percebê-la insinuando-se contra seu próprio fechamento. Não estamos afirmando que pelas intervenções gráficas encontra-se consolidado o movimento oposto do ressaltado por Caldeira (2011), de resgate dos ideais da cidade moderna, acesso irrestrito à cidade, outra cidade de São Paulo aberta e democrática, definitivamente não, mas como um espelho, conseguimos enxergá-la nas suas contradições, na sua multiplicidade e refletir sobre essa condição urbana paulistana. E seguindo por esse caminho chegamos a uma formulação como resultado fundamental da experiência antropológica da cidade de São Paulo – a percepção desse espaço público pela tensão entre transgressão e controle, pelo acesso e não acesso, expressos nos territórios e seus limites entre público e privado, pessoal e impessoal, interior e exterior, colocados pelas intervenções gráficas como práticas sociais e espaciais urbanas, abre a possibilidade para reflexão crítica sobre a cidade e que pode se desdobrar para sua respectiva percepção, desarticulação da lógica dominante e produção do espaço público urbano com outros sentidos.

As intervenções gráficas, expressões artísticas visuais de comunicação urbana, em completa unidade com seu suporte, imagem da própria cidade, que envolvem produtores e igualmente seus receptores, constituem uma prática reveladora da constituição do espaço público urbano, seja individualmente ou coletivamente. Esta formulação abre espaço para consideração de São Paulo a partir da categoria *cidade imaginada*, descrições analíticas desse distinto uso e transformação do espaço público criando uma representação espacial da cidade que tensiona e em certa medida



contradiz a *cidade vista*, a cidade dos muros. Estes passam a ser utilizados de maneira irrestrita como suporte de comunicação visual urbana e o acesso e a experiência urbana passa a ser uma possibilidade, uma *cidade imaginada*. Os cidadãos a partir de diferentes repertórios com os quais leem a cidade pelas intervenções gráficas, seja na sua concepção artística ou transgressora como vandalismo e sujeira, estão refletindo sobre uma possível interação urbana, sobre o espaço público, estão interagindo e produzindo este espaço que se mostra em vias de extinção, cada vez mais colonizado tomando a forma privada e restrita, mas que se insinua como ainda aberto às interações não planejadas pela tensão colocada pelas intervenções gráficas.

Há, portanto, um espaço público visto, praticado e imaginado em torno das intervenções gráficas, completamente marcado pela tensão entre transgressão e controle, pelos distintos interesses dos grupos sociais, sejam seus produtores ou receptores, uma produção simbólica do espaço público urbano pelos conflitos expressos na leitura da cidade a partir das intervenções, na negociação diária pela sua produção, um espaço de interação potencialmente político e aberto a posicionamentos distintos. A São Paulo vista dos muros, do entrincheiramento social e espacial, da segregação da ausência no espaço público é também a da tensão colocada pelas intervenções gráficas em seus próprios muros, desfazendo-os simbolicamente e possibilitando uma São Paulo imaginada do acesso, do uso e transformação desse mesmo espaço público, agora marcada pela presença de atores sociais numa relação de comunicação e experiência urbana.

Antes de descrever e analisar a São Paulo imaginada a partir dessa potencial experiência urbana precisamos contornar mais uma dimensão da São Paulo vista, já inscrita na comunicação e linguagem visual do espaço público urbano, que tem certa preponderância nesse espaço, reforçando o caminho de sua recharacterização de público para privado, operando na dimensão simbólica: a comunicação midiática em específico a publicidade.

### *São Paulo vista: códigos visuais conflitantes*

A investigação em campo mostrou que as mensagens publicitárias ainda são encontradas em grande expressão nos espaços públicos de São Paulo apesar do limite colocado a partir da Lei Cidade Limpa<sup>99</sup>. São expressões visuais gráficas da desinstitucionalização do espaço público, com exemplos acompanhados de perto nas zonas percorridas. No trajeto que parte da Estação República,

---

99 Lei Cidade Limpa dispõe sobre “a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana, visíveis a partir de logradouro público no território do Município de São Paulo”, versando sobre o “disciplinamento” principalmente de anúncios – “qualquer veículo de comunicação visual presente na paisagem visível do logradouro público, composto de área de exposição e estrutura”, regulando com certa ênfase os publicitários (São Paulo, Lei nº 14223, 2006). Entretanto essa lei vem sendo flexibilizada desde 2010, apoiando-se nas brechas da definição de anúncio e de seu suporte, além da diminuição de fiscalização e das multas, sendo possível encontrar muita publicidade nos pontos de ônibus, nos próprios transportes públicos e táxis, além de espaços entendidos como de produção cultural como teatros e casas de shows.

Praça da República em direção ao Vale do Anhangabaú, como comentado em detalhes nos capítulos anteriores, somos acompanhados pelo desconforto de uma experiência visual inundada por códigos visuais publicitários. Nós, cidadãos passageiros do transporte público metroviário nos vemos dentro das estações numa profusão e confusão de sinais de localização e deslocamento misturados com agressivas marcas publicitárias. Essa é uma marca dos espaços públicos de administração privada.

As intervenções gráficas parecem desfazer um pouco essa lógica espacial, ignoram o privado ou o público, espalhadas pelas superfícies convocam e exigem o olhar de quem passa, mas sem uma utilidade prevista, sem uma mensagem direta ou indireta ao consumo, sem esse apelo publicitário. Revelam um fazer daquele espaço em que a rua é valorizada como espaço de sociabilidade e interação, de entretenimento para pintura descompromissada sem o imperativo da eficiência do deslocamento, como descrito em detalhes quando nos referindo especificamente ao deslocamento na zona central do Anhangabaú à República e nos diversos códigos sociais observados e analisados.

Essas relações encontradas em contato direto com o objeto, reconhecidas em sua oposição à comunicação e valores publicitários já possuem uma reflexão trilhada sob o tipo *graffiti*, com referencial empírico em Nova York de 1970, que aqui recuperada pela perspectiva analítica de Baudrillard (1996), cumpre o objetivo de complexificar e problematizar as relações percebidas em campo. Se constatamos o crescimento da cidade na dimensão horizontal e vertical, com suas construções espaciais seguindo um modelo fragmentado e desigual, há ainda uma terceira dimensão, da multiplicação dos signos, em que os códigos voltados ao consumo são dominantes. Nas palavras de Baudrillard (1996) essa dimensão sónica da cidade segue por um caminho parecido com aquele apontado por Caldeira (2011) sobre o espaço público urbano de São Paulo – rumo progressivo à impossibilidade da experiência e interação social, operando na dimensão visual da paisagem urbana.

A cidade já não é o polígono político-industrial que foi na altura do século XIX; é o polígono dos signos, da mídia, do código. Sua verdade deixou de repente de estar num lugar geográfico, ao contrário da fábrica ou mesmo do gueto tradicional. Sua verdade, o encarceramento na forma/signo, está em toda parte. É o gueto da televisão, da publicidade, o gueto dos consumidores/consumidos, dos leitores/lidos de antemão, dos decodificadores/codificados de todas as mensagens, usuários/usados do metrô, dos animadores/animados das horas de lazer etc. (...) A socialização hoje, ou melhor a dessocialização, passa por essa ventilação estrutural através de múltiplos códigos. (...) Mas a geometria do código permanece fixa e centralizada. É o monopólio do código, difuso em toda parte do tecido urbano (...) (Baudrillard, 1996, p. 101).

A cidade é percebida inteira como espaço do código, uma *semiocracia*, e seu monopólio é creditado aos signos midiáticos e publicitários, ditando uma direção dominante às relações sociais ou como aponta o autor ao processo de dessocialização (Baudrillard, 1996). O mesmo autor enxerga nessa lógica outro conjunto de signos que formam códigos indetermináveis, voltando-se contra o sistema dominante de signos publicitários.

