UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA

Arte e Intervenção Urbana: o Grafite e a Pixação no Bairro do Butantã/SP

Camila dos Santos Paulo

Trabalho de Graduação Individual (TGI) desenvolvido para a conclusão do curso de bacharelado em Geografia com orientação do Prof. Dr. Fábio Betioli Contel

São Paulo, Julho de 2016

Agradecimentos

Realizar os agradecimentos desse trabalho não é uma tarefa fácil. Primeiramente, apesar de ser um trabalho de TGI, que deveria durar apenas dois semestres, durou cerca de dois anos. Isso porque não imaginava de fato o universo que penetraria com essa pesquisa. Segundo, porque esse trabalho de longe não é uma produção só minha. Desde os autores que li, sob a incrível orientação do Professor Fábio, até pelas pessoas que muito me ajudaram, sem as quais ele não teria acontecido. A demora para a sua finalização acompanhou a minha reflexão e maturação deste e de muitos outros temas que estão ligados direta e indiretamente a essa pesquisa.

Dessa forma, como mencionado acima, gostaria de agradecer ao meu orientador pela grande paciência com o meu processo de envolvimento com o tema e por sua imensa dedicação e conselhos pertinentes.

Gostaria de agradecer à minha família, a meus pais Jovenita e Paulino, e a meus irmãos, que indiretamente me fizeram ser uma apaixonada pelas dinâmicas espaciais, pela arte e pelas manifestações populares. Devo isso a vocês. Não foi a academia que me trouxe o gosto por essas temáticas, mas sim vocês. A academia é a ferramenta que utilizei para compreender melhor os processos que envolveram a minha vida.

Quero agradecer aos meus amigos de longa data Marina e Tiago Onidaru, o conhecido Gordo. Marina, por seu apoio incondicional, por viver comigo esse trabalho e por acreditar em mim nas inúmeras vezes que pensei que não conseguiria, além das saídas fotográficas que fizemos pela cidade. Gordo, por ter sido uma grande influência e por ter participado como entrevistado de forma tão elucidativa.

Gostaria de agradecer aos meus amigos e companheiros de apartamento, Paulo e Raiza, por suportarem as minhas crises cotidianas e por me ensinarem a cada dia ser um ser humano mais atento e flexível.

Gostaria de agradecer a minha grande amiga Ana Paula, por ter me dado auxílio na revisão do texto, por todo apoio dos últimos anos e por me ensinar a não perder a doçura.

À minha amiga Isadora, que nunca me deixou perder a paixão pela cidade e pelas pessoas.

Quero agradecer especialmente aos grafiteiros e aos pixadores que conheci. Ao Ivan, por ter sido tão solícito e por abrir sua vida a mim e a essa pesquisa. Ao Maciel, que me ajudou muito com diversos contatos e me tranquilizou inúmeras vezes quando não via “luz no fim do túnel”. E, sobretudo ao Marcos, que me permitiu acompanhá-lo na realização de seus trabalhos pela cidade e que deu vida a essa pesquisa à medida que me fez sair do gabinete e me mostrou que sem ir para as ruas e sem interagir com a cidade esse trabalho não seria real. Obrigada imensamente por ter me ajudado a olhar com mais realidade e mais paixão a minha própria cidade.

Gostaria de agradecer aos meus amigos de graduação Ícaro, Sap, Thaís, Catherine, Marcella e Panda, pelos maravilhosos anos que partilhamos na FFLCH e pelos devaneios compartilhados. E, especialmente ao Patrick, que além de ser um ótimo amigo, me ajudou muito com a confecção dos mapas.

Por ser a entrega desse trabalho a etapa final do ciclo de graduação, gostaria de agradecer à Geografia. Sou eternamente grata por ter cursado essa Ciência, por ela ter me possibilitado conhecer melhor o mundo e, sobretudo, a mim mesma.

Por fim, gostaria de agradecer a todas as pessoas que contribuíram com esse trabalho as quais muitas eu não sei nem mesmo o nome porque conheci “por aí” nas minhas andanças pela cidade: moradores em situação de rua, catadores, moradores de ocupação, transeuntes, bêbados nos bares... Espero que esse trabalho seja digno de representá-los numa reflexão sobre a cidade e na utopia de fazê-la um lugar melhor.

“O artista deve não somente compreender o espírito de sua época como iniciar o processo de sua mudança.”

Frank Lloyd Wright

“A cidade é a maior de todas as obras de arte, aberta e inconclusa.”

Documentário “Entre rios”

Resumo

O presente trabalho tem como principal objetivo analisar as manifestações culturais urbanas através do grafite e da pixação no bairro do Butantã, localizado na zona oeste do município de São Paulo (SP). Acredita-se na importância desses dois tipos de manifestação para a formação de uma cultura urbana pelo fato de se contraporem à dinâmica hegemônica das cidades atuais, onde a participação política e as manifestações públicas e artísticas não são, de modo geral, fomentadas pelas políticas públicas.

Palavras-chave: Butantã, grafite, pixação, intervenção urbana, cultura popular, arte urbana

Lista de Ilustrações

Figuras

Figura 1: Planta geral da cidade de São Paulo. 1905. 46
Figura 2: Planta geral da cidade de São Paulo. 1916. 47

Imagens

Imagem 1: Grafiteiro Eduardo Kobra em frente à Igreja do Calvário, no Bairro de Pinheiros, São Paulo, Outubro de 2012 28
Imagem 2: Inscrição em ruínas anglo-saxônicas datada do séc. VII. 29
Imagem 3: Alfabeto bárbaro anglo-saxônico 29
Imagem 4: Capa do disco da banda do Reino Unido, Black Sabbath, 1973. .. 29
Imagem 5: Capa do disco da banda Australiana, AC DC, 1976 29
Imagem 6: Anúncio da Companhia City divulgando a venda de terrenos no Butantã. 1935 49
Imagem 7: Foto dos moradores do Butantã mostrando a altura que chegaram as águas em enchente do rio Pinheiros. 1919 49
Imagem 8: Panfleto feito para promover a lanchonete “Café Madeira” a partir de sua proximidade com o “Beco do Batman”. Vila Madalena, 2015 60
Imagem 9: Pixação sobreposta ao painel pintado por escritório de arquitetura. Minhocão. Fev. 2016 65
Imagem 10: Artista plástico Mundano, pintando a carroça de um catador no projeto “Pimp my carroça” 67
Imagem 11: Trabalhos do grafiteiro e pixador Ivan em vários lugares do bairro do Butantã 72
Imagem 12: Grafites e pixações na São Remo, comunidade ao lado da USP 73
Imagem 13: Viela entre as ruas Miguel Teodoro Ferreira e Gasco Pietro, no Rio Pequeno, sendo pintada pela Coordenadoria de Projetos e Obras 79

Fotografias

Foto 1: Monumento às Bandeiras e uma pixação sobreposta com a inscrição “bandeirantes assassinos” 36

Foto 2: Praça pública na Avenida Eliseu de Almeida, Vila Sônia. No centro, uma ciclofaixa feita sobre o Rio Pirajussara canalizado..... 75
Foto 3: Pixação feita em prédio comercial ao lado da praça da foto acima, assim como vários outros pontos da mesma área 76

Mapas

Mapa 1: Distritos que compõem a Subprefeitura do Butantã e os municípios fronteiriços..... 51

Tabelas

Tabela 1: População nos Anos de Levantamento Censitário. Município e Região Metropolitana de São Paulo, Estado de São Paulo e Brasil (1872 a 2010) 41

Sumário

Introdução 9

Capítulo I: O espaço urbano e a paisagem modificada 12

1.1 A arte na era da reprodução 19

1.2 O caso das cidades brasileiras 22

Capítulo II: Grafite e Pixação 26

2.1 O Grafite e a Pixação: a origem 26

2.2 O Grafite e as suas singularidades 27

2.3 A Pixação e suas singularidades 29

2.4 Grafite e Pixação: Tópicos Contrastantes 31

2.5 A produção e a circulação de imagens 36

Capítulo III: Butantã - A história do bairro e suas dinâmicas atuais 39

3.1 Breve Histórico sobre a cidade de São Paulo 39

3.2 São Paulo: o desenvolvimento histórico de suas contradições 40

3.3 Butantã: a história do bairro 45

3.4 O Butantã Hoje 50

Capítulo IV: O urbano e o grafite/pixação no bairro do Butantã 56

4.1 Cultura Popular e Cultura de Massas 57

4.2 Arte na rua ou Arte de rua? O “Beco do Batman” 59

4.3 A rua como galeria: democratização da arte? 61

4.4 Grafite/ Pixação: o reconhecimento e suas representações 62

4.5 O cenário do Grafite e da Pixação no Butantã: relações com a Universidade e como o poder público 69

Considerações Finais 81

Referências Bibliográficas 83

Introdução

O grafite e a pixação podem ser considerados manifestações urbanas transgressoras à medida que subvertem a norma estabelecida e imprimem, nos lugares em que são realizados, outras racionalidades, funcionalidades e discursos que podem ser classificados como contra-hegemônicos. Ambos rompem e transformam significados preexistentes, possibilitando diferentes formas de apreensão da paisagem e evidenciando questões do mundo no lugar e do lugar no mundo (COSTA e DOZENA, 2004).

A cidade contemporânea, que tem o seu processo de formação fortemente associado à industrialização, não possibilita – ou ao menos dificulta muito – a efetiva participação dos cidadãos na política. Além disso, vários são os problemas urbanos relacionados principalmente aos transportes, moradia e educação, sobretudo nas cidades dos países subdesenvolvidos, sendo as camadas pobres aquelas que mais vivenciam as desigualdades.

Dessa maneira, a cidade, sobretudo a metrópole, torna-se o espaço de tensões sociais provocadas pelas intensas contradições entre os grupos hegemônicos e aqueles que vão contra o poder destes. Neste contexto, defenderemos o grafite e a pixação como manifestações (com semelhanças e diferenças entre si) que muitas vezes atuam no espaço urbano com um sentido interventor, produzindo e divulgando ideias que vão contra a ordem e os discursos estabelecidos e dominantes, colocando em evidência na paisagem urbana os conflitos sociais. Sendo assim, como entender de forma mais concreta esses processos?

Para empreender nossa investigação, na realização de sua parte empírica, elegemos o bairro do Butantã como recorte territorial de análise, pois este apresenta alguns elementos interessantes para o estudo do grafite e da pixação. Isso ocorre porque naquele bairro se apresentam várias das contradições que são típicas dos grandes espaços urbanos, assim como dilemas gerados pelo crescimento econômico que interferem na dinâmica desta parte da cidade. Um desses dilemas está ligado às mudanças que se dão

principalmente a partir da ação do Estado e do setor imobiliário, os quais intensificaram a sua interferência na dinâmica local com a construção de uma estação de Metrô no bairro. Vale destacar também a presença de periferias e de favelas nessa área, contrastando na paisagem urbana com o Campus da Universidade de São Paulo e com áreas mais valorizadas que ali também se localizam. Por fim, existe no Butantã uma grande população jovem e estudante (por ser também um bairro universitário), por isso, conjectura-se neste trabalho que este tipo de intervenção tem grande adesão entre esse grupo etário.

Primeiramente, realizamos uma ampla revisão bibliográfica sobre o nosso tema de investigação. Posteriormente, fizemos uma pesquisa documental para encontrar informações empíricas (imagens, fotos, leis, dados estatísticos, entre outros). Por fim, realizamos trabalhos de campo com o objetivo de produzir informações primárias, entrevistando gestores do bairro (Subprefeitura) como o coordenador da Casa de Cultura do Butantã e o atual supervisor de cultura. Também entrevistamos e acompanhamos grafiteiros e pixadores que atuam ou atuaram no Butantã e em outras áreas da cidade. Foram, ao todo, 5 entrevistas, com a média de 1 hora de duração cada. Produzimos ainda material iconográfico próprio, a partir de uma coleção de fotografias das principais paisagens urbanas que interessavam à nossa investigação.

Podemos elencar como objetivos específicos deste trabalho os seguintes elementos: 1. Analisar como evoluiu recentemente esse tipo de intervenção no bairro do Butantã; 2. Qual a relação dessas manifestações com as dinâmicas econômicas, políticas e sociais do bairro; 3. As contradições que envolvem o grafite e a pixação no que se refere à sua suposta incorporação à cultura de massa; 4. Analisar se há políticas públicas de incentivo, controle ou proibição da pixação e do grafite no bairro.