Os graffiti vão mais longe: ao anonimato não opõem nomes mas pseudônimos. Eles não desejam sair dessa combinatória para reconquistar uma identidade impossível de qualquer maneira, mas para voltar a indeterminação contra o sistema – converter a indeterminação em exterminação. Réplica, reversão do código de acordo com sua própria lógica, em seu próprio terreno (...) (Baudrillard, 1996, p.101).

“Reversão do código em seu próprio terreno” afirma o autor sobre como os *graffiti* escapam a lógica imperativa dos signos urbanos pela ausência imediata de significados, “(...) eles resistem a toda interpretação, a toda conotação, eis como escapam ao princípio de significação e, na qualidade de significantes vazios, irrompem na esfera dos signos plenos da cidade, que eles dissolvem por sua mera presença (Baudrillard, 1996, p.102)”. Segue o autor encerrando o argumento que seguimos aqui em certa medida, indicada pela descrição anterior.

(...) os graffiti seguem a contrapelo de todos os signos midiáticos e publicitários (...) Mais do que as paredes e muros que a sustentam, a publicidade é ela mesma uma parede, uma parede de signos funcionais feitos para ser decodificados e cujo efeito se esgota com a decodificação. (...) assume feições de um muro a separar produtores e consumidores, emissores e receptores de signos. Com os graffiti, é o gueto linguístico que irrompe na cidade, uma espécie de rebelião dos signos. (...) atacando o próprio suporte, levando as paredes e muros a uma selvagem mobilidade, a uma instantaneidade de inscrição que equivalia à sua abolição (Baudrillard, 1996, pp.102-103).

Nossa percepção em campo contrapondo as intervenções gráficas à publicidade, levada ao extremo na zona central, saindo da estação de metrô na Praça da República, assume essa direção interpretativa, problematizando as intervenções em oposição à publicidade em seu próprio terreno, na expressão e comunicação visual, em sua própria forma de produção e difusão, signos visuais espalhados pela paisagem urbana, mas que pela ausência imediata de um significante, neste caso do imperativo ao consumo, garantem outra qualidade a recepção, desarticulando uma expectativa cansativa da lógica do mercado<sup>100</sup>. E ainda ressignificando o suporte e a condição de receptor, um

100 A apropriação do argumento de Baudrillard (1996) para análise das intervenções gráficas de São Paulo, em que a ausência de significante e significado imediatos são características fundamentais para sua consideração crítica em oposição à lógica publicitária leva em conta um esvaziamento de propósitos exclusivamente nesse sentido, no terreno e lógica visual que compartilham com o sistema midiático. Em campo percebemos que há outra gama de significados e significantes, distintos e complexos repertórios que cruzam experiências urbanas individuais e coletivas na atribuição de sentidos à cidade a partir da atribuição de sentido às

convite a ler a cidade a partir de outra lógica e produzi-la de outra maneira<sup>101</sup>.

Nesse cruzamento entre campo e literatura temos mais um conflito social marcado pelas expressões visuais gráficas que insinuam outro espaço público construído e praticado diariamente para o acesso, pelo menos contra as barreiras criadas pela linguagem publicitária. Novamente afirmamos que o espaço público não se apresenta, pela leitura das intervenções gráficas como um espaço em sua dimensão visual completamente aberto e acessível, pelo contrário, ainda fechado e desigual, mas que a tensão, agora explicitada na dimensão da comunicação visual, novamente insinua um movimento de sua apropriação não reprodutora dessa lógica dominante, desse sistema de comunicação dominante, desta estética dominante. Na São Paulo vista essa possibilidade é apenas uma insinuação que emana da tensão transgressão e controle que opera nas relações sociais em torno das intervenções gráficas. As possibilidades dessa leitura e interpretação conflituosa abrem espaço para a São Paulo imaginada.

### *A São Paulo imaginada: espaço público reapropriado e tensionado*

A representação de uma cidade é não só uma imagem urbana que se encontra em qualquer esquina mas o resultado de muitos pontos de vista cidadãos, somados como se somam as contas imaginárias e não as de um guarda-livros de uma empresa contábil. Quer dizer, somando não para juntar, mas para projetar fantasias, dão como resultados a constatação de que uma cidade também é o efeito de um desejo ou de muitos desejos, que resistem a aceitar que a urbe não seja também o outro mundo onde todos quiséramos viver. E também o que vivem e querem que assim seja. (...) a qualquer momento salta à vista que se trata do estudo e projeção de outra cidade: ela mesma (Silva, 2011, p.XXIX).

Partindo da consideração da percepção como conceito que toma forma oscilando entre o sensível e o intelectual, ligado às noções de sensação, sensibilidade e também no campo da construção das ideias pela intuição intelectual. E da imaginação como conceito que segue um caminho parecido evocado pelas ideias de imagem, fantasia e representação mental (Saes, 2010; Sartre, 2011), podemos afirmar que a percepção não é, portanto, mera passividade enquanto a imaginação atividade, ambas trocam elementos numa capacidade articulada para reflexão. Percebemos pelos sentidos, como a visão, ao mesmo tempo que já refletimos sobre eles, sobre o ver e o visto. Ponto de partida para a imaginação, ficção que reorganiza os elementos percebidos, dando forma a uma representação. Processos que não se apresentam de forma linear como a do argumento

intervenções gráficas.

101 Processo descrito pelo próprio autor percebido nos *graffiti* novaiorquinos: “Os graffiti, por sua vez, não se importam com a arquitetura, eles a sujam, eles a esquecem, eles a transpõem. O artista mural respeita a parede como respeitaria o quadro em seu cavalete. Os graffiti vão de uma casa a outra, de uma à outra parede dos imóveis, da parede de cima da janela ou da porta, ou do vidro do metrô, ou da calçada, ele transgride, incomoda, sobrepõe-se (a sobreposição equivale à abolição do suporte como plano, assim como seu ultrapassamento equivale à sua abolição como moldura) (...) (Baudrillard, 1996, p.105)”.



explicativo de nosso ponto de partida, mas que se sobrepõem. Afirmamos então que a *cidade vista* é a percebida pela visão, igualmente pela audição e olfato, em que o sensível já troca com o intelectual, servindo elementos que alimentam a *cidade imaginada*, reorganizada, ressignificada, atravessada por fantasias e desejos, mas não menos real. A *cidade imaginada* é completamente ancorada na experiência urbana numa reorganização da *cidade vista* e percebida pelas práticas cotidianas e desejos individuais e coletivos<sup>102</sup>.

Nessa investigação as intervenções gráficas fazem esta ponte entre a cidade percebida, *cidade vista* e a *imaginada*, é o elemento concreto inscrito na paisagem urbana que insinua uma possibilidade de outra concretude, ainda expressa apenas pela tensão, mas que quando imaginada torna-se, por exemplo, uma cidade em que transitamos descompromissadamente atravessando seus muros. A tensão entre a transgressão e controle, expressa e materializada em diversas maneiras mas sempre a partir conflitos sociais, de encontros e desencontros cotidianos, torna-se o elemento chave para o acesso a *cidade imaginada*, insinuada por uma possível reconfiguração dos elementos desta tensão percebida e vivida na experiência urbana.

A São Paulo imaginada, portanto, insinua-se já nas tensões sociais e espaciais como expressão do espaço público, na paisagem urbana, nos limiões e fronteiras simbólicas construídas por essa específica ação de inscrever-se nos aparelhos arquitetônicos da cidade. A sistematização dessas tensões revelam a *cidade imaginada* e a possibilidade de apreendê-la de maneira sobreposta a *cidade vista*, compondo a São Paulo evidenciada aqui nesta investigação<sup>103</sup>.