Outro ponto que precisamos esclarecer é que neste trabalho adotamos com “x” a grafia da palavra *pixação*. De acordo com a norma culta, a palavra “correta” é “pichação” com “ch”. Entretanto, como afirma Marcos Bagno (2009) a língua não é uma entidade objetificada e por isso não pode vir descontextualizada dos sujeitos que a utilizam e a modificam. Por trás da dita

“norma culta” existe a ideia de uma língua ideal, baseada na escrita do cânone literário e que define o que é “correto”, “elegante” e “civilizado”, sem corresponder aos usos da língua por “seus falantes de carne e osso”. Sendo assim, a palavra “pixação”, escrita para a norma culta supostamente com uma grafia “errada”, “selvagem” e “bárbara” é completamente coerente com o papel de subversão da pixação – pelo menos em sua origem – na sociedade contemporânea. “Pixadores” com “x” é como os membros dessa cultura se definem. Alterar para “ch” tomando a primeira grafia como “inculta” já é desvalorizar toda a cultura desse grupo social (o qual possui um conjunto de valores, técnicas, hábitos, costumes, artes, crenças e preconceitos) e que neste caso está expressa na sua linguagem. Afirmar que a escrita com “x” está errada é legitimar como certo e culto uma única e determinada cultura, baseada na produção intelectual e artística valorizada pelas classes sociais favorecidas, detentoras do poder político e econômico. Como diria o mesmo autor: “tratar da língua é tratar de um tema político, já que também é tratar de seres humanos [...] e não podemos cair no erro de estudar a língua como uma coisa morta, sem levar em consideração as pessoas vivas que a falam.” (BAGNO, 1999, p. 9).

Capítulo I: O espaço urbano e a paisagem modificada

A maior parte da população mundial vive hoje nas cidades. Ao mesmo tempo, a vida nas cidades contemporâneas se diferencia, em muito, daquela que caracterizou a das cidades clássicas. Nas cidades gregas, por exemplo, o cotidiano era sinônimo de vida pública, participação política, manifestação de opinião, sendo a arte fundamental neste processo. Dessa forma, muitos teóricos discutem sobre o que são as cidades contemporâneas e como se dá o seu desenvolvimento cultural.

Nesse contexto, Oskar Negt (2002) diz que um aglomerado urbano não pode ser considerado como sendo uma cidade, pois a vida urbana efetiva está ligada a ambientes públicos que possam trazer a participação dos cidadãos. Desta forma, o fim desses espaços representa também o fim da cidade, uma vez que os espaços públicos são fundamentais às manifestações – coletivas e individuais - de todo gênero e, portanto, ao exercício da política. Sendo assim, de acordo com o autor, não é possível a existência de cidade sem as manifestações culturais dos diferentes grupos sociais que a compõem.

Dessa forma, vemos que as cidades atuais são um aglomerado urbano – composto de parcelas mais ou menos intensivas de um meio técnico-científico-informacional – que acaba por ser atualmente o *lócus* de processos de *individualização* mais intensos, em detrimento de formas de vida mais coletivas e cooperativas. Em geral, os habitantes da cidade não são mais cidadãos, mas sim seus “usuários”. Desse modo, há uma ausência de espaços públicos e de locais onde o morador se reconheça e se sinta pertencente à coletividade da qual faz parte e na qual ele possa entrar em contato com o outro, com o desconhecido.

O *desenvolvimento tecnológico,* na maioria das vezes, influencia esta dinâmica. De acordo com Sevcenko (2002), as pessoas se relacionam com o mundo por meio das novas mídias, e isso as afasta cada vez mais da cidade e das questões urbanas mais gerais. Os espaços públicos, de acordo com o autor, foram os responsáveis pela constituição da identidade, dos valores e da cultura urbana. Destarte, a corrosão desses espaços de manifestação causa,

por sua vez, uma corrosão também dos valores republicanos e das formas de sociabilidade mais cooperativas. Esses valores vêm sendo substituídos pela tecnocracia, pelos valores burocráticos, administrativos e publicitários, que regulam a sociedade em várias esferas.

Para Walter Prigge (2002), não é mais a população propriamente dita quem produz o espaço urbano nas cidades contemporâneas, mas sim os *designers*, urbanistas e arquitetos, sendo que o papel da população resume-se, cada vez mais, a apenas "usar" a cidade. Existe, de forma geral, um não comprometimento desses planejadores com os problemas urbanos e, para além disso, há dificuldade de se pensar nessas questões considerando um "bem coletivo".

De acordo com Henry Lefebvre no livro *O direito à cidade* (1991), a realidade urbana – e todas as questões ligadas a ela, inclusive os lazeres e a cultura – foram induzidos pelo desenvolvimento da industrialização, o qual caracteriza a sociedade moderna. Entretanto, não podemos pensar que porque a urbanização foi induzida pela industrialização vivemos numa "sociedade industrial". Os problemas urbanos, mesmo tendo sido induzidos pela industrialização geraram tantas preocupações que a melhor definição seria "sociedade urbana".

Para Lefebvre (1991), a cidade não é uma criação do desenvolvimento industrial. A história das cidades remonta desde a antiguidade, tendo existido cidades orientais, arcaicas e medievais. As primeiras foram essencialmente políticas e as mais "recentes" mantiveram um caráter político, mas foram principalmente aglomerados que exerceram funções comerciais, artesanais e bancária. Aos poucos, as cidades começaram a acumular riquezas por meio da usura, do comércio, do excedente agrícola e do desenvolvimento do artesanato e, ao mesmo tempo, apoiaram a libertação dos camponeses com claro interesse neste processo. Dessa forma, as cidades se tornaram os centros da vida social, política, de acúmulo de riquezas, de conhecimentos, técnicas e obras. Assim, o fortalecimento das relações de comércio, de troca, promoveu uma necessidade de centralização que culminou na formação do Estado.

Para o historiador Jacques Le Goff (1998), referindo-se às cidades medievais, as funções essenciais da cidade são a troca, a informação, a vida cultural e o poder. O desenvolvimento do setor secundário, que foi a marca das cidades a partir das Revoluções Industriais, constitui apenas um momento da história das cidades. Em contrapartida, foi exatamente este processo industrial que causou um acentuado desenvolvimento urbano a partir do século XIX no mundo europeu.

Nesse contexto, a cidade do início do capitalismo é uma obra e não um produto, pois é caracterizada por um valor de uso e não por um valor de troca. Contraditoriamente, ela foi na contramão do comércio, das relações de troca e do lucro. O valor de uso compreende a cidade como um espaço da vivência nas ruas, praças, festas, monumentos, existindo um uso improdutivo da cidade onde riquezas são destinadas apenas com o intuito do prazer e do prestígio e não do lucro (LEFEBVRE, 1991). Essa ideia do investimento improdutivo da cidade se justifica pela constante ameaça que existe nessa sociedade por uma parte dela ter privilégios e a outra não. De acordo com Lefebvre, a cidade enquanto obra desaparece a partir do momento em que a opressão dá lugar a exploração.

Assim, com o surgimento da industrialização, as antigas cidades foram aos poucos incorporadas e outras cidades se formaram, pela necessidade, naquele contexto, da proximidade com áreas que contassem com energia, matéria prima, transporte e mão de obra. Para Lefebvre (1991) esse é um processo conflitante ao passo que existe um choque entre a realidade urbana e a realidade industrial. A indústria – e tudo que está relacionado a ela – remodela a cidade política, social e economicamente.

Desse modo, muitas cidades começam a se formar, e um tecido urbano começa a surgir. Esse tecido urbano é o suporte de um modo de viver da sociedade urbana, desigual e heterogênea. Esse modo de vida urbano cria um sistema de objetos e um sistema de valores. O primeiro tem como exemplos os equipamentos que disponibilizam água, eletricidade, os próprios automóveis, seu combustível, assim como todos os eletrodomésticos que fazem parte do ambiente doméstico na sociedade de consumo (televisão, geladeira, etc.). O

segundo inclui todos os padrões de comportamento e de ação dos habitantes urbanos, como os lazeres urbanos, por exemplo, a moda, os costumes, as canções. A cidade inaugura outra racionalidade, moderna, excessivamente preocupada com a segurança e com o futuro e que não se constituiu aleatoriamente, como afirma Lefebvre (1991, p. 14):

> [...] Essa tentativa de análise poderia permitir acreditar que se trata de um processo natural, sem intenções, sem vontades. Ora, existe de fato alguma coisa assim, mas uma tal visão estaria truncada. Num tal processo intervêm ativamente, voluntariamente, classes ou frações de classes dirigentes, que possuem o capital (os meios de produção) e que geram não apenas o emprego econômico do capital e os investimentos produtivos, como também a sociedade inteira, com o emprego de uma parte das riquezas produzidas na "cultura", na arte, no conhecimento, na ideologia.

De acordo com David Harvey em *A condição pós-moderna* (1989, p.23) a modernidade é um projeto iluminista que entrou em vigor a partir do século XVIII com o objetivo de desenvolver a ciência, a racionalidade, a moralidade e os direitos universais. A ideia era que por meio do domínio científico da natureza, a humanidade seria libertada de toda escassez e as formas racionais de organização social e do pensamento nos afastariam dos mitos, religião e superstições. A modernidade, portanto, era um projeto otimista que visava o progresso da civilização, disseminando ideais de igualdade, liberdade e justiça. Mas, para construção dessa nova sociedade, seria preciso a ruptura com a história e com a tradição, evidenciando mais uma característica desse projeto que é a descontinuidade histórica, ou seja, as constantes mudanças, transformações e um olhar sempre orientado para o novo, o futuro, o progresso.

Entretanto, a modernidade, ao longo do século XX, começa a sofrer algumas contradições provocadas pelas guerras, extermínios, ameaças nucleares, totalitarismos, entre outros, que a revelam como modelo de opressão e destruição e não de libertação. O projeto evidencia uma espécie de tragédia do desenvolvimento em que a "destruição criativa" é uma condição essencial. Assim sendo, a destruição do que veio antes era inevitável para a

criação do novo e, portanto, o progresso da sociedade capitalista. A partir desse processo de rompimento e de constantes transformações, aqueles que buscam pelo eterno e imutável, tentam deixar a sua marca no dentro do que é efêmero e fragmentado. (HARVEY, 1989, p.26)

Temos também que considerar que o projeto modernista tem uma forte relação com o crescimento da urbanização, já que no século XIX muitas cidades (principalmente europeias) conheceram uma verdadeira "explosão demográfica", passando por experiências de migração, industrialização, reorganização das construções e por movimentos políticos de cunho revolucionário.

Para David Harvey (1989), após a segunda Guerra Mundial, o projeto modernista passa a atuar a partir de formas padronizadas de conhecimento e de produção, com hegemonia norte-americana, interferindo no processo de modernização da Europa, destruída em várias partes pela guerra, e do Terceiro Mundo "atrasado", com a justificativa de ser um agente benevolente e que promoveria o desenvolvimento e a emancipação humana. Essa perspectiva influenciou o campo da arquitetura com o objetivo de revitalizar as cidades com a construção de diversas obras públicas, como habitações populares, que, de acordo com o autor, contribuíam para um processo de alienação e desumanização na medida em que produziam arquiteturas de poder para corporações e governos, com um carácter homogeneizador que não permitia alterações estéticas por parte das pessoas que dela se utilizavam. Le Corbusier foi um arquiteto desse segmento na França e Oscar Niemeyer no Brasil (inclusive trabalharam juntos no projeto de construção da sede da ONU em Nova York). A respeito da crítica ao projeto urbano modernista escreve Jane Jacobs em *The dead and life of great American cities*, 1961 (*apud* HARVEY, 1989, p.73-74):

> Projetos para pessoas de baixa renda que se tornaram piores centros de delinquência, de vandalismo e de desamparo social geral do que as favelas que pretendiam substituir. Projetos de habitação para pessoas de renda média que são verdadeiras maravilhas da estupidez e de sujeição, privados de toda jovialidade ou vitalidade da vida na cidade. Projetos de habitações de luxo que mitigam sua inanidade, ou tentam, com a vulgaridade

> insípida. [...] Centros cívicos que só não são evitados pelos vagabundos, que têm menos escolhas de locais de vagabundagem do que os outros. Centros comerciais que são imitações apagadas de shoppings suburbanos padronizados com lojas de departamentos. Calçadões que vão do nada a lugar nenhum e que não têm quem passe neles. Vias expressas que desfiguram as grandes cidades. Isso não é reconstrução de cidades; trata-se de devastação de cidades.

A pós modernidade trará críticas à arquitetura moderna no sentido que a construção de espaços monofuncionais, ou seja, com apenas um tipo de uso, não permitem o desenvolvimento da interação social e da diversidade, que é a essência da cidade. Se pensarmos esta como um espaço complexo, heterogêneo, todo projeto que vise à homogeneidade e à separação caminha rumo a um ambiente urbano “não saudável”.