As tensões percebidas em campo ganham em amplitude pois não dizem respeito exclusivamente as distâncias e proximidades entre as práticas ou entre seus praticantes, mas em sua relação conjunta com a constituição com a cidade, como práticas sociais e espaciais produtoras do espaço urbano e, assim, podem ser divididas em três grandes grupos: 1) o espaço público e paisagem urbana limiar, fronteiro, entre o público e privado; 2) os trajetos e circulação urbana impedidos e ao mesmo tempo praticados; 3) a leitura da paisagem urbana, das intervenções gráficas, a partir de distintos repertórios.

---

102 Movimento argumentativo também apoiado nas reflexões de Barbosa (2012). Em suas análises fílmicas São Paulo ganha em complexidade e multiplicidade pela imagem e imaginação “cotidianamente recriada” pelos cidadãos e inclusive o cruzamento da experiência do pesquisador, no caso da antropóloga: “Estamos sendo bombardeados por signos o tempo todo, às vezes lidamos mais com eles do que com as coisas em si. Escolhi trabalhar com filmes justamente por que eles evidenciam a realidade como uma imaginação cotidianamente recriada (aqui nos atemos a ideia de imaginação no seu sentido de articulação de referências anteriores na criação de um novo sentido). (...) Quando escolho analisar a forma pela qual o cinema constrói um imaginário e uma realidade da cidade de São Paulo, escolho também incorporar a minha própria experiência de espectadora desses filmes e moradora da cidade (Barbosa, 2012, p.34)”.

103 Assumindo o limite metodológico de nossa proposta, a impossibilidade de descrever minuciosamente um imaginário social construído progressivamente do individual, passando pelos grupos sociais até uma dimensão mais ampla da sociedade, nos contentamos em afirmar a existência da *cidade imaginada* por elementos que se insinuam pela diferença com que os cidadãos, em seu cotidiano percebem e leem a paisagem urbana, por vislumbres cotidianos de uma outra cidade possível. Um movimento possível para se afirmar sobre as versões imaginadas pelos cidadãos, como elementos já existentes, reorganizados, pelo espaço público tornando-se outro, mas apenas se insinuando nas ações cotidianas, algumas em específico, a partir das intervenções gráficas. Pelos conflitos sociais em seu entorno percebemos e organizamos alguns desses vislumbres dessa São Paulo imaginada.

Todos esses eixos são atravessados pelas ideias de transgressão e controle, em que há um conjunto de valores estabelecidos na cidade, reconhecidos como fontes legítimas de direito por uma parte de seus cidadãos que se desdobra em controle e reprodução do espaço público urbano e da paisagem urbana nesse sentido, qualificando as práticas “fora” desta ordem como transgressoras e subversivas, mas há também outra compreensão, divergente e desviante<sup>104</sup> que entende as normas como equivocadas e guiam suas ações por outros valores, ressignificado os espaços e sua própria prática. A cidade é o resultado do encontro dessas duas visões, desses dois usos, do conflito social diário em torno das intervenções gráficas. Cabe aqui explicitar esses pontos trazendo as experiências de campo que os colocam em evidência e insinuam as distintas imagens de São Paulo.

O espaço público e paisagem urbana limiar, entre o público e privado, entre a propriedade dos imóveis, suporte privilegiado, dimensão constituinte das intervenções gráficas aqui consideradas revelam uma tensão social e espacial – os cidadãos e autoridades reclamando sua posse pela percepção e uso cotidiano acabam reforçando a qualificação desse espaço marcada pela diferenciação entre público e privado, ao mesmo tempo, que desfazem pela construção simbólica essa dicotomia, não mais referência para qualificar o espaço e a paisagem urbana.

Observamos que as fachadas, a arquitetura do controle e os anúncios publicitários são os signos que reforçam a lógica de distinção entre público e privado em que o espaço fronteiro, a rua pende cada vez mais para qualificação privada. Além disso as ações de limpeza organizadas pelas subprefeituras, como a parceria entre a empresa Florestana e a Suprefeitura da Sé, também reforçam a rua e a paisagem urbana como espaços que tem donos específicos, e estes que devem decidir e controlar as formas, cores e significados desses espaços limiares. Entretanto, como apresentado anteriormente, as intervenções gráficas parecem criar outros critérios de qualificação do espaço urbano, não o percebem nem o reproduzem pela dicotomia público-privado. Para seus produtores, como descrevemos os do tipo *pixação*, os DESTROYs, os NIN JA e os RAPIDOS, percebem estes espaços como superfícies a serem marcadas, inscritas, espaço para visibilidade de seus codinomes coletivos. Percepção não distinta daqueles que produzem as do tipo *graffiti*, *Cranio*, *Cena 7*, *Cabal* e *Binho Ribeiro*, preenchem as superfícies da zona norte e zona central da cidade para além do público ou privado, percebem as fachadas e a arquitetura um potencial expositivo de sua expressão artística e intervenção política.

Uma cidade imaginada a partir desses usos é reorganizada não mais dividida entre tal dicotomia legal, não mais organizadas e controladas exclusivamente pelos seus supostos

---

104 “Divergentes e desviantes”, expressões que qualificam um comportamento, aqui marcado pelas práticas sociais e espaciais ligadas às intervenções gráficas, incorporando essas características a partir das regras criadas pela mesma organização social. Comportamentos normativos e desviantes ou divergentes como resultado de valores difusos entre indivíduos em que a desigual distribuição de poder acaba determinando a regra e condenando sua infração. Ver Becker (2008) e Velho (2003).

proprietários as ruas passam a ser acessíveis e praticadas diariamente não mais exclusivamente para o trabalho ou moradia, as fronteiras simbólicas são refeitas e também seus significados sociais. Essa alteração na percepção urbana e também na sua significação aponta para uma atuação política. A partir dessa tensão uma possível imagem de São Paulo insinua-se, ainda sem forma, mas que desafia o público e privado, estas descrições deixam de ter sentido.

No mesmo sentido, como desdobramento dessa primeira tensão temos outra, os trajetos urbanos. Pelo edificado e pelo valor à propriedade levado ao extremo da insegurança refletido em controle impedindo o deslocamento e a circulação pela cidade, tanto no espaço público quanto no privado, e a força no sentido contrário temos os rastros deixados pelas intervenções gráficas em que esses trajetos impedidos aparecem como praticados. Novamente pela relação autores, obra e cidade, aqueles acompanhados de perto como os DESTROYS e Cranio, tensionam o impedimento ao espaço público urbano pela sua reapropriação ao realizarem suas intervenções. Marcam trajetos inusitados que circulam desde Vila Nova Cachoeirinha à República, atravessam os espaços aparentemente fechados de uma região a outra, trespassam as grades, desviam das câmeras de segurança e das próprias autoridades, praticam outro espaço e assim o ressignificam e o invetam.

Trajetos mostram-se possíveis, mesmo que na dimensão da produção os tipos de intervenção gráfica revelam outras tensões, como marcadas pela dicotomia individualidade e coletividade quando comparamos as *pixações* aos *graffiti*, ou então pela tensão entre a qualificação como arte ou transgressão presentes em todas as intervenções gráficas. Trajetos antes e ainda impedidos ganham marcas de sua reapropriação, seja pela ocupação de espaços abandonados, seja pela provocação daqueles que supostamente definem e determinam seu uso exclusivo, de uma maneira restrita. Insinua-se aquela mesma imagem de uma São Paulo que não é só muros e grades e também não só privatização do espaço público, outra cidade é desejada, em parte praticada, mas definitivamente imaginada.

Essas tensões que emanam principalmente da dimensão da produção das intervenções gráficas, da relação entre autor, obra e cidade são ampliadas cotidianamente pela sua percepção e leitura por aqueles que a princípio não são seus produtores. A leitura da paisagem urbana a partir das intervenções gráficas, com distintos repertórios vão da arte ao crime, assim sua própria concepção e produção simbólica do espaço expressa-se e reforça as tensões descritas anteriormente.

Pelo lado dos produtores das intervenções gráficas a São Paulo imaginada para além do público e privado, para além dos trajetos impedidos de um espaço e paisagem que se fecham é mais imediata já que é praticada e exposta em suas marcas pela cidade. Na condição, a princípio, de receptores a imaginação urbana multiplica-se e ganha a possibilidade de existência na leitura da cidade pelas intervenções gráficas, na negociação diária pela sua reprodução ou limpeza,

principalmente quando aos poucos os receptores deixam essa posição e passam também a produzir o espaço urbano, simbolicamente distinto daquele visto. Como no caso dos proprietários das lojas e bancas de jornal da Av. Cruzeiro do Sul, há uma leitura da paisagem urbana a partir desses signos e pela negociação com seus produtores, esses receptores assumem certa participação no processo produtivo. Fazem também o espaço público urbano desfazendo sua única e exclusiva significação, há uma rearticulação das fronteiras simbólicas do espaço em que esses reconhecidos como receptores participam ativamente.

Imagens de São Paulo somente possíveis pela rearticulação dos elementos das tensões previamente descritas, entre a transgressão e o controle surge a cidade imaginada que se sobrepõem à cidade vista. Nesse sentido as intervenções gráficas como centro das relações entre autor, público e cidade mostram-se como uma percepção crítica da cidade.

#### **4.2 São Paulo vista e imaginada: intervenções gráficas como prática crítica**

A sobreposição da São Paulo vista e imaginada ganha contornos apenas contraditórios, pois marcados pelas tensões anteriormente destacadas. O espaço público urbano e a paisagem urbana paulistana expressam-se incorporando traços e práticas divergentes. Deste modo a contradição percebida não segue pela anulação de um de seus elementos opostos em tensão, em que um conjunto de práticas e uma paisagem urbana apagassem ou sobrepujassem a outra, elas convivem, não são condições nem expressões sociais e espaciais excludentes; distintas e opostas sim, mas presentes concomitantemente. Transgressão e controle como expressões do mesmo espaço público urbano.

Caldeira (2012) também analisou o espaço público a partir dessa percepção contraditória, se em suas análises da *Cidade de muros* apontavam uma direção exclusiva ao espaço público marcado pelos enclaves fortificados e esvaziamento das ruas, lendo esse mesmo espaço a partir das intervenções gráficas a autora chega a seguinte formulação:

São Paulo é uma cidade com grafites surpreendentes e extraordinária profusão de pixações, imensas manifestações públicas e intensa produção artística. (...) São essas intervenções em áreas públicas que vêm transformando e rearticulando as profundas desigualdades sociais que sempre marcaram esses espaços. Expressas simultaneamente como produção artística e intervenção urbana, elas conferem às camadas subalternas uma nova visibilidade e refletem novas formas de atuação política. Por outro lado, tais intervenções são contraditórias, pois, ao mesmo tempo que afirmam o direito à cidade, elas fragmentam a esfera pública; e, ainda que tornem explícita a discriminação, também recusam a integração (Caldeira, 2012, pp. 31-32).

A autora percebe nas intervenções gráficas novas formas de atuação política ligadas intimamente ao espaço público urbano, práticas que reivindicam seu acesso, ao mesmo tempo que reconhece sua expressão contraditória pelo sentido fragmentado e recusa a integração urbana. Identifica em seus produtores o prazer genuíno na livre circulação pela cidade e uma linguagem dos direitos e liberdade questionando “certo *modus vivendi*” como ela mesma formula, fazendo referência a ausência no espaço público reforçada pelo discurso do medo, resultante nos enclaves fortificados – desigualdade e segregação produzidas e reproduzidas na cidade. Entretanto, esses mesmo produtores articulam-se pela agressividade, transgressão e contínua diferenciação rompendo com a expectativa que eles mesmos criam ao evocar o direito a cidade, recusam certa cidadania (Caldeira, 2012). A contradição, portanto, toma forma ao trazerem a tona a desigualdade de acesso à cidade pelas suas marcas em circulação e trajetos inesperados e ainda creditados a momentos de lazer, mas ao rejeitarem a incorporação, expressa pela própria ilegibilidade de seus signos e códigos, criam novas desigualdades.

Apesar das afirmações parecerem desqualificar as práticas como um importante contraponto social na produção do espaço público paulistano, condenando ao fracasso o seu potencial político já que somente “rearticulam as desigualdades” ao superar uma dimensão e criá-las em outra, a autora segue destacando esse mesmo potencial aparentemente frustrado. “Por meio das inscrições pintadas nos mais diversos locais, eles transcendem seus locais de origem e suas condições originais, e penetram em todos os tipos de espaço, reconfigurando-o e apropriando-se deles para ali deixarem suas marcas (Caldeira, 2012, p.36)”. Afirma e destaca sua qualidade de trazer signos de uma parcela social excluída, no caso específico do tipo *pixação*, e principalmente por esses atores sociais produzirem um discurso sobre eles mesmos em relação urbana<sup>105</sup>.

Expressões claramente contestadoras de uma ordem social e espacial percebida em São Paulo, mesmo sem uma articulação discursiva consciente por parte de seus produtores, o debate está colocado, a tensão sentida e os signos estampados nos muros, marcas de desigualdade e da presença supostamente evitada. Além disso, uma completamente distinta relação estabelecida com a cidade, não mais orientada pelo medo e exclusivo compromisso com trabalho, o espaço é aproveitado para entretenimento descompromissado, “Para muitos jovens, São Paulo tornou-se um espaço de mobilidade, experimentação, lazer e risco. Eles têm um conhecimento profundo da cidade, curiosidade sobre seus espaços diferentes e encontram prazer em explorá-los (Caldeira, 2012,

105 Uma passagem coloca em evidência a argumentação nesse sentido: “Mais do que apropriações inadequadas do espaço público ou privado, eles estampam na cidade, em especial nas áreas mais ricas, a presença daqueles que supostamente deveriam se manter invisíveis. Com isso, o grafite e a *pixação* desestabilizam o antigo *modus vivendi*, com seus sistemas de signos, suas relações sociais e suas regras de uso do espaço público. Graças à *pixação*, ao grafite e outras formas de produção cultural, os jovens do sexo masculino da classe média baixa, e sobretudo das periferias, não só afirmam sua presença na cidade, como passam a dominar uma produção própria de signos (...) (Caldeira, 2012, p.39)”.



pp.58-59).

As relações sociais e espaciais tecidas em torno das intervenções gráficas, ressaltada pela autora pelo tipo *pixação*, mas que como vimos em campo, mesmo com suas peculiaridades, cruza e sobrepõe-se a outros tipos na relação com a constituição do espaço indica outro caminho que não o exclusivo esvaziamento e privatização desse espaço limiar, há sim uma força contrária percebida pela leitura da paisagem urbana, pelos signos encontrados por toda a cidade, uma presença ativa e não mais orientada pelo medo. Os espaços são reapropriados num sentido que os colocam em significação contraditória. Caldeira (2012) ao descrever os detalhes desse espaço agora percebido pela contradição nos oferece importantes pontos de apoio para seguir com nossa análise<sup>106</sup> e acaba formulando um adendo a seu diagnóstico da cidade de São Paulo, após a sua cidade de muros revisitada com foco nas intervenções gráficas constata:

Os novos atores urbanos e suas intervenções expõem os limites de um *modus vivendi*. Ao subverter as regras de visibilidade e invisibilidade na cidade engendrada pelos muros e pela oposição centro-periferia, e ao afirmar sua existência como marginais e transgressores e decidir falar a partir dessa posição, eles colocam em questão uma certa ordenação do sensível, explicitam as falhas em seu sistema de partilhas, e rompem um consenso a respeito do que é comum e do que é o espaço público (Caldeira, 2012, p.67).