De acordo com David Harvey (1989) começam a ocorrer algumas transformações no mundo a partir do início dos anos 1970, momento este que passaria a ser denominado de pós-modernidade. É um período complexo para se definir, mas podemos pensar que nele começam a surgir outros movimentos em reação ao discurso moderno. Para o autor, os movimentos de contracultura, que surgem em 1968, são a manifestação de uma transição da modernidade para a pós-modernidade, podendo esta ser pensada como a lógica cultural decorrente do capitalismo avançado. Apesar de parecer contraditório, podemos considerar que os movimentos de 1968 criaram necessidades que o capitalismo buscou atender em forma de mercadorias ou, até mesmo, que o próprio capitalismo, numa estratégia de mercado, estimulou desejos e sensibilidades individuais como uma forma de se superar através de uma nova criação estética do consumo de massa.

A arquitetura e o projeto urbano modernistas tinham como característica a homogeneidade e não permitiam, portanto, a obtenção de *capitais simbólicos* que, de acordo com Bourdieu (1977), podem ser definidos como o acúmulo de bens de consumo que dão distinção, *status* a quem os possui. Em contrapartida, o surgimento da pós-modernidade foi acompanhado por um grande desenvolvimento tecnológico que possibilitou uma produção em massa

flexível, produzindo para diversos estilos, estimulando uma heterogeneidade no consumo e assim, o avanço capitalista.

A noção de pluralismo é uma das características da pós-modernidade. A concepção de existência de uma diversidade de grupos dentro da sociedade (negros, homossexuais, mulheres, etc.), grupos esses que foram silenciados durante a modernidade por um grupo dominante, que se sentia no direito de representá-los. A partir desta ideia, podemos pensar no conceito de *heterotopia* de Michel Foucault (1984), que vai dizer que a pós-modernidade será o momento da coexistência de diversos mundos fragmentados e sobrepostos no mesmo espaço, formando um "espaço impossível" e, portanto, complexo de ser compreendido e de atuar na sua transformação.

Em meio a tantas questões sobre essa estrutura de sentimento que passa a vigorar a partir das últimas décadas do século XX, uma de suas marcas mais evidentes é a total aceitação do que é efêmero, fragmentário, descontínuo e caótico. Por mais que isso existisse na modernidade, ainda se fazia presente naquela época a preocupação em definir os elementos eternos e imutáveis do processo histórico. Veremos que a lógica de produção do espaço e suas relações mudam fortemente a partir desse contexto.

Para David Harvey (1989, p.70) o projeto urbano e arquitetônico das cidades se altera com a passagem da modernidade para a pós-modernidade. No primeiro, há um estilo internacional, funcional e racional atrelado a um projeto social. Já no segundo, há uma compreensão do tecido urbano como algo fragmentado e efêmero, com sobreposição de formas passadas, numa espécie de "colagem". O estilo da arquitetura se torna eclético, indo desde a monumentalidade tradicional até uma arquitetura do espetáculo, revelando uma espécie de atemporalidade e uma preocupação estética que se acaba em si mesma, sem uma perspectiva social, como ocorria na modernidade.

Dessa forma, a arquitetura contemporânea tem um enorme ecletismo, tanto de tempos passados como de culturas diferentes, mas sendo uma preocupação puramente estética e entrando numa certa superficialidade em suas propostas. A crítica a esse modelo (JAMESON, 1984) é que esse *pot-pourri* de internacionalismos do passado e do presente estende um véu sobre a

geografia real através da construção de imagens e costumes, que acabam "mascarando e repelindo a cidade lá fora". Dessa maneira, podemos pensar que, neste processo, a cidade se torna uma ilusão, um simulacro, como aponta Harvey (1989, p. 87 p. 95):

> As colunas, a ornamentação, as extensas citações de diferentes estilos (no tempo e no espaço) planejadas dão a boa parte da arquitetura pós-moderna a sensação de "falta de profundidade planejada". Mesmo assim, o mascaramento confina o conflito entre, por exemplo, o historicismo de ter raízes num lugar e o internacionalismo do estilo extraído do *musée imaginaire*, entre função e fantasia, entre o objetivo do produtor de significar e a propensão do consumidor de receber a mensagem. [...] A arquitetura e o projeto urbano dessa espécie transmitem, sobretudo, um sentido de alguma busca de um mundo de fantasia, da "viagem" ilusória que nos tire da realidade corrente e nos leve à imaginação pura. Não é apenas a função, mas a ficção.

Outro aspecto da arquitetura e do projeto urbano pós-modernistas é a construção da cidade enquanto espetáculo. A ideia de diversidade embutida nas festas étnicas, eventos, shows e festivais, que de acordo com Harvey (1989) se iniciaram com os movimentos de contracultura e que, portanto, tinham um caráter revolucionário, atrai pessoas e capitais para o centro da cidade. Dessa maneira, a arquitetura tende a ser desenvolvida com o intuito de criar uma imagem positiva da cidade, "uma arquitetura do espetáculo, com sua sensação de brilho superficial e de prazer participativo transitório, de exibição e de efemeridade" (HARVEY, 1989, p. 91). Entretanto, as questões sociais, como habitação, educação, assistência médica e outros, permanecem sem melhorias e, em muitos casos, há até mesmo impactos negativos.

A alteração do projeto arquitetônico traz inúmeras implicações à dinâmica e à vida nas cidades, já que o espaço urbano é a base material que é produzida e, ao mesmo tempo, condiciona as práticas sociais. Desse modo, já que a cidade é uma construção, por detrás dela existe um discurso que influencia a vida urbana e que, por isso, merece ser compreendido.

1.1 A arte na era da reprodução

Uma das característica da pós-modernidade de acordo com Harvey (1989) é a ausência de uma continuidade e o abandono à memória histórica. Ocorre uma ruptura da ordem temporal das coisas e, juntamente com isso, a perda da ideia de progresso que foi forte no pensamento moderno. Sendo assim, o que teríamos atualmente seria "a imagem, a aparência, o espetáculo experimentados com uma intensidade possibilitada apenas pela sua apreciação, como presentes puros e não relacionados no tempo" (HARVEY, *op. cit.,* p.57). Isso, obviamente, terá implicações na obra de arte assim como em muitos outros campos. O passado é retomado quando considerado aspecto do presente, o que fará com que o artista passe de um *produtor* para um *reprodutor* de imagens já existentes.

Dessa forma, outro ponto que podemos destacar em relação à perda da temporalidade e da busca pelo impacto instantâneo é o esvaziamento da profundidade na produção cultural. O significante passa a ter um valor muito maior do que o significado, a partir de uma centralização nas aparências, na superfície, que com o tempo não se sustentam, daí o caráter efêmero.

Para Harvey (1989), a produção cultural contemporânea está fortemente relacionada ao avanço tecnológico dos meios de comunicação e à sua incorporação aos interesses do mercado. A partir de meados do século XX se fortaleceu o processo de institucionalização da criação artística pela indústria cultural ocorrendo, por exemplo, o surgimento da publicidade e da cultura de massa. Ocorre, cada vez mais, a diminuição da autonomia e da autoridade na produção artística, com a perda do seu caráter vanguardista e revolucionário, rendida pela lógica mercadológica e substituída pela *pop art*, que está atrelada, por sua vez, ao desenvolvimento da sociedade de consumo capitalista. A publicidade se torna a "arte oficial do capitalismo" e, ao mesmo tempo, traz para a arte estratégias publicitárias e a introduz nessas mesmas estratégias, condicionando a própria produção artística e atribuindo a esta o nítido valor de mercadoria. Em relação a isso, podemos considerar as ideias de Walter Benjamin em seu ensaio *"A obra de arte na era da reprodução mecânica"*, em que afirma que o desenvolvimento das condições técnicas – como a fotografia, o cinema – inicia um processo de reprodução, circulação e consumo em massa de imagens que, por sua vez, altera o papel político e social do artista.

> A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica [...] Enquanto o autêntico preserva toda sua autoridade com relação à reprodução manual, em geral considerada uma falsificação, o mesmo não ocorre no que diz respeito à reprodução técnica [...] A reprodução técnica tem mais autonomia que a reprodução manual. Ela pode, por exemplo, pela fotografia, acentuar certos aspectos do original – ajustável e capaz de selecionar arbitrariamente o seu ângulo de observação – mas não acessíveis ao olhar humano. Ela pode, também, graças a procedimentos como a ampliação ou câmera lenta, fixar imagens que fogem inteiramente à óptica natural. Em segundo lugar, a reprodução técnica pode colocar a cópia do original em situações impossíveis para o próprio original. Ela pode, principalmente, aproximar do indivíduo a obra seja sob a forma de fotografia, seja do disco. A catedral abandona seu lugar para instalar-se no estúdio de um amador; o coro, executado numa sala ou ao ar livre, pode ser ouvido num quarto. Mesmo que essas novas circunstâncias deixem intato o conteúdo da obra de arte, elas desvalorizam, de qualquer modo, o seu aqui e agora. (BENJAMIN, 1996, p. 167-168)

Para este processo acontecer, foi preciso o desenvolvimento de uma base tecnológica de meios de comunicação que pudesse dar sustentação e difundir o consumo, a exemplo da televisão, do cinema, dos *outdoors*, da música, da moda, das revistas, etc (na atualidade, a *internet*) como afirma Harvey (1989, p. 63) se direcionando especificamente ao papel da televisão:

> As preocupações pós-modernas com a superfície, por exemplo, podem remontar ao formato necessário das imagens televisivas. A televisão também é o primeiro meio cultural de toda a história a apresentar as realizações artísticas do passado como uma colagem coesa de fenômenos equi-importantes e de existência simultânea, bastante divorciados da geografia e da história material e transportados para as salas de estar e estúdios do Ocidente num fluxo mais ou menos ininterrupto. [...] Causa pouca surpresa que a relação do artista com a história tenha mudado, que, na era da televisão de massa, tenha surgido um apego às superfícies do que as raízes, à colagem em vez do trabalho em profundidade, a imagens citadas superpostas e não às superfícies trabalhadas, a um sentido de tempo e de espaço decaído em lugar do artefato cultural solidamente realizado. E todos esses elementos são aspectos vitais da prática artística na condição pós-moderna.

1.2 O caso das cidades brasileiras

No Brasil, assim como nos demais países subdesenvolvidos, o processo de urbanização se acentua com a industrialização, que no caso desses países se iniciou tardiamente, no século XX, em comparação com grande parte dos países europeus que iniciaram esse processo a partir do século XVIII, com a Revolução Industrial. Sendo assim, a urbanização dos países subdesenvolvidos teve forte influência dos projetos urbanos europeus e, posteriormente, dos norte-americanos, sem considerar os aspectos em que a realidade urbana brasileira se diferenciava e que, portanto, pedia soluções específicas e não importadas de outro modelo de cidade. Com a implantação destes padrões estrangeiros, o que muitas vezes ocorria era o surgimento de novos problemas.

As cidades brasileiras, por exemplo, possuem enormes carências no que se refere à habitação, aos transportes, ao lazer, à água, à educação e à saúde. Para Milton Santos (1993, p.105) esses problemas se intensificaram a partir de meados do século XX devido à natureza corporativa que a urbanização brasileira passa a apresentar, isto é, a urbanização e a reprodução do espaço nacional passam a ser empreendidas sob o comando dos interesses das grandes empresas (tendo o apoio do Estado) que, para o autor, é a consequência da expansão capitalista e dos recursos públicos sendo destinados a esse objetivo ao invés de seu direcionamento para a efetiva resolução dos problemas sociais.

Para Milton Santos, no Brasil – assim como em grande parte do mundo subdesenvolvido – quanto maior a cidade em extensão territorial e população, maior a diferenciação em atividades e estrutura de classes (SANTOS, 1993, p.105). Desse modo, podemos pensar que a expansão da cidade é proporcional à expansão dos problemas urbanos, e esses, por sua vez, são também responsáveis pela ampliação da cidade formando a relação centro-periferia.

Ainda para Santos (1987), nas últimas décadas do século XX, o Estado brasileiro adotou um modelo de modernização e crescimento econômico caracterizado pelo favorecimento de grandes empresas privadas – estrangeiras e nacionais – e o Estado passou a ter o papel de construir as infraestruturas necessárias a este processo, deixando em segundo plano a instalação de equipamentos urbanos que sirvam à população citadina como um todo.

Esta política econômica não trouxe, necessariamente, o desenvolvimento integral do Brasil; ao contrário, vimos as desigualdades aumentarem, pois o êxito econômico deste modelo adotado, em grande medida, está relacionado à diminuição dos direitos políticos e individuais dos brasileiros.

Houve, portanto, a disseminação de um discurso por parte do governo brasileiro que legitimou esse processo. A expectativa criada era a de que, o Brasil, efetivamente crescendo do ponto de vista econômico, melhoraria automaticamente as condições de vida de sua população. Porém, com o desenvolvimento desta urbanização corporativa num modelo baseado apenas na instrumentalização da técnica, da ciência, contando com uma alta produtividade e com o lucro das grandes corporações (apoiado pelo Estado), o que ocorreu foi uma sensível piora da qualidade de vida da maior parte da população (principalmente aquela de mais baixa renda). Junto desta degradação da vida urbana se desenvolveu ainda uma ampliação expressiva do consumo, que muitas vezes pode ser erroneamente confundida com a melhoria das condições sociais e com o desenvolvimento da cidadania. Desse modo, ter crédito, poder de compra, saciar minimamente as necessidades econômicas (muitas delas criadas artificialmente pela necessidade de consumo de bens ostentatórios) mascaram outras tantas necessidades reais. Dessa forma, pode-se dizer que nas grandes cidades brasileiras, somos muito mais “consumidores” e “usuários” da cidade do que efetivamente cidadãos (SANTOS, 1987).

Ser cidadão tem uma dimensão individual e coletiva. Pressupõe-se um envolvimento político, a vivência da cidade e a presença de indivíduos que repensem o seu habitat para além das suas próprias necessidades,

compreendendo que a cidade abriga um coletivo e suas relações. Sendo assim, em um modelo econômico e político em que os principais objetivos são o consumo e o lucro, todas essas demais instâncias – sobretudo aquelas ligadas à vida pública – são comprometidas.

Estes processos acima descritos têm também consequências para a paisagem urbana. A análise delas revela o contexto em que elas foram criadas e os valores de quem pensou a cidade, como mostra Edward Relph em seu livro *A Paisagem Urbana Moderna* (1987). Nesta obra, o autor analisa também o desaparecimento da rua com a construção de autoestradas e de vias expressas. A rua era o local da realização de uma série de necessidades da população, como desfiles, passeios a pé, manifestações, encontros, entre outros. As estradas e grandes vias de circulação conseguiram se sobrepor às antigas ruas, parques, rios e prédios antigos.

Isso ocorreu principalmente porque são as grandes corporações que têm o poder de alterar as paisagens e a morfologia urbana para que obtenham mais lucros. Em contrapartida, a população pobre não tem esse mesmo poder, e tem que se adaptar a uma paisagem em que não foram consideradas suas necessidades para ser construída. A alteração do projeto urbano traz inúmeras implicações à dinâmica e a vida nas cidades, já que o espaço urbano é a base material que é produzida e, ao mesmo tempo, condiciona as práticas sociais. Desta forma, já que a cidade é uma construção, por detrás dela existe um discurso que influencia a vida urbana e que, por isso, merece ser compreendido.

De acordo com Foucault (1970), a produção de discursos é controlada, selecionada, organizada e distribuída com o intuito de conjurar poderes e perigos e esquivar sua pesada e temível materialidade. Dessa maneira, existe nas cidades a circulação de diversos discursos, entretanto, há os discursos hegemônicos, que estão associados à produção do espaço urbano e que combatem, com procedimentos de exclusão, a circulação dos demais – àqueles que o podem ameaçar – utilizando o que o autor denomina de “interdição”, que é a ideia de que determinados indivíduos ou grupos não podem dizer o que pensam em qualquer circunstância porque existe um tabu

do objeto, um ritual de circunstância e o direito privilegiado, ou seja, nas palavras do autor, “qualquer um não pode falar de qualquer coisa”:

> Ora, parece-me que sob esta aparente veneração do discurso esconde-se uma espécie de temor. Tudo passa como se interdições, supressões, fronteiras e limites tivessem sido dispostos de modo a dominar, ao menos em parte, a grande proliferação dos discursos. De modo a que sua riqueza fosse aliviada de sua parte mais perigosa e que sua desordem fosse organizada segundo figuras que esquivassem o mais incontrolável [...]. Há, sem dúvida, em nossa sociedade [...] uma espécie de temor surdo desses acontecimentos, dessa massa de coisas ditas, do surgir de todos esses enunciados, de tudo que possa haver aí de violento, de descontínuo, de combativo, de desordem, também, e de perigoso, desse grande zumbido incessante e desordenado do discurso. (FOUCAULT, M. 1970, p. 47-48)

Em função do espaço urbano ser heterogêneo e desigual, fazem parte da cidade as tensões sociais entre as classes. Porém, os grupos hegemônicos detêm o poder de controle da produção e circulação dos discursos, inclusive por meio da própria produção do espaço urbano. Estas são algumas das considerações que nos permitem entender porque surgem na cidade manifestações políticas e artísticas que procuram se contrapor a esta urbanização corporativa, a esta diminuição dos espaços efetivamente públicos. É em função desses processos que se pode pensar o surgimento do grafite e da pixação, sobretudo nas grandes cidades, pois eles podem ser maneiras (distintas entre si) de imprimir na cidade um outro discurso, o das camadas subordinadas.

Capítulo II: Grafite e Pixação

2.1 O Grafite e a Pixação: a origem

O grafite e a pixação possuem sua origem em áreas urbanas e estão ligados também aos movimentos da chamada “contra-cultura”. Eles surgem em função de dois principais contextos: 1. tanto nos bairros negros pobres dos EUA no final da década de 1960 e início de 1970, ligados ao *Hip Hop* (movimento sociocultural que, além do grafite e da pixação, tem sua expressão na música com o *Rap* e na dança com o *Break*); 2. como na Europa com o movimento *Punk*. Há também um conjunto de autores, como Sales (2007, p.13), que trabalha com a hipótese de que eles tenham surgido em Nova York, no início da década de 1970, com um jovem grego chamado *Demetrius,* que fazia sua *tag* nos vagões de trens, e que a partir dele, os movimentos tenham ganhado repercussão e adeptos no mundo todo.

Inicialmente, surge o que na atualidade seriam os pixadores, que eram denominados de *writters* (escritores), pois escreviam seus próprios nomes e número da rua em que moravam (*tags*) em diferentes pontos da cidade, numa tentativa de chamar a atenção para algum aspecto da realidade em que viviam. As pixações eram feitas, em sua maioria, nos trens, metrôs e nos muros da cidade para que fossem vistas por um grande número de pessoas.

Nos bairros negros e hispânicos dos EUA, na década de 1960, a pixação foi muito utilizada para articular *gangues*. Por isso, as letras e os desenhos eram de difícil compreensão, quase ilegíveis, como se fosse um código secreto. Outro tipo de utilização era como forma de comunicação alternativa (por não terem acesso à mídia norte-americana) por meio da qual os jovens divulgavam ideias e até óbitos.

Dessa forma, a pixação, aos poucos, torna-se algo mais elaborado. A assinatura adquire cores, forma e a extensão de frases. As *tags* ganham outras formas: incorporam ao caráter político e irônico os elementos das artes plásticas, do surrealismo, das cores fortes, também com o objetivo de retomar

a alegria, o circo, contrapondo-se ao cinza da cidade, tal como explica Ana Célia Sales (2007, p. 19):

> As formas de expressão do Hip Hop foram paralelamente se moldando, o grafite começava a se formar através da evolução da "pichação de protesto" ou daquelas que marcavam a territorialidade das 'gangues', agregando conceitos de artes visuais e falando de temas da comunidade, enquanto na música a mescla de *soul music, blues, salsa, jazz, funk, calipso, rockstedy* começava a dar o tom do que seria o Rap atual, junto com os grupos de dança de *funk music* que se criavam a partir do estilo que seria o Break.

2.2 O Grafite e as suas singularidades

Do ponto de vista estético, o grafite tem uma natureza gráfica e pictórica, com expressões plásticas figurativas e abstratas, além da utilização de imagens do inconsciente coletivo, autorais e/ou releituras a partir de outras imagens já editadas (SALES, 2007). Geralmente, quando a imagem é realizada à mão livre, existe a presença de um estilo. Além disso, é comum a elaboração de grafites utilizando poesias concretas que, por sua vez, também têm um poder imagético muito forte.

No que compete aos aspectos conceituais, o grafite aborda questões sociais, políticas e econômicas com ironia e humor, intervindo no espaço urbano e problematizando os valores que permeiam o modo de vida nas cidades (ligados ao consumismo exacerbado, ao individualismo, entre outros), valores esses que interferem na construção do espaço urbano.

Na atualidade, muitos são os grafiteiros que se autodenominam "muralistas". Essa denominação tem origem no movimento artístico que ocorreu no México no contexto da Revolução de 1910, conhecido como Muralismo Mexicano. Artistas plásticos, muitos deles tendo estudado na Europa, retornam ao México para realizar pinturas em murais tendo como temas os problemas sociais principais do país, como a questão indígena, a exploração camponesa e operária. A ideia era fazer uma arte que dialogasse com a realidade nacional, trabalhando com os princípios revolucionários e que

chegasse facilmente à população. Por isso, a partir de 1910, apoiados pelo governo, foram realizadas obras em muros de palácios, escolas e edifício que se utilizavam de técnicas variadas, como o realismo, o cubismo e o surrealismo. Dentre tantos outros artistas, participaram deste movimento nomes como Diego Rivera, José Clemente Orozco e Davi Alfaros Siqueiros, conhecidos como “los tres grandes” (ADES, 1997, p.155)

Apesar do contexto social, político e econômico ser bem diferente entre os Muralistas Mexicanos e os grafiteiros contemporâneos, podemos considerar algumas semelhanças, como o fato de serem artistas que se propõem a fazer uma arte pública e coletiva, com temáticas sociais, e de, contraditoriamente, não serem pessoas propriamente oriundas das camadas populares. Assim como os muralistas, muitos grafiteiros estudaram em escolas de Belas Artes, possuindo uma formação em artes plásticas.

Outro aspecto é que a denominação “muralista” desassocia o estigma de vandalismo socialmente construído ao redor do termo “grafiteiro”, dando maior receptividade ao trabalho do artista frente às mídias, ao Estado e à população. Na cidade de São Paulo temos o caso do grafiteiro Kobra, que se apresenta como muralista, como ilustrado abaixo, na foto de uma reportagem[1] da revista VEJA São Paulo:

Imagem 1: Grafiteiro Eduardo Kobra em frente à Igreja do Calvário, no Bairro de Pinheiros, São Paulo, Outubro de 2012. Na reportagem em questão o grafiteiro é denominado como “muralista”.

[1] “Desde o dia 14/01/2013, o **muralista e artista plástico** Eduardo Kobra faz uma grande pintura na parede lateral do Edifício Ragi, na Praça Oswaldo Cruz, 124, no início da Avenida Paulista, em homenagem ao arquiteto Oscar Niemeyer, morto em 05/12/2012. O retrato, de 52 metros de altura e 16 metros de largura, possui várias referências às grandes obras de Niemeyer, entre elas, a Pampulha, o Copan, o Museu Oscar Niemeyer e o Palácio do Planalto. O artista trabalha lá das 7h30 até às 20h, ao lado de outros quatro artistas do Studio Kobra. O imenso mural será concluído no dia 24/01/2013 e entregue no aniversário da cidade, dia 25.” (Reportagem da VEJA São Paulo, Janeiro de 2013)

2.3 A Pixação e suas singularidades

Como citado anteriormente, a pixação propriamente dita teve sua origem na Europa, com o movimento Punk na década de 1980 e em 1960 nos guetos negros e latinos nos EUA. As letras utilizadas eram influência dos *logos* das capas de discos de *Heavy Metal*, que, por sua vez, tiveram inspiração no alfabeto dos povos bárbaros anglo-saxões e germânicos.

Imagem 2: Inscrição em ruínas anglo-saxônicas datada do séc. VII. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrita_futhorc
Imagem 3: Alfabeto bárbaro anglo-saxônico. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrita_futhorc

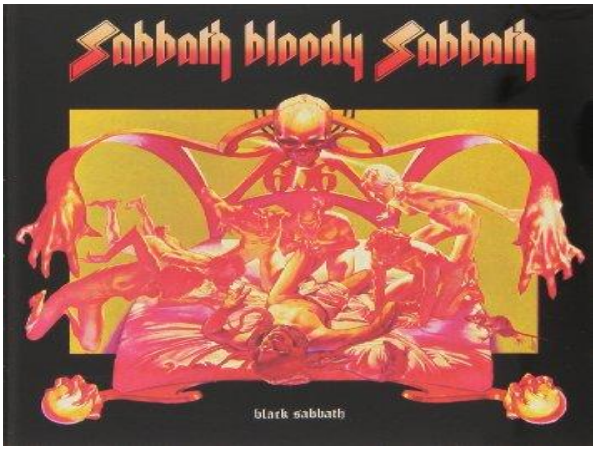


Imagem 4: Capa do disco da banda do Reino Unido, Black Sabbath, 1973.
Imagem 5: Capa do disco da banda Australiana, AC DC, 1976
Fonte:http://recantomaldito.blogspot.com.br/2013/06/biografias-do-mundo-do-rock-black.html

As pixações se diferem muito tanto no estilo das letras como nos espaços escolhidos para serem realizadas que, geralmente, variam entre janelas, muros

e prédios, sendo o último o mais valorizado entre os pixadores pela maior visibilidade e pelo elevado risco que apresenta devido à necessidade de escalada.