É nesse sentido que construímos nosso argumento, simultaneamente apoiado no trabalho de campo em duas regiões de São Paulo, caminho sinalizado pela própria autora que em sua tese afirma uma cidade exclusiva dos muros e do medo, mas que percebe certa insinuação paradoxal em torno de práticas que circulam pela cidade como as intervenções gráficas. Caminho que reforçamos aqui – há uma contradição colocada no cotidiano urbano no que diz respeito a construção social do espaço, ele se fecha em seu edificado mas tem suas fronteiras simbólicas reconstruídas pelas intervenções gráficas que reapropriam espaços a princípio proibidos e fechados.

Entretanto, um aspecto nesse sentido merece destaque porque não comentado pela autora, mas que segue pelo caminho da contradição exposta, percebida e detalhada nos movimentos anteriores, a qualidade de recepção dessas intervenções. Recepções tão distintas com repertórios construídos numa sobreposição de experiências individuais e coletivas, de memórias igualmente sobrepostas (Barbosa, 2012)<sup>107</sup>, que no cotidiano expressam-se por conflitos sociais pela leitura e

---

106 “A despeito do entrincheiramento e dos sistemas de vigilância que supostamente deveriam regular e restringir a presença e a modalidade dos jovens, estes continuam a circular, a transitar por espaços inesperados e a forçar uma recalibração dos olhares. (...) Esses *flâneurs* originários das margens de uma sociedade marcada por enorme desigualdade afirmam por fim seu direito a transitar pela cidade, contemplá-la dos pontos mais altos, produzir seus signos, representar a si mesmos e influir em sua esfera pública (Caldeira, 2012, p.64)”.

107 O caminho argumentativo em torno da ideia de memória e seu cruzamento individual e coletivo não está aqui desenvolvido, apenas indicamos a complexidade que pode assumir o cruzamento de repertórios para leitura da cidade, evidenciando a sobreposição da cidade vista e imaginada, das distintas e móveis fronteiras simbólicas, aqui destacadas pelas intervenções gráficas. Esse cruzamento está desenvolvido em Barbosa (2012) em trechos, que serviram de apoio ao argumento aqui construído, coloca a relação

construção dessa paisagem urbana. Conflitos completamente excluídos como possibilidade numa cidade exclusiva de muros, de um espaço privatizado e fechado ao encontro, espaço de dessocialização. Os conflitos expressos nas diferentes recepções publicizadas nos encontros urbanos são um sinal positivo, indicadores de que o contato acontece, que a experiência urbana toma forma. Esse espaço, portanto, não mais pende exclusivamente pela defesa irrestrita pela propriedade privada, são questionados pelas intervenções e chegam a formas intermediárias de consenso.

Esse movimento insinuado é o que qualificamos como prática crítica, em torno desses indícios contraditórios na constituição do espaço público de São Paulo, dos conflitos sociais para definir de quem é a fachada, quem se inscreveu, por que se inscreveu, se é arte ou vandalismo, se esse trajeto é permitido ou impedido, se é transgressivo e criminoso ou diversão e entretenimento, tensões que resultam em muitas questões, mas uma única certeza – todos estão refletindo sobre a cidade, não mas a reproduzindo exclusivamente pelo medo, pela ausência, pela construção de muros, estes, aliás, uma vez violados e preenchidos com os traços das intervenções gráficas tornam-se suportes ao diálogo, um convite à reflexão sobre este espaço, sobre sua constituição, assim como marcada a produção simbólica de outro espaço.

Se Caldeira (2012) por um lado desqualifica a ação dos pixadores por ser por demasiada contraditória ao apenas reorganizar as desigualdades urbanas e não aceitarem a incorporação, um aspecto desse processo social e espacial escapa à análise e pode ser retomado pela problematização da recepção. Os produtores iniciam um diálogo sobre a cidade com os cidadãos, seja com o proprietário do suporte, morador ou comerciante, ou mesmo por quem as encontra de passagem, e mesmo sem a legibilidades dos signos e acesso à códigos específicos, ou sua aceitação como expressão legítima, ou até mesmo como proposta de desfazer as desigualdades, estes encontros provocam a atenção e reflexão sobre o espaço e logo colocam outra possibilidade de percepção e produção.

Seguimos pelo caminho analítico afirmando-as como práticas críticas em que os receptores logo abandonam essa posição, ao refletir sobre a cidade, mesmo sobre um muro em específico, incentivando ou apagando as intervenções ali registradas, saem da passividade e tornam-se produtores do espaço. As intervenções gráficas, assim entendidas como obra aberta, os conflitos sociais revelados na experiência antropológica do encontro cotidiano indicam que essa passividade

---

em evidência: “Nos misturamos nossas memórias pessoais às que ouvimos, lemos e vemos. Imagens criadas não apenas a partir de experiência vivida, mas também através da invenção, da imaginação. São imaginários concretizados em vestígios que alimentam o passado e o presente. Imagem, imaginário e memória constituem, assim, três instâncias de apropriação e significação do mundo e da vida. A imagem é um índice do real, mas também é a marca de um olhar possível, de um recorte, de uma escolha alimentada pelo imaginário que é uma criação individual e coletiva. (...) Criando e recriando a realidade e a experiência, imagem e imaginário, dão vida à memória que os reelabora num todo significativo no tempo (Barbosa, 2012, p.217)”. E em outro que recupera o título do livro citado: “A cidade azul não é qualquer uma. É a São Paulo que compõe muitas São Paulo. As muitas possíveis de serem construídas e reconstruídas através do incessante fluxo entre o coletivo e o individual, entre o imaginário e a imaginação, entre a memória e a experiência (Barbosa, 2012, pp. 224-225)”.

é abandonada, não temos mais de um lado produtores e de outro receptores, distantes, desencontrados ou de uma lado ativo e de outro passivo, são ambos polos, ainda oscilando em encontros e desencontros, ativos e produtores quando se diz respeito a produção social da cidade – nesse caso cruzando seus repertórios e suas cidades vistas em cidades também imaginadas de formas distintas.

Tomar as intervenções gráficas como caminho para reflexão sobre a própria cidade, inclusive pressupondo sua unidade abre a possibilidade de entendê-las como expressão artística urbana. Nos apoiando nesses elementos constituintes, da reflexão sobre a condição urbana, da unidade forma-conteúdo, da produção e recepção que aos poucos se sobrepõem, estas características parece garantir que analisemos as intervenções gráficas pelo mesmo caminho analítico afirmado por Pallamin (2002) sobre expressões artísticas urbanas.

Na relação entre manifestação artística e espaço público, essas questões tornam-se cruciais, pois permeiam o terreno a partir do qual a arte urbana nele instaura sua presença – com maior ou menor força e significação. Sendo partícipe na produção simbólica do espaço urbano, a arte urbana – compreendida no plano das relações sociais e não reduzida a uma sua dimensão estetizada – repercute as contradições conflitos e relações de poder que o constituem. Nesse registro específico de sua tematização, associa-se direta e internamente à natureza constituinte do espaço público, a questões de identidade social e urbana, de gênero e expressões culturais que possam ou não nele vir a ocorrer, às condições de cidadania e democracia (Pallamin, 2002, p.106).