Muitos pixadores participam de coletivos denominados de *Crew* e assumem uma identidade a partir desse grupo, expressa na pixação. Todos os membros assinam o nome do coletivo junto a sua própria *tag* (MONTEIRO, 2013). Os pixadores sabem identificar o trabalho um do outro e, na cidade, isso acaba se tornando um modo de identificarem onde e quando o outro esteve naquele local.

Uma das principais características deste tipo de manifestação é dar visibilidade a indivíduos que, muitas vezes, não são vistos pelo Estado e pelos demais grupos que compõem a sociedade. Um exemplo disso são as *tags* serem uma de suas principais marcas, evidenciando uma necessidade de ser notado, reconhecido.

A cidade é um painel de pixações, onde muitas delas possuem cunho de protesto. Entretanto, uma enorme parcela delas são letras ilegíveis para uma parte significativa das pessoas que transitam pela cidade, entendidas apenas por aquelas que participam desse movimento. Sendo assim, poderíamos nos perguntar: seria possível considerar a pixação como um movimento de cunho político, transgressor, sendo que, muitas vezes, ela não traz mensagens que explicitem qualquer tipo de protesto?

Partindo dessa questão, podemos pensar que o próprio ato de pixar já traz em si elementos transgressores. Mesmo que os pixadores não levem para os muros mensagens de contestação político-social, a própria ação é simbólica, pois busca colocar em evidência um sujeito que se tornou invisível e que, muitas vezes inconscientemente, reclama a atenção da sociedade e das instituições. É o pertencimento ao lugar e a visibilidade que estão sendo questionados. Não à toa, são muito valorizados para pixação os pontos mais visíveis da cidade – como prédios e áreas centrais – pela grande circulação de pessoas.

Outro ponto que muitos pixadores relatam, de acordo com Monteiro (2013), é a adrenalina liberada no ato de pixar. Alguns afirmam serem “viciados” nesta sensação, que existe por conta de uma associação dessa prática com o vandalismo ao patrimônio (seja ele público ou privado). O medo de serem surpreendidos pela polícia é, paradoxalmente, um dos motivos que os fazem querer pixar. Percebe-se então o aspecto intrinsecamente transgressor da pixação.

Para Duarte (2002), a pixação é um fenômeno ligado à exclusão de possibilidades, de acesso e de comunicação, e vista como vandalismo por trazer certas tensões à ordem estabelecida. Para o autor, ela tem dois tipos de destinatários: o público em geral e os grupos de pixadores.

Refletindo sobre o último destinatário citado acima, quando um pixador se manifesta em monumentos, imóveis, prédios públicos, entre outros, uma de suas intenções é provocar a admiração e ser lembrado dentro do grupo. Isso está atrelado, inclusive, ao desafio de pixar um determinado lugar pela dificuldade de acesso deste. De acordo com Sales (2007), a busca pela autoafirmação pode ser um reflexo da exclusão socioeconômica sofrida por muitos desses sujeitos.

2.4 Grafite e Pixação: Tópicos Contrastantes

A produção de significados do grafite e da pixação está associada a circunstâncias históricas e que, portanto, podem mudar e/ou se adaptar conforme o contexto. Sendo assim, a marginalização do grafite e da pixação está atrelada ao significado dado e recebido, construído e interpretado de suas manifestações na sociedade, tal como esclarece Sales (2007), ao estudar a história dessas manifestações artísticas no contexto do interior de São Paulo. Tanto a pixação como o grafite interferem no espaço urbano, subvertendo seus valores e uso, de modo espontâneo, gratuito e efêmero, e tendo as tintas como material. Mesmo assim, por mais que exista uma semelhança entre eles no que compete à subversão de valores e à contestação do uso do espaço público, há uma grande diferença em como seus signos são recebidos pela sociedade.

Atualmente, o grafite tem uma grande aceitação social, diferentemente da pixação. Isso tem uma forte ligação com o caráter mais marginal e clandestino da última, a qual comumente é associada a vandalismo, delinquência e poluição visual.

Podemos pensar que a pixação é uma expressão mais democrática, na medida em que possibilita o uso por um maior número de pessoas, já que se utiliza fundamentalmente da escrita. O grafite, por outro lado, nas últimas décadas, passou a ter uma relação cada vez mais forte com as artes plásticas, por meio da utilização de técnicas frequentemente aprendidas em instituições de ensino superior, portanto, de difícil acesso à população pobre.

A cidade é produzida nas relações sociais, sendo espaço de tensões e de lutas sociais (MONTEIRO, 2013). Embora os atores hegemônicos tenham mais poder no processo de reprodução do espaço urbano, as camadas pobres e marginalizadas também conseguem interferir na sua produção, muitas vezes resistindo, transformando-o, subvertendo-o e lhe conferindo diferentes usos e significados.

A sociedade é formada por uma ampla gama de diferentes grupos culturais. A cultura pode ser considerada, em grande parte, como um modo de experimentar e de interpretar o mundo e que está associada a um poder de vivência da mesma. Na sociedade, as culturas não estão em igualdade de poder, fazendo com que existam culturas dominantes, subdominantes e alternativas (COSGROVE, 1998). O grafite e a pixação podem ser enquadrados numa cultura alternativa por apresentarem, originalmente, valores que contrariam a cultura dominante.

Dessa forma, o grafite e a pixação são alguns dos elementos responsáveis pelo processo de apontar na paisagem urbana as diversas contradições das cidades, mostrando para a população que existem pessoas insatisfeitas, que não têm “voz” na esfera pública, e que o espaço urbano é repleto de desigualdades de diversas ordens. Eles apontam que a cidade não é um espaço homogêneo e igualitário, tornando ainda mais complexas as suas tensões sociais, intervindo no urbano e possibilitando transformações através dos conflitos com o poder hegemônico.

De acordo com Rogério Haesbaert (2006), o território está sempre atrelado a relações de poder, dominação e a uma apropriação material ou identitária-afetiva do espaço. Para o autor, existem duas formas de apropriação do território: uma política-disciplinar, mais concreta e material, que se dá a partir da apropriação e ordenação do espaço, dominando e disciplinando os indivíduos; e outra, de caráter simbólico e cultural, em que é criada uma identidade territorial pelos grupos sociais. Dessa maneira, o território pode ser compreendido como uma interação material e imaterial, funcional e expressiva, simbólica e política. Também neste sentido, de acordo com Marcos Mondardo (2008, p. 295):

> O território, deste modo, aparece enquanto mediação espacial do poder, resultante da interação entre as múltiplas dimensões da dominação, desde sua natureza mais estritamente política até seu caráter propriamente simbólico, passando pelas relações do chamado poder econômico, mas indissociáveis da esfera jurídico-política.

Segundo o autor acima, se o poder for compreendido como uma relação de luta, afrontamento, de força e estratégia, e que nesta relação também seja presente a luta pelo poder, podemos pensar que o grafite e a pixação atuam como uma espécie de contra-poder, mas um poder não-hegemônico, uma espécie de resistência ao poder da sociedade burguesa e do Estado corporativo.

Neste contexto, nas áreas periféricas da cidade, é comum o grafite ser utilizado como uma forma de revitalização das paisagens e do ambiente construído. As cores e os traços do grafite embelezam a paisagem da comunidade produzindo uma espécie de “abrigo”, um território apropriado por aqueles que foram esquecidos, sendo este território um espaço de luta, resistência e disputa pela sobrevivência (MONDARDO e GOETTERT, 2008, p. 303).

Existe um discurso que legitima a organização e a padronização estética da cidade. A ordem das casas, edifícios, monumentos, entre outros, revela um padrão existente que deve permanecer limpo, sem ser manchado ou rasurado, afinal, esta padronização traz a ideia de um ambiente homogêneo e sem

contradições. Nesse contexto, surge a pixação, que “suja” e “desorganiza” a cidade, subvertendo a ordem e evidenciando na paisagem urbana a dominação e a contra-dominação. Para os autores MONDARDO e GOETTERT (2008, p.296):

> [...] a pixação é a presença incômoda, a lógica anti-formal, a contra-forma em cores geralmente coloridas, ou preto no branco, no cinza, no marrom... é como se a cor da tinta, no pincel e no *spray,* representasse (ou re-apresentasse) o invisível ao visível, a contra-ordem na ordem [...] a preterida homogeneidade construídas pelos projetos dos detentores do poder do/no urbano é “rasgada” e grafada com a delimitação simbólica e material de “contra-territórios”, de contra-poderes que são manifestados.

Uma das formas urbanas escolhidas pelos pixadores e grafiteiros para se expressarem são os muros, que são construções feitas com o objetivo de delimitar o que é o público e o privado nas áreas urbanas. Os muros, portanto, são a manifestação material e simbólica da proteção das propriedades, restringindo o olhar e ocultando o que pode ser visto, contextualizado numa sociedade do medo e da segregação social (MONDARDO e GOETTERT, 2008). O muro é na paisagem urbana um dos símbolos das diferenças, contradições, do espaço não-homogêneo e das desigualdades e portanto, escolhido como local de manifestação. A apropriação territorial simbólica se dá ali, na contestação e resistência dessa lógica de segregação estabelecida pelo poder hegemônico, atribuindo aos muros outras racionalidades. Como mostra outro estudioso do tema,

> A arte urbana deve relacionar-se com a paisagem de forma crítica, buscando reverter alguns significados subjacentes aos espaços urbanos, incorporar novos significados aos existentes e, muitas vezes, apenas pôr em evidência contradições e conflitos. (GAZERDIN, 2002, p.61)

Outra questão que surge a partir dessa lógica é a concepção de espaço público que de fato existe. Se tomarmos espaço público como algo que deve ser de livre acesso a todos, veremos que não é o que acontece, já que a “desorganização” provocada pelo grafite e pela pixação é alvo de intensas políticas públicas de limpeza urbana, mostrando que existe um controle de como e de quem deve usá-lo.

Entretanto, a dominação do espaço urbano pelo poder hegemônico é contestada por aqueles que habitam a cidade e que a modificam de acordo com as suas necessidades e vivências, como afirma Mondardo e Goettert (2008, p.303):

> Apesar do discurso de dominação do projeto urbanístico, os sujeitos que habitam, que são e fazem a cidade, a praticam buscando evidenciar suas preocupações, suas resistências, seus dramas, transformando espaços em território através do grafite, a "arte" de demonstrar de outra forma uma expressão político-simbólica da sociedade urbana.

A pixação em monumentos está relacionada a isto. Este ato indica uma insatisfação com os grandes ícones e mártires escolhidos pela "história oficial", como os grandes representantes da memória coletiva. A sociedade delimita quem será notado e lembrado. A pixação aos monumentos simboliza, portanto, essa contradição entre os sujeitos visíveis e esquecidos, que não se sentem integrantes da sociedade nem no presente e nem na memória oficial, evidenciando a contestação em relação à existência desses monumentos. E a contradição aumenta no discurso de que esses mártires são considerados como tal por terem "lutado pela melhoria das condições de vida do povo", quando, na realidade, contribuíram para a manutenção das desigualdades. Nesse sentido, a pixação questiona fundamentalmente a ordem, a exclusão e o direito à memória. Isso está no ato de pixar, mesmo quando este sujeito não tem uma clara consciência deste processo.

Foto 1: Monumento às Bandeiras e uma pixação sobreposta com a inscrição “bandeirantes assassinos”. Fonte: Jornal Folha de São Paulo, 2013.

2.5 A produção e a circulação de imagens

Outro aspecto interessante destas “inscrições” é a sua diferença em relação às outras formas de comunicação humana. Na fala, por exemplo, é necessária a presença física de um emissor e um receptor, simultaneamente (LARA, 1996). Já nas inscrições, é preciso apenas o emissor, ficando a imagem registrada em algum meio material para serem notadas por inúmeros receptores. Portanto, o poder da comunicação materializado nas paisagens urbanas é ampliado a um número maior de receptores, mesmo na ausência do emissor. Sendo assim, o poder de alcance do grafite e da pixação se torna um aspecto fundamental no contexto urbano, onde grande parte da população apenas transita pela cidade e, por isso, pode tomar contato com essas produções.

A produção de imagens na sociedade capitalista contemporânea é controlada por pequenos grupos, que as fazem circular de acordo com seus interesses econômicos e políticos. Essa produção não é democrática e nem neutra, é ideológica e defende interesses. Por essa razão, a produção de grafite/pixação pode ser considerada um ato transgressor ao passo que são

grupos, muitas vezes marginalizados ou com valores que se contrapõem aos dominantes, que se utilizam do recurso imagético para fazer circular outras ideias e o fazem sem dispor dos mesmos meios e recursos dos grupos hegemônicos.

Nesse sentido a arte marginal configura uma revolta contra a ilusão e o *status quo* de uma sociedade pautada por imagens construídas a partir de uma indústria cultural (de massa), de publicidade, do marketing (com grande influência, por exemplo, do cinema norte-americano (SALES, 2007, p.8))

De acordo com Sales (2007), toda a manifestação artística expressa a relação histórica na qual está inserida, não necessariamente porque é engajada, mas porque é realizada por um sujeito histórico, social e econômico. Sendo assim, o fato do grafite e da pixação serem expressões desenvolvidas no espaço urbano significa muito mais do que a cidade apenas como um pano de fundo às manifestações. A cidade, além de ser o meio dessas expressões, é o lugar onde elas surgem e o qual elas modificam. Desse modo, essas manifestações possuem tanto em seu conteúdo quanto em sua forma uma relação intrínseca com a experiência de vida urbana. Essa relação está expressa nas técnicas utilizadas, por exemplo, na velocidade do traço do *spray*, no formato geométrico (principalmente na pixação) que remete à arquitetura urbana e até mesmo na própria efemeridade das obras, que são produzidas e apagadas rapidamente (MONTEIRO, 2013).

Embora o grafite e a pixação sejam manifestações diferentes, assemelham-se em um aspecto fundamental que é o fato de serem expressões urbanas que apresentam, muitas vezes, as mesmas intenções, como transgredir normas, denunciar questões sociais, reivindicar direitos e dar visibilidade àquilo que os meios de comunicação hegemônicos não dão.

Portanto, podemos compreender os grafites e as pixações na paisagem urbana como textos, que expressam discursos – seja pela mensagem em si ou pelo significado do próprio ato de ter sido feito – e que por isso devem ser lidos e interpretados no contexto do espaço urbano. É dentro desse contexto que passamos para uma parte mais empírica deste trabalho no próximo capítulo,

quando analisaremos mais de perto a ocorrência de grafites e de pixações no Bairro do Butantã, situado na Zona Oeste da cidade de São Paulo.

"Não podemos perder de vista o conjunto, o contexto. As ações entre as diversas variáveis estão subordinadas ao todo e aos seus movimentos." (SANTOS, 1997, p.15)

Capítulo III: Butantã - A história do bairro e suas dinâmicas atuais

3.1 Breve Histórico sobre a cidade de São Paulo

Conforme explicitado, este trabalho tem como objeto principal o estudo do fenômeno do grafite e da pixação no bairro do Butantã. Entretanto, não podemos realizá-lo sem considerar a sua inserção na metrópole como um todo. E também não podemos entender o grafite e a pixação sem analisar os processos e as contradições mais gerais que tornaram São Paulo uma metrópole bastante desigual do ponto de vista das condições de vida da população.

Essa metrópole é complexa por apresentar múltiplos aspectos e transformações ao longo do tempo. Possuem (ou possuíam no início de sua formação) algumas características em comum, como grande população e acentuada velocidade de crescimento; uma centralização na produção industrial como modelo para o desenvolvimento; o papel histórico da burguesia e do proletariado; a sua forte relação com a hinterlândia e a desigualdade sociopolítica e cultural (VÉRAS, 2001). As metrópoles foram configurações socioespaciais que representavam o momento da acumulação fordista, da industrialização e, em alguns países, do Estado de Bem-Estar Social, e foram alvo de inúmeras críticas (principalmente nas décadas de 1970 e 1980) pelos problemas que apresentavam. Na década de 1990, metrópoles no mundo inteiro começam a sofrer mudanças de ordem política, econômica e social.

De acordo com Milton Santos (1996, p. 154), no Brasil, o papel das metrópoles passou por quatro momentos históricos: um primeiro, quando as cidades se constituíam como arquipélagos e a ineficiência da comunicação entre as metrópoles formavam zonas de influência restrita, permitindo que se controlasse apenas fragmentos do território; um segundo, em que há uma tentativa de formação de um mercado nacional, com a integração apenas do

Sul e do Sudeste; um terceiro momento, em que se constitui um mercado nacional único; e o momento atual, em que esse mercado único se torna diferenciado e hierarquizado pelo poder das empresas hegemônicas, estrangeiras e nacionais, que comandam o território com o apoio do Estado.

3.2 São Paulo: o desenvolvimento histórico de suas contradições

As desigualdades socioespaciais brasileiras (seja no campo, na cidade ou inter-regionais), impulsionaram o processo migratório para São Paulo, que, ao longo do século XX se tornou a principal cidade do país no que se refere ao avanço econômico e populacional (tabela 1.1). Em contrapartida, os problemas sociais também eram crescentes. Isso porque o projeto de cidade foi norteado para um crescimento econômico e não de fato para o desenvolvimento integral, que considera os aspectos relacionados à condição de vida da população.

Alguns dos maiores problemas sociais da cidade de São Paulo são as desigualdades de infraestruturas e serviços; a especulação fundiária e imobiliária; o transporte e a extroversão (e periferização) da população. Cada um desses problemas sustenta e alimenta os demais, de modo que podemos dizer que o crescimento urbano é também o crescimento dessa realidade.

A formação do modelo centro-periferia, por exemplo, tão característico das cidades brasileiras, revela em si todos os problemas citados acima, como a especulação imobiliária, – que somente existe porque há uma distribuição espacial desigual das infraestruturas e dos serviços urbanos –, e ela, por sua vez, gera mais exclusão, como afirma Santos (1993, p. 106):

> A especulação imobiliária é a disputa de atividades ou pessoas por uma dada localização. A especulação se alimenta dessa dinâmica, que inclui expectativas. Criam sítios sociais, uma vez que o funcionamento da sociedade urbana transforma seletivamente os lugares, afeiçoando-os às suas exigências funcionais. É assim que certos pontos se tornam mais acessíveis, certas artérias mais atrativas e, também, uns e outras, mais valorizados. Por isso, são as atividades mais dinâmicas que se instalam nessas áreas privilegiadas; quanto aos lugares de residência, a lógica é a mesma, com as pessoas de maiores recursos buscando alojar-se onde lhes

> pareça mais conveniente [...] É desse modo que as diversas parcelas da cidade ganham ou perdem valor ao longo do tempo. O planejamento urbano acrescenta um elemento de organização ao mecanismo de mercado. O *marketing* urbano (das construções e dos terrenos) gera expectativas que influem nos preços. Assim, um primeiro momento do processo especulativo vem com a extensão da cidade e a implantação diferencial dos serviços coletivos.

A tabela 1 mostra o crescimento populacional da cidade e da região metropolitana de São Paulo, sobretudo entre as décadas de 1940 a 1970. Esse processo se deu principalmente com base nas migrações, sobretudo de nordestinos, atrelado ao crescimento econômico da cidade nos moldes explicados anteriormente.

Tabela 1: População nos Anos de Levantamento Censitário. Município e Região Metropolitana de São Paulo, Estado de São Paulo e Brasil (1872 a 2010)

Anos	Município de São Paulo		Região Metropolitana de SP		Estado de São Paulo		Brasil	
	População	*Taxa de Crescimento (1)*	*População*	*Taxa de Crescimento (1)*	*População*	*Taxa de Crescimento (1)*	*População*	*Taxa de Crescimento (1)*
1872	31.385	4,1	-	-	837.354	2,8	10.112.061	2,0
1890	64.934	14,0	-	-	1.384.753	5,1	14.333.915	1,9
1900	239.820	4,5	-	-	2.282.279	3,6	17.318.556	2,9
1920	579.033	4,2	-	-	4.592.188	2,3	30.635.605	1,5
1940	1.326.261	5,2	1.568.045	5,3	7.180.316	2,4	41.236.315	2,3
1950	2.198.096	5,6	2.622.786	6,1	9.134.423	3,6	51.944.397	3,1
1960	3.781.446	4,6	4.739.406	5,6	12.974.699	3,2	70.119.071	2,9
1970	5.924.615	3,7	8.139.730	4,5	17.771.948	3,5	93.139.037	2,5
1980	8.493.226	1,2	12.588.725	1,9	25.040.712	2,1	119.002.706	1,9
1991	9.646.185	0,9	15.444.941	1,6	31.588.925	1,8	146.825.475	1,6
2000	10.434.252	0,8	17.878.703	1,0	37.032.403	1,1	169.799.170	1,2
2010	11.253.503		19.683.975		41.262.799		190.755.799	
Fonte: IBGE, Censos Demográficos								
(1) Taxa de Crescimento Geométrico Anual								

A partir dos anos de 1970, começa ocorrer na metrópole paulistana um processo de reestruturação produtiva, com grande parte das indústrias se deslocando para as demais cidades da região metropolitana, para o interior do estado e outras regiões do país, como o Nordeste. Com isso, a cidade aos poucos assume uma nova configuração, com funções de controle, gestão e de administração de grandes empresas, em detrimento das funções de produção. Dessa maneira, o setor terciário cresce fazendo de São Paulo uma metrópole de "serviços" e "informacional" como são as tendências do capitalismo internacional com a globalização (SANTOS, 1993).

A consequência desse processo foi mais exclusão social. O aumento das taxas de desemprego e a diminuição do emprego assalariado[2], atrelado aos problemas sociais urbanos citados acima (problemas ligados à habitação, ao transporte, distribuição da infraestrutura e serviços, principalmente) intensificou a exclusão-segregação dos pobres na e da cidade. Nesse contexto, houve o aumento da participação das mulheres e das crianças no sustento do lar com trabalhos informais. O aumento deste tipo de trabalho diminuiu as receitas fiscais e agravou a crise do Estado que, por sua vez, reduziu ainda mais o investimento nos setores sociais, intensificando a degradação da qualidade de vida da população, como explica Véras (2001, p.5):

> [...] a maioria dos empregos no setor terciário está nos serviços menos complexos e qualificados, ligados ao consumo, à alimentação e aos serviços pessoais. Também o comércio ambulante significa parte destacada na absorção da mão de obra expulsa de setores mais modernos, configurando uma forma de precarização do trabalho. [...] o mercado de trabalho favorece principalmente aos mais escolarizados e qualificados, e esse é um dos principais pontos de explicação do crescimento perverso das taxas de empobrecimento e de indigência de numerosos segmentos da população.

[2] De acordo com Veras (2001) no Brasil, não podemos afirmar que houve de fato a existência de um sistema assalariado e de um Estado de Bem Estar Social, como nos moldes de muitos países europeus. Desse modo, mesmo antes do aumento do desemprego, já havia no país altos índices de trabalhos informais não-declarados ("bicos") e de trabalhadores assalariados não registrados. Portanto, o que ocorreu foi o agravamento desta situação.

A distribuição dos empregos é desigual, e ocorre a partir de uma lógica concêntrica, ou seja, quanto mais nos afastamos da área central menor é a oferta de trabalho. Em contrapartida, a especulação imobiliária impede que a população pobre consiga morar nas áreas mais centrais, que também são aquelas que possuem maior infraestrutura e mais serviços. Juntamente com isso há a questão dos transportes que, com o padrão radial-concêntrico, assume um papel fundamental na formação desse modelo centro-periferia, ao permitir o deslocamento cotidiano da população pobre das periferias e demais cidades da região metropolitana para o centro da cidade.

Na cidade de São Paulo, a intensificação da pobreza, marginalização e exclusão da população pobre tem como um dos principais resultados a ampliação da criminalidade e da violência urbana. Uma das “soluções” que as elites dão para esta questão é a formação de condomínios fechados, num processo de auto-segregação. São moradias cercadas por muros, de acesso restrito, que, muitas vezes, ficam em áreas relativamente distantes do centro da cidade (em São Paulo esse processo se configurou com a deterioração do centro velho) equipadas com redes de infraestrutura e serviços, composta por uma população de alto poder aquisitivo e homogênea do ponto de vista social e étnico.

Os diversos processos de segregação que ocorrem na metrópole paulista dificultam a interação entre os habitantes da cidade e o contato, portanto, com a diversidade e a contradição. Essas politicas de segregação das populações pobres do centro ou de auto-segregação da elite em condomínios fechados, entre outras, tentam amenizar as tensões sociais causadas pela existência dessas desigualdades – inerentes à cidade capitalista – tensões essas que são fundamentais para pensar em possíveis soluções.

O Estado corporativo e as demais forças hegemônicas negam à população pobre o direito de viver de fato a cidade (circular por ela, morar em áreas centrais ou em locais com infraestruturas e equipamentos públicos de lazer, cultura e saúde). Por sua vez, as camadas mais abastadas temem a reação colateral dos marginalizados e se isolam, criando uma cidade ilusória e apartada, onde os problemas sociais não os atingem diretamente.