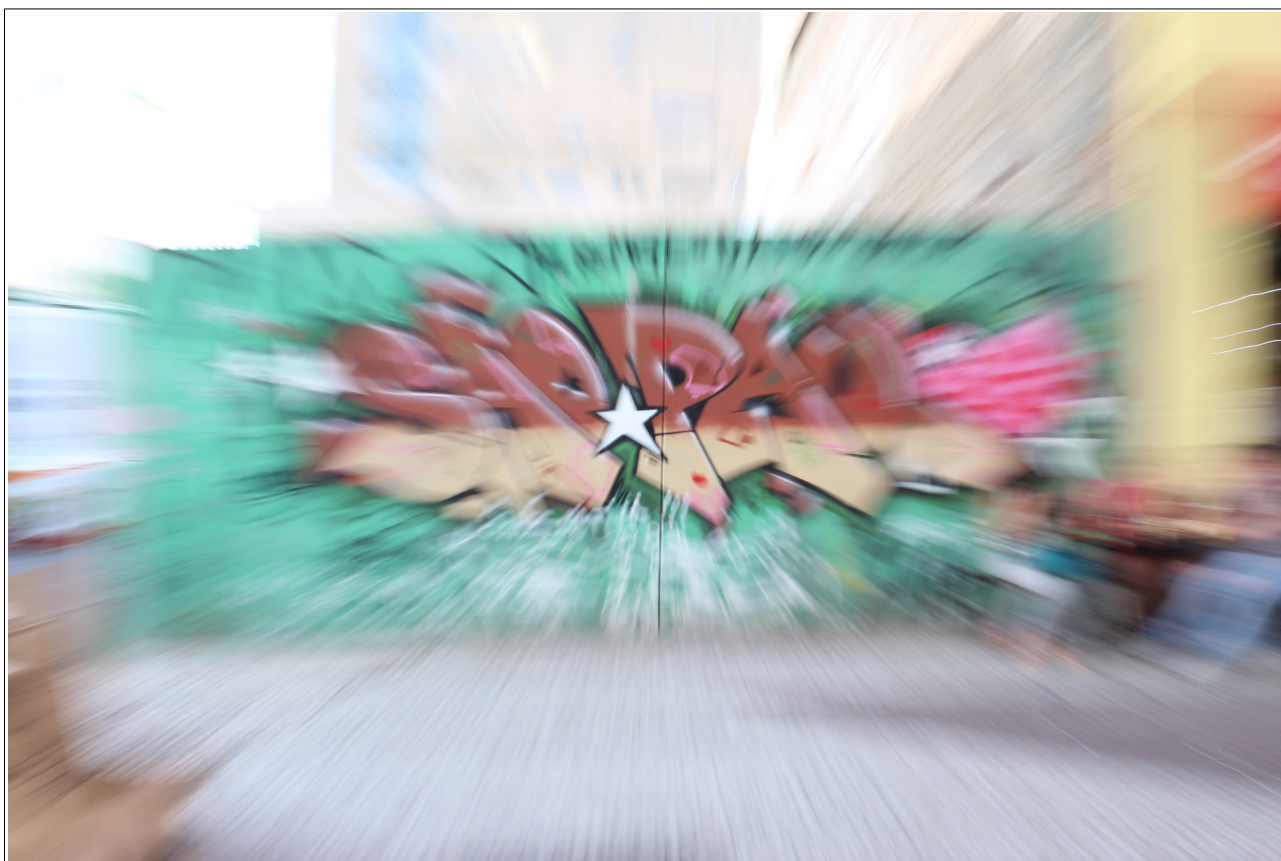
A possibilidade de interpretação da arte urbana como partícipe da produção simbólica do espaço urbano, cruza em várias dimensões do objeto aqui tratado, das intervenções gráficas, quando aplicado nas ruas, nesse espaço limiar guarda esse potencial. Se as expressões artísticas provocam essa reflexão, as intervenções gráficas também, podendo serem assumidas como tal. Nesse sentido lemos em Pallamin (2002) sobre expressões artísticas urbanas de maneira genérica, sem um específico referencial empírico ou forma-conteúdo assumido, mas ouvimos falar sobre as intervenções gráficas paulistanas e assim as interpretamos.

Sua concreção estética, as significações e os valores com os quais trabalha incitam o questionamento sobre como e por quem os espaços da cidade são determinados, que imagens, representações e discursos são aí dominantes, quais ações culturais contam ou quem tem exercido o direito à fruição, participação e produção cultural. (...) A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e exercida (...). É desse ponto que deriva um dos aspectos de notado interesse na reflexão sobre seu vínculo com o espaço público, qual seja, sua possibilidade de ser, ao mesmo tempo, inflexão e

espelhamento (Pallamin, 2002, pp. 106-109).

Abrem-se possibilidades de interpretação da cidade de São Paulo, pois em completa unidade trocam produção e recepção, leituras e interpretação. Uma prática crítica sobre sua constituição, sobre a constituição do espaço público urbano, essa íntima relação revela-se propícia à reflexão sobre o espaço público, interrogações de como São Paulo tem sido “socialmente construída, representada e exercida”, para usar os termos de Pallamin (2002), e à possibilidade de ser “ao mesmo tempo inflexão e espelhamento” acrescentamos a abertura de sua superação, ainda que imaginada.

## Considerações finais



Qual o vínculo, a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano? Pergunta que orientou toda a investigação referida de maneira recorrente durante todos os capítulos ganhou nesse último as considerações finais. O vínculo estreito entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano de São Paulo, as tintas combinadas com seu suporte, fundidas numa expressão social única foi interpretada como sobreposição da São Paulo vista e imaginada, construções físicas e simbólicas, vislumbradas pela tensões cotidianas analisadas anteriormente. As tintas saltam dos muros, respingam nas ruas e pintam a paisagem urbana. Um espaço público marcado por uma camada simbólica adensada pelas práticas e sentidos sociais que conferem sua forma-conteúdo.

Uma cidade que convoca os cidadãos pelo olhar, com a atenção voltada a paisagem urbana foi possível lê-la a partir das intervenções gráficas estampadas em seus aparelhos arquitetônicos, leitura que garantiu acesso a uma dimensão da organização do espaço público urbano. Lemos São Paulo a partir das intervenções gráficas em seus muros, acessamos certa percepção e apropriação do espaço público, revelando parte de sua organização. Sua constituição simbólica, edificada por relações sociais expressas por signos variados em uma relação tensionada entre o controle e a transgressão. Os aparelhos arquitetônicos como os muros, barreiras concretas em uma paisagem



formada por divisórias, signos de relações sociais e espaciais voltadas para separação e controle, contra o acesso e deslocamento mostraram-se desafiados pelas intervenções gráficas, marcas da transgressão dessa separação, rastros de um deslocamento e sociabilidade construídos num espaço a princípio percebido como não acessível.

Revelaram-se trajetos percorridos pela cidade, uma apropriação social do espaço público distinta, formou-se uma cartografia urbana inusitada, não imediata considerando os exaustivos e corriqueiros caminhos de casa para o trabalho ou então pelo uso dos espaços de entretenimento semipúblicos – públicos mas sob administração privada. Trajetos urbanos que valorizam a rua como espaço de sociabilidade e acabaram redefinindo a circulação entre os bairros considerados periféricos e os centrais na cidade de São Paulo. Relações sociais e espaciais urbanas que sobrepuseram práticas como *pixação* e *graffiti*, cada qual com suas especificidades mas que encontraram-se nessa mesma relação urbana, dimensão em que a provocação estética, a alteração sensível da percepção da paisagem deve ser entendida como um ato político em relação a organização espacial da cidade de São Paulo, já que pelo menos, a partir das intervenções gráficas, conseguimos refletir sobre o processo de organização social e espacial da cidade. Percebemos uma insinuação de movimento contrário ao seu próprio padrão para o fechamento, uma imagem que oferece a nós, cidadãos paulistanos, a possibilidade de reconhecer suas contradições, nos identificarmos com elas e imaginarmos outras possibilidades.