As cidades capitalistas, sobretudo a partir do modo de produção fordista, tornaram-se o local da alta produtividade e até mesmo o tempo se tornou uma mercadoria. A racionalidade sistemática trouxe o controle do tempo e, portanto, o controle do tempo de trabalho dos indivíduos. As pessoas, assim como a própria cidade, passam a "funcionar" como uma máquina, comandadas pela lógica da produção em massa. O próprio trabalho em outros momentos históricos era heterogêneo, qualitativo e feito numa outra relação com o tempo. Este último, desde a cidade industrial é delimitado, rígido e possui um valor, fazendo com que o trabalho tenha se tornado objetificado, mecânico e desprovido de toda afetividade e pessoalidade, importando apenas a alta produtividade (VERAS, 2001).

Desse modo, com o aumento da produção e do consumo, intensifica-se o processo de homogeneização dentro da cidade, onde as relações são dão de modo cada vez mais impessoal, provocando uma espécie de esfacelamento do indivíduo.

> A cidade tinha um passado, uma história descentralizada, uma soma de experiências próprias, de práticas cotidianas. O bairro tinha ele próprio seus microlugares, suas aventuras, sua identidade. A cidade sabia igualmente marcar o tempo por tiros, signos periódicos de pertença ao grupo. [...] a metrópole ao contrário, se destitui da sua fruição do aqui e agora, da sua presença em si mesma. A metrópole é a negação da cidade e estaria assim liquidando as possibilidades dos indivíduos autônomos, pois mergulharia na multidão desindividualizada. (MATOS, 1982, p.47)

Este processo tem uma importante diferença quando pensamos na modernidade e na pós-modernidade. No período da modernidade – que pode ser compreendido como indo desde a Revolução Industrial até o final dos anos de 1960 (HARVEY, 1989) – houve a formação da sociedade de consumo, massificada, fordista e com elevada produtividade. Essa sociedade era rígida, padronizada, tanto do ponto de vista dos valores como do que era produzido. Na pós-modernidade, o capitalismo se renova com a acumulação flexível. Com novas tecnologias se tornou possível produzir mais, com maior velocidade e maior variedade. Somado a isso, existe o fato do capitalismo ter se apropriado dos vários discursos levantados pelos movimentos de contra-cultura como uma

forma de superação. Esses discursos, ao serem aproveitados pela indústria cultural, acabaram por criar novos mercados para o capital. Na contemporaneidade vemos uma variedade de formas de expressão, de estilos, de tribos, mas elas estão em grande parte inseridas dentro de uma lógica capitalista e fazem parte de uma espécie de “massificação personalizada”.

Feitas essas considerações sobre alguns dos processos mais gerais que caracterizavam o desenvolvimento urbano de São Paulo, podemos nos perguntar: como esses processos interferem no bairro do Butantã? Quais são as especificidades desta parcela da cidade, situada em sua porção oeste?

3.3 Butantã: a história do bairro

Com o intuito de compreendermos o movimento da pixação e do grafite que ocorrem no Butantã, retomaremos a história da sua formação inserida no contexto do crescimento do tecido urbano da cidade de São Paulo, até as suas atuais dinâmicas – quando já consolidada essa urbanização –, tentando evidenciar a relação entre esses dois momentos do bairro.

No início do século XX, a cidade de São Paulo crescia rapidamente. A demanda por moradia era grande e a mancha urbana se expandia. Em 1905, o núcleo urbano tinha se expandido até as proximidades do Rio Tietê. O Butantã era ainda predominantemente rural e nem constava na planta da cidade, como podemos ver abaixo na imagem destacada da figura (**Figura 1**):

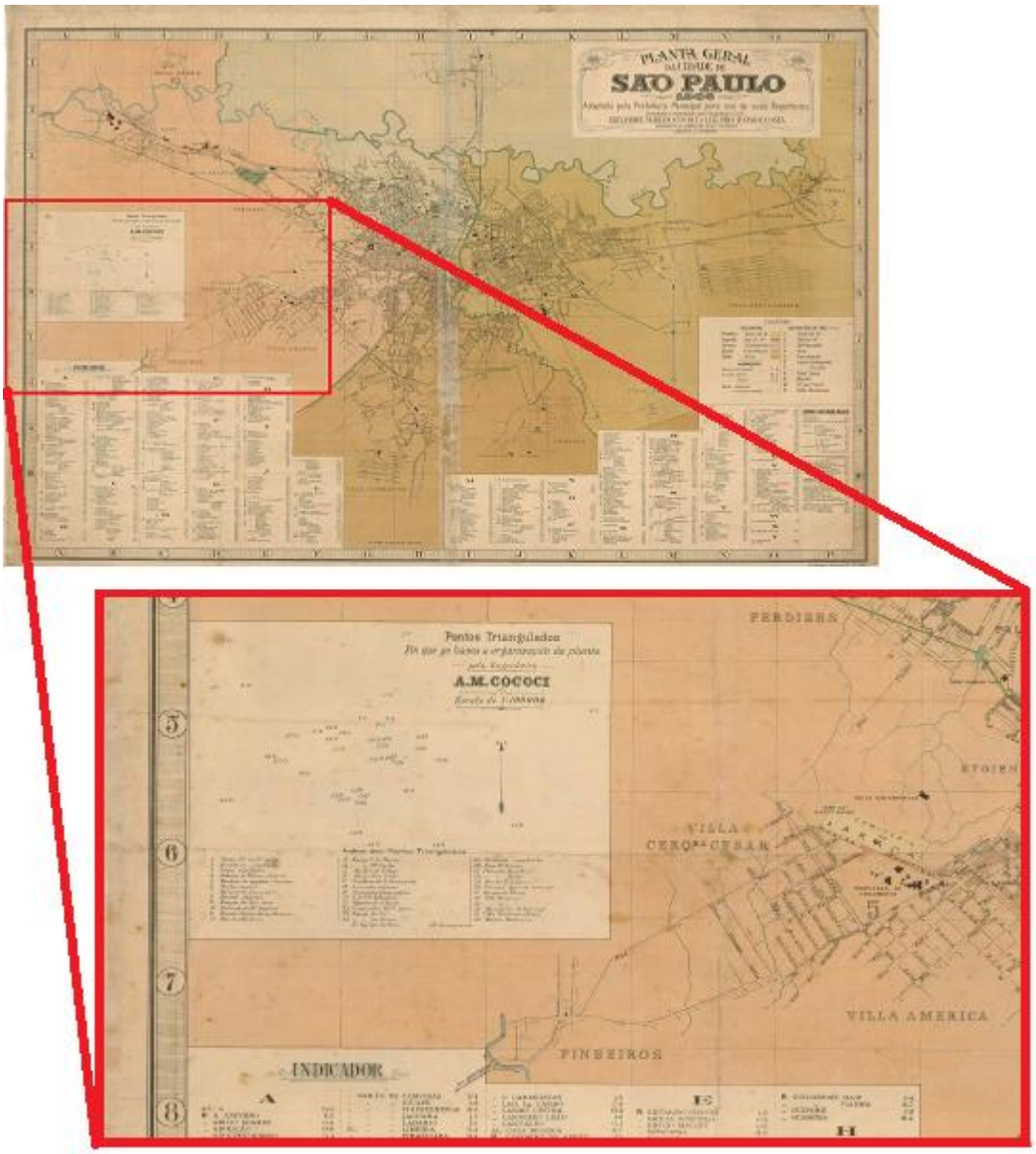


Figura 1: Planta geral da cidade de São Paulo. 1905. Na parte oeste (área destacada) da planta não aparece o rio Pinheiros e, portanto, o bairro do Butantã, que nesse momento era utilizado como rota para os tropeiros, mas era predominantemente rural. Secretaria de Estado de Economia e Planejamento. Instituto Geográfico e Cartográfico - IGC. Acervo - Tombo: 1355, 1176 e 1356.

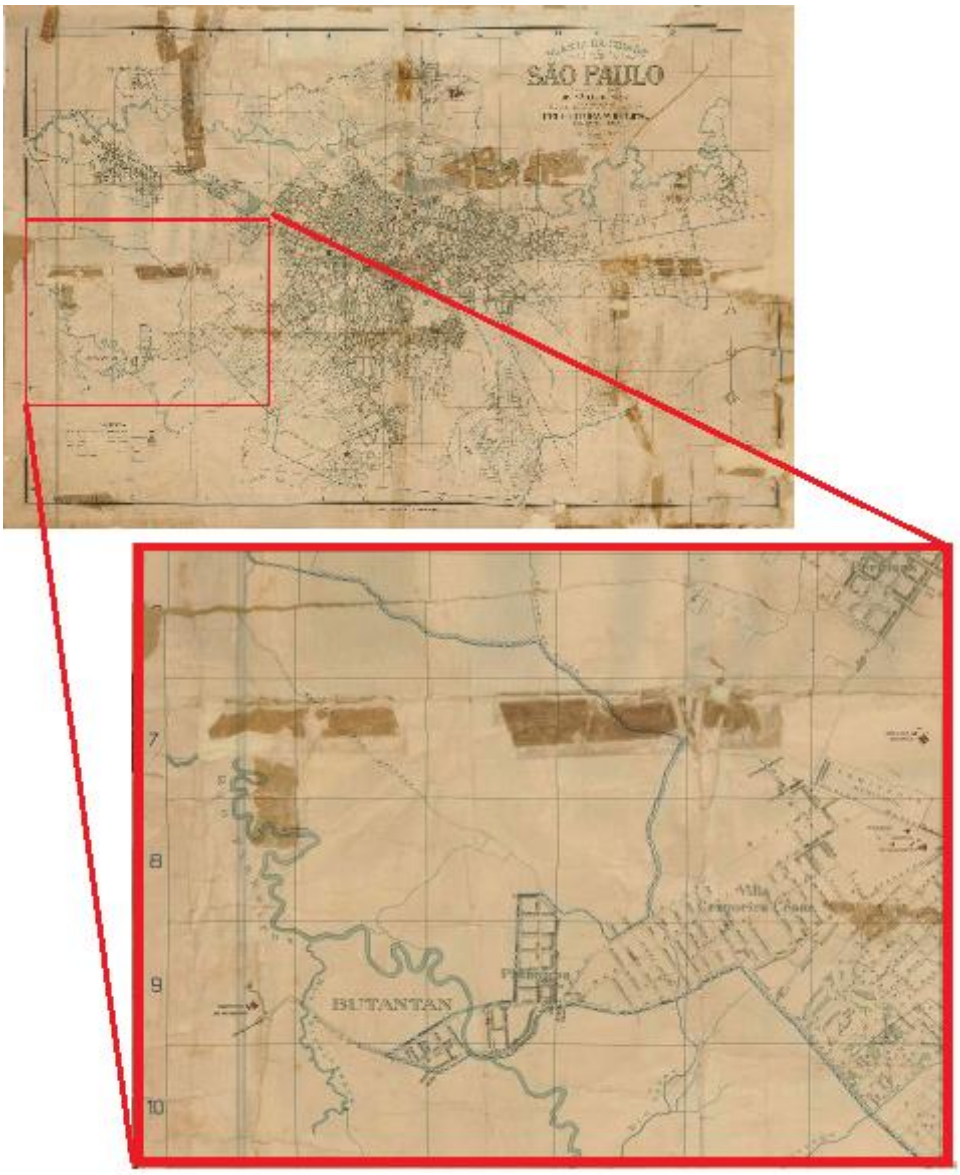


Figura 2: Planta geral da cidade de São Paulo. 1916. Aparece na área destacada da planta o rio Pinheiros e o bairro do Butantã, com seus primeiros loteamentos. Secretaria de Estado de Economia e Planejamento. Instituto Geográfico e Cartográfico - IGC. Acervo - Tombo: 1355, 1176 e 1356.

Pouco tempo depois, a especulação imobiliária, como já foi citado, exerceu um papel fundamental no processo de ocupação e modificação da cidade, e no Butantã não foi diferente. Com a expansão da cidade, as áreas por onde os rios passavam e suas várzeas se tornaram interessantes para a especulação imobiliária. O bairro do Butantã sofreu grandes impactos com esses processos por estar numa área de várzea e, portanto o rio se apresentava como entrave para a modernização, tanto do ponto de vista das terras como do fluxo do transporte de uma margem para a outra.

De acordo com Rocha (2015, p. 57), no início do século XX, o Rio Pinheiros era a principal barreira para expansão do tecido urbano de São Paulo. O rio separava a urbanização das terras sem infraestrutura. O Butantã era a fronteira de avanço da urbanização e o Rio Pinheiros era o marco limite dessa fronteira. Dessa maneira, o Rio Pinheiros foi retificado, a várzea original foi soterrada e suas terras foram compradas a preços baixíssimos (por serem áreas de alagamentos) e loteadas, num processo de especulação realizado pelas empresas *Light & Power*, *Companhia Cidade Jardim* e *Companhia City.*

A Companhia City foi a empresa responsável por implantar em São Paulo o modelo de bairros-jardins (Jardim América, Jardim Europa, Jardim Paulista, Jardim Paulistano mais conhecido como “Jardins”), e outros similares como Pacaembu e Alto de Pinheiros, onde morava a aristocracia paulistana, estendendo-se da Avenida Paulista para o eixo sudoeste. Esses bairros-jardins eram produzidos tendo como base um modelo trazido da Europa. A ideia era construir um local onde houvesse qualidade de vida, diminuindo o caos da cidade, simulando uma harmonia entre a cidade e o campo, a natureza, com casas de elevado padrão, ruas arborizadas e quintais com jardins e, obviamente, quem podia pagar por essa fantasia de cidade era apenas a aristocracia paulista. Contudo, o objetivo era também fazer do Butantã um bairro-jardim, aproveitando-se do fato dele conter uma extensa área verde, terrenos baratos e estar no chamando “Eixo Sudoeste”, que era o sentido da expansão da urbanização, o que indicava uma provável valorização dessas terras. Por isso, em 1915, a Companhia City comprou uma área de 2,3 milhões de metros quadrados do bairro, já tendo em vista a futura retificação do Rio Pinheiros, que apenas se iniciou em 1928. O primeiro loteamento foi vendido apenas em 1935.

Imagem 6: Anúncio da Companhia City divulgando a venda de terrenos no Butantã. 1935. Fonte disponível em: <http:ciacity.com.br>. Acesso em: Fev. 2016.

Para a opinião pública, as alterações do rio foram vistas como um serviço em prol da sociedade como um todo, já que as enchentes eram um dos principais problemas do bairro, sobretudo para as populações mais pobres, que eram aquelas que moravam nas “baixadas” (áreas mais próximas à várzea do rio). Não se pensava em questionar que não era a várzea que estava no lugar “errado”, mas sim a população, que por ser pobre, não conseguia morar em outras áreas.

Imagem 7: Foto dos moradores do Butantã mostrando a altura que chegaram as águas em enchente do rio Pinheiros. 1919. Acervo Fundação Patrimônio Histórico da Energia de São Paulo.

Um exemplo de que pode indicar que parte da população do bairro interagia bem com o rio foi o estabelecimento de inúmeras olarias – que se utilizavam do típico solo de várzea, o famoso “barro”, para produção de tijolos e telhas – e o próprio rio como meio de transporte dessas mercadorias, que muito ajudaram no processo de expansão da cidade.

> No meio dessas várzeas todas havia muito barro para fazer tijolo, o que fez proliferar olarias em toda essa região da atual Avenida Corifeu, ao longo dos rios Pirajussara e Pinheiros. Havia uma olaria na esquina da Avenida Vital Brasil com a rua Alvarenga. Burros e até vacas eram usados para transportar telhas e tijolos. Com ajuda dos animais, os tijolos eram levados pelo rio até o porto de Pinheiros, no final da atual rua Paes Leme, onde chegavam todas as barcaças[3].

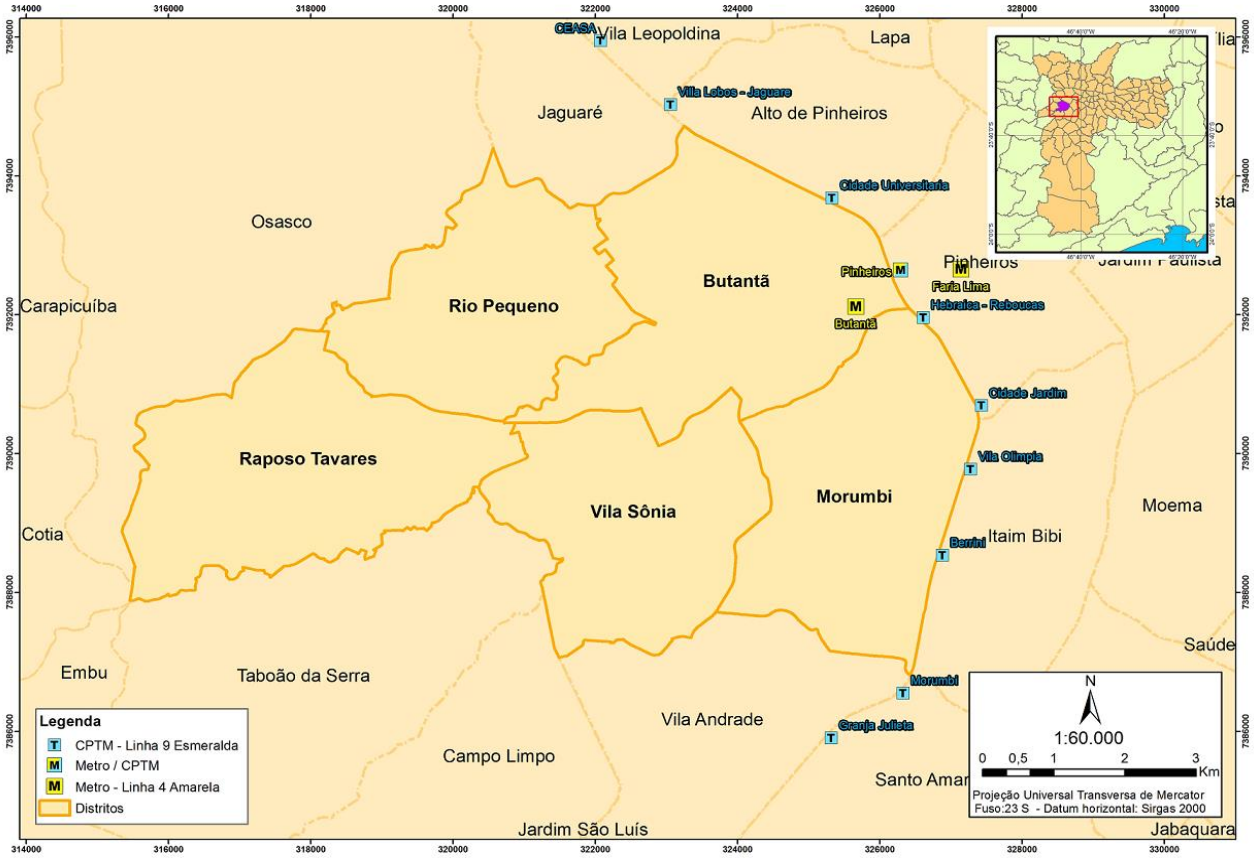
Mesmo com as intensas transformações, a urbanização do bairro somente se consolidou a partir de 1950. Até esse momento, o Butantã poderia ser considerado um subúrbio, no sentido de ser um local de urbanização incipiente, com muitos traços de ruralidade, à margem da cidade, mas que estabelece vínculos com esta, sendo uma espécie de faixa física de transição entre a cidade e o campo, dividindo duas temporalidades (ROCHA, 2015, p.33-34).

3.4 O Butantã Hoje

Atualmente, o Butantã é considerado um distrito (uma divisão administrativa e territorial do município) localizado na zona oeste da capital paulista. É também o nome dado a Subprefeitura que é composta por outros quatro distritos: Rio Pequeno, Vila Sônia, Raposo Tavares e Morumbi. Entretanto, o reconhecimento do bairro se dá a partir do cotidiano dos moradores e não corresponde, necessariamente, a divisão adotada pela prefeitura. Para Rocha (2015, p.43), na apropriação cotidiana, o bairro seria formado pelas áreas do Distrito do Butantã, Rio Pequeno, Raposo Tavares e parte da Vila Sônia, fragmento este que será considerado neste trabalho. O

[3] (*Butantã: um bairro em movimento*, 2013. Versal Editores)

que comprova esta afirmação seria o fato de importantes referências do bairro estarem localizadas em todos esses distritos (com exceção do Morumbi) evidenciando a relação de identidade dos moradores com o Butantã. Por exemplo, O CEU[4]-Butantã está no Rio Pequeno, a Casa de Cultura do Butantã na Vila Sônia, o Cemitério Israelita do Butantã situado no Distrito da Raposo Tavares, entre outros. O bairro está na margem esquerda do Rio Pinheiros e seu limite territorial entre os municípios de Osasco, Cotia e Taboão da Serra.



Mapa 1: Distritos que compõem a Subprefeitura do Butantã e os municípios fronteiriços.

O bairro tem importantes vias de circulação que acabaram formando "corredores" que valorizam o local, como as Avenidas Vital Brasil, Corifeu de Azevedo Marques, Francisco Morato, Eliseu de Almeida, Engenheiro Heitor Eiras Garcia, Rio Pequeno, Politécnica e a Rodovia Raposo Tavares. Ali se encontram também importantes pontes de travessia de uma margem a outra do Rio Pinheiros – sem as quais a urbanização dessa área não teria sido possível

[4] Centro Educacional Unificado. Uma iniciativa da Secretária Municipal de Educação para levar equipamentos de cultura, lazer e esporte para as áreas mais periféricas da cidade.

– como a ponte Cidade Universitária e a Eusébio Matoso. Outros aspectos locacionais significativos para a valorização da área são a presença de áreas verdes, a Cidade Universitária[5] e a construção do metrô. Não podemos esquecer que os fatores citados acima para a valorização do bairro não se deram aleatoriamente. Muito agentes influenciaram na construção dessa infraestrutura, a exemplo do próprio Estado, com políticas de redução da taxa de juros e ampliação das linhas de crédito para construtoras e incorporadoras em bancos estatais (ROCHA, 2015).

Desde 1990, o Butantã passa por um intenso processo de valorização do espaço, sendo introduzido ao chamado "Eixo Sudoeste" da cidade, conforme mencionado, que seria, do ponto de vista econômico, a área de maior dinamismo e centralidade do muncípio. Com a diminuição da importância relativa e do poder econômico do centro histórico, essa centralidade se desloca para as Avenidas Paulista, Brigadeiro Faria Lima até a Luís Carlos Berrini e Marginal Pinheiros, abrangendo bairros como Pinheiros, Itaim Bibi, Moema, Brooklin, Vila Olímpia e Jardins. O Butantã vem sendo inserido dentro dessa lógica e, na atualidade, é uma zona de fronteira na reprodução urbana da metrópole.

Para Rocha (2015), o bairro passou por três etapas desde o início de sua inserção efetiva à cidade. Uma primeira, até 1950, quando o bairro ainda possuía muitos traços de ruralidade, com chácaras e sítios; a segunda, de 1950 a 1980 quando o seu espaço urbano começa a ser produzido com loteamentos e ocupação horizontal mais densa; e por fim uma terceira fase, a partir 1990 e que ainda estaria em desenvolvimento, quando a urbanização já está consolidada e se inicia a dinâmica de reprodução do espaço urbano a partir da valorização imobiliária, transformando a ocupação horizontal em vertical e colocando o Butantã numa posição intermediária na centralidade econômica na metrópole. Como mostra Rocha (2015, p. 37-38),

[5] Inaugurada em 1968, na zona Oeste de São Paulo (SP), a Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira abriga a estrutura administrativa central da USP, além de várias unidades de ensino, o Conjunto Residencial, o Centro de Práticas Esportivas e o Hospital Universitário. Também sedia diversas instituições, boa parte com vínculos acadêmicos com a USP. (http://www.usp.br/mapas/cidade_universitaria)

> Assim como o Butantã do período das chácaras apresentava-se, ao mesmo tempo, como reserva de valor para os loteamentos e como fronteira urbana ainda a ser vencida pelo processo de metropolização de São Paulo, o Butantã atual, já urbanizado, coloca-se como território-reserva para os novos arranha-céus e como fronteira para a extensão do perfil de urbanização que se verifica do outro lado do rio Pinheiros. E assim como no momento anterior, hoje o avanço da fronteira ocorre em resposta à busca dos empreendedores por novas possibilidades de lucro por meio da valorização do espaço. Isso significa não apenas que o espaço urbano no Butantã se reproduz em níveis mais elevados de adensamento como também significa um avanço em sua integração aos circuitos econômico-imobiliários mais dinâmicos da metrópole.

Um dos principais atores dessas transformações é o poder público. Ele, com recursos estatais, intervém no espaço através de operações urbanas com o objetivo de valorizá-lo por meio de projetos e requalificações. A justificativa para isso é a de que esses investimentos seriam recuperados com as contrapartidas pagas pelas construtoras e empreiteiras.

Entretanto, o investimento público a partir de interesses privados não é o único problema das operações urbanas. Elas tendem também a ampliar a diferenciação socioespacial, afetando principalmente a população pobre, realizando desapropriações e despejos e drásticas transformações em lugares de sociabilidade como parques e praças, alterando a vida e o cotidiano dos moradores. No que se refere às desapropriações, há