**ANEXO 1 – Guia Visual para tipologia das intervenções gráficas**

Tipo graffiti-autorizado



Tipo graffiti-intervenção



Tipo pichação



Tipo pichação



Tipo grapixo



Tipo bomb



Tipo estêncil



Tipo Tag



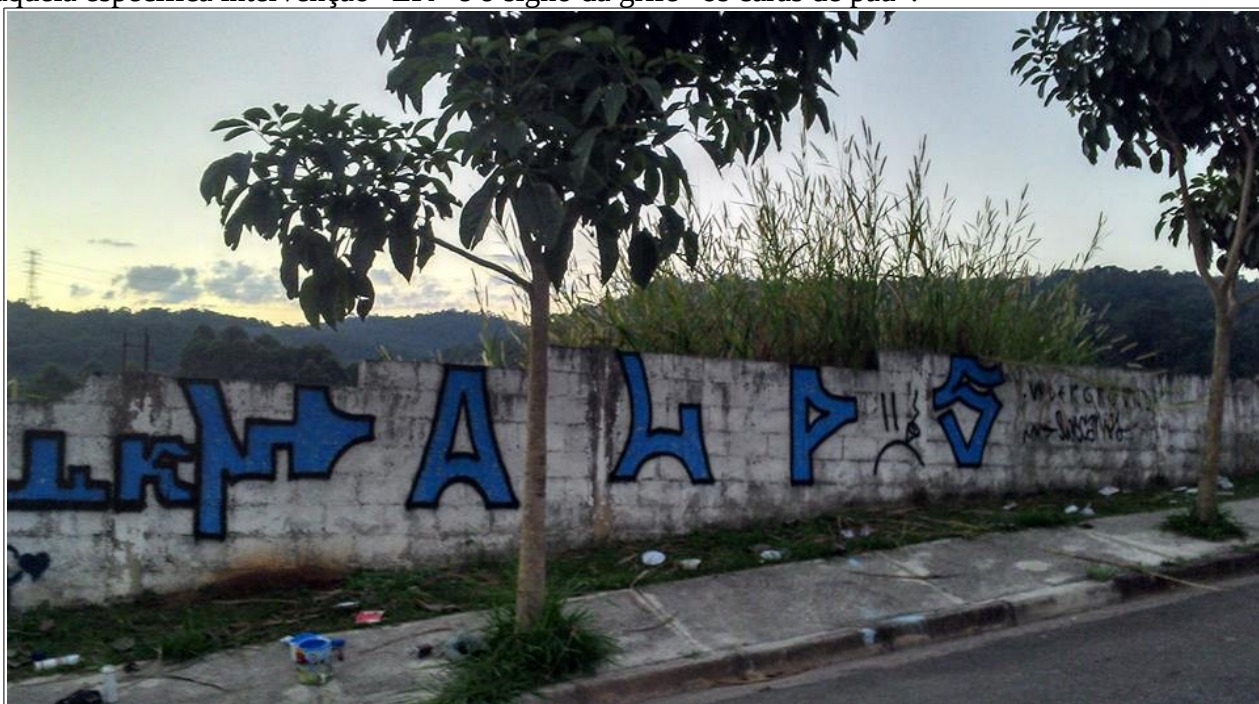


## ANEXO 2 – Guia visual da sobreposição de signos nas intervenções gráficas intermediária como *grapixos* e *bombs*

Intervenções gráficas tipo pixação e tags, destaque para três pixos “NIN JA”, em verde, “TALPS”, em vermelho e “GURIAS”, em azul e os signos das grifes em amarelo:



Intervenção gráfica tipo *grapixo*, inscrição principal “TALPS”, iniciais indicando quem realizou aquela específica intervenção “LK” e o signo da grife “os caras de pau”:





Intervenção gráfica tipo *bomb* em que a inscrição principal é “NIN JA”, inicial “G” e nome “LUI SA” indicando quem estava presente e realizou essa específica intervenção, “13”, marcando a data e possível referência às regiões da cidade pelos signs “<N<S”, indicando um cruzamento entre zona norte e zona sul:



Intervenção tipo *bomb* em que novamente a inscrição principal é “NIN JA”:





Intervenção gráfica tipo pixação, signo principal em referência ao grupo “RAPTO” e signo “1+3” indicando o ano de 2013 como data da realização da pixação:



Intervenção gráfica tipo grapixo em que a forma-conteúdo é “RAPTO”:





Intervenção gráfica tipo pixação, inscrição principal “GURIAS”, como aquela em destaque na cor azul na primeira imagem:



Intervenção gráfica tipo grapixo, inscrição principal “GURIAS”:





Intervenção gráfica tipo graffiti, composta pela inscrição “LEON” e a figura de uma rosto coberto com uma máscara:



Intervenção gráfica tipo *bomb*, inscrição “LEON”:



## Referências Bibliográficas

- AGIER, Michel. *Antropologia da cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2011.
- ARANTES, Antonio A. Neto. *Paisagens paulistanas: transformações do espaço público*. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial, 2000.
- ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1993.
- AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas/SP: Papirus, 2010.
- AUGÉ, Marc e COLLEYN, Jean-paul. *A antropologia*. Lisboa: Edições 70, 2004.
- BARBOSA, Andréa & CUNHA, Edgar Teodoro. *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.
- BARBOSA, Andréa. *Significados e sentidos em textos e imagens*. In: *Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas/SP: Ed. Papirus, 2009.
- , *São Paulo cidade azul: ensaios sobre as imagens da cidade no cinema dos anos de 1980*. São Paulo: Alameda, 2012.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 1980.
- , *Elementos de Semiologia*. Lisboa: Edições 70, 2007.
- BAUDRILLARD, Jean. *Kool Killer ou a Insurreição pelos signos* In: *A troca simbólica e a morte*. São Paulo: Ed. Loyola, 1996.
- BECKER, Howard S. *Segredo e truques da pesquisa*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008.
- , *Outsiders: estudos da sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2008
- BELTRÃO, Luís. *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*. São Paulo: Cortez, 1980.
- BENJAMIN, W. *Pequena história da fotografia*. [1931] In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2011.
- , *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BITTENCOURT, Luciana Aguiar. *Algumas considerações sobre o uso da imagem fotográfica na*

- pesquisa antropológica*. In: Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. Bela Feldman-Bianco e Míriam L. Moreira Leite (orgs.). Campinas/SP, 1998.
- BRASIL. Lei nº 9605, 12 fev. 1998. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente. Diário Oficial, Brasília, 1998.
- BRASIL. Lei nº 12408, 25 mai. 2011. Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente. Diário Oficial, Brasília, 2011.
- BUZO, Alessandro. *Hip-Hop: dentro do movimento*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2010.
- CACCIARI, Massimo. *A cidade*. Barcelona: Ed. Gustavo Gil, 2010.
- CALDEIRA, Teresa P. *A cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo. Editora 34, [2000], 2011.
- . *Inscrição e circulação: novas visibilidades e configurações do espaço público em São Paulo*. IN: Novos Estudos, nº94, Cebrap, 2012.
- CAMPOS, Ricardo. *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de século Ed., 2010.
- CASTLEMAN, Craig. *Getting up: Subway graffiti in New York. Massachusetts and London: MIT Press, 1982*.
- CLIFFORD, James e MARCUS, George. *Writing Culture: the poetics and politics of ethnography*. University of California Press, 1986.
- COOPER, Martha e CHAFANT, Henry. *Subway Art*. San Francisco: Chronicle Books, [1984], 2009.
- CORDEIRO, Graça Índias. *A antropologia urbana entre a tradição e a prática*. In: Etnografias urbanas. Oeiras: Editora Celta, 2003.
- COSTA, Roaleno. *Graffiti no contexto histórico-social, como uma obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação (mestrado) ECA/USP, 1994.
- . *A recepção estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo*. São Paulo, ECA/USP (tese), 2000.
- DAGNINO, Evelina. *Sociedade civil e espaços público no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- DURHAN, Eunice R. *A pesquisa antropológica com populações urbanas*. IN: *A dinâmica da cultura: ensaios de antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.



- ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- EISNER, Will. *Nova York: a vida na grande cidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009
- FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FELTRAN, Gabriel. *Transformações sociais e políticas nas periferias de São Paulo*. IN: São Paulo: novos percursos e atores. São Paulo: Editora 34, 2011.
- . *Fronteira de tensão: um estudo sobre política e violência nas periferias de São Paulo*. Tese de doutoramento, Campinas, UNICAM/IFCH, 2008.
- FERRARA, Lucrecia D'aléssio. *Ver a cidade: cidade, imagem, leitura*. São Paulo: Nobel, 1988.
- FONSECA, Cristina. *A poesia do acaso: na transversal da cidade*. São Paulo: T. Queiroz, s/d.
- FRANCO, Sérgio. *Iconografias na metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. São Paulo: dissertação de mestrado, FAU/USP, 2009.
- FRANCO, S. e PETRELLA. *São Paulo, Mon Amour*. São Paulo: MUBE Catálogo da Exposição, 2012.
- HARVEY, David. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- KOWARICK, Lúcio. *A Espoliação Urbana*. São Paulo: Paz e Terra, 1979.
- . *Escritos Urbanos*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- . *São Paulo: novos percursos e atores (sociedade, cultura e política)*. Organização de Lúcio Kowarick e Eduardo Marques. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LARA, Arthur Hunold. *Grafite arte urbana em movimento*. Dissertação (mestrado) ECA/USP, 1996.
- LASSALA, Gustavo. *Pichação não é Pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.
- LEFEBVRE, Henri. *O Direito à Cidade*. Lisboa: Estúdio, 2012.
- MAGNANI, José Guilherme. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- . *Quando o campo é a cidade; fazendo antropologia na metrópole*. In. *Na metrópole*. São Paulo, Fapesp, 1996.
- . *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. In. *Revista*

Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 17, nº 49. São Paulo, junho de 2002.

------. *Etnografia urbana*. In: . Plural de cidade: novos léxicos urbanos. Fortuna, Carlos e Leite, Rogério Proença (orgs.). Coimbra: Ed. Almedina, 2009.

------. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2012.

MARESCA Sylvain. *La photographie: Un miroir des sciences sociales*. Paris: L'Harmattan, 1996,

MARQUES, Eduardo e BITTAR, Sandra. *Espaço e grupos sociais na metrópole paulistana*. São Paulo: Novos Estudos, nº64, Cebrap, 2002.

MARQUES, Eduardo e TORRES, Haroldo (org.). *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo, Editora SENAC, 2005.

------. *Reflexões sobre hiperperiferia: novas e velhas faces da pobreza no entorno municipal*. Revista Brasileira de Estudos Urbanos, nº4, 2001.

MATOS, Olgária. *Paris 1968: as barricadas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MITCHELL, W. J. T. *O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso*. In: Cardernos de Antropologia e Imagem, nº15. Rio de Janeiro: UERJ, 2002.

MOYA, Maria Encarnación. *Os estudos sobre a cidade: quarenta anos de mudança nos olhares sobre a cidade e o social*. IN: São Paulo: novos percursos e atores. São Paulo: Ed. 34, 2011.

NADEL, S. F. *Compreendendo os povos primitivos [1956]*. In: Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos. Bela Feldman-Bianco (org.). São Paulo: Editora UNESP, 2010.

NOVAES, Sylvia Caiuby. *Imagem e ciências sociais: trajetória difícil*. In: Imagem-conhecimento: antropologia, cinema e outros diálogos. Andréa Barbosa, Edgar T, Cunha e Rode Satiko (orgs.). Campinas/SP: Ed. Papyrus, 2009.

PAIS, José Machado. *Sociologia da vida quotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa: ICS. Imprensa de Ciências Sociais, 2009.

PALLAMIN, Vera. *Arte urbana como prática crítica*. IN: Pallamin, Vera (org). Cidade e Cultura: esfera publica e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PEREIRA, A. B. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação (mestrado) Antropologia USP, 2005.

------. *Pichando a cidade: apropriações "impróprias" do espaço urbano*. In: Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade. José Guilherm

- Magnani e Bruna Mantese (orgs.). São Paulo: Ed. Terceiro Nome, 2007.
- . *As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo*. São Paulo: Lua Nova v1, 2010.
- PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1984.
- ROLNIK, Raquel e FRÚGOLI, Heitor. *Reestruturação urbana da metrópole paulistana: a Zona Leste como território de rupturas e permanências*. São Paulo: Cadernos Metrópole, nº 6, 2001.
- ROSE, Tricia. *Um estilo que ninguém segura: Política, estilo e a cidade pós- industrial no hip hop*. In: *Abalando os anos 90: funk e hip hop: globalização, violência e estilo cultural*. Herschmann, Micael (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- SAES, Sílvia Faustino de Assis. *Percepção e imaginação*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- SAMAIN, Etienne. *Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais*. In: *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. Bela Feldman-Bianco e Míriam L. M. Leite (orgs.). Campinas/Sp: Ed Papyrus, 1998.
- SAMAIN, Etienne (org.). *O fotográfico*. São Paulo: Huicitec, 1998.
- SARTRE, Jean P. *A imaginação*. Porto Alegre-RS: L&M, 2011.
- SÃO PAULO, Lei nº 14451, 22 de junho de 2007. Dispõe sobre o programa antipichação no município de São Paulo. São Paulo: Diário Oficial, 2007.
- SÃO PAULO, Lei nº 14223, 26 de setembro de 2006. Dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo. São Paulo: Diário Oficial, 2006.
- SARLO, Beatriz. *La Ciudad Vista: mercancías y cultura urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- SILVA, Armando Tellez. *Imaginários urbanos*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- SILVEIRA, Nelso Eugênio. *Superfícies alteradas: uma cartografia dos grafites na cidade de São Paulo*. Dissertação (mestrado) Antropologia Social, UNICAMP, 1991.
- SIMMEL, Gerog. *A metrópole e a vida mental*. IN: Velho, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.
- SNYDER, Gregory J. *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. New York: NYU Press, 2009.

- SOLIDARITY. *Paris: Maio de 68*. São Paulo: Conrad, 2002.
- STONE, Philip J. *A análise de conteúdo da mensagem*. IN: COHN, Gabriel (org.). *Comunicação e Indústria Cultural*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1977.
- TEIXEIRA, Coelho Neto. *Semiótica, informação e comunicação: diagrama da teoria do signo*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1969.
- TELLES, Vera da Silva. *A cidadania inexistente: incivilidade e pobreza*. Tese de Doutorado, São Paulo, USP/FFLCH, 1992.
- TÖNNIES, Ferdinand. *Community and society*. New York: Harper and Row, 1963.
- VELHO, Gilberto. *A Utopia Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- (orgs.) *Desvio e Divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2003.
- VELHO, Gilberto e KUSCHNIR, Karina (orgs). *Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2003.
- VELSEN, J. V. *A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado [1967]*. In: *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- WAGNER John. *Images of Information: Still Photography in the Social Sciences*. Londres: Sage, 1979.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naif, 2010.
- WHYTE, William Foot. *Sociedade de Esquina*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2005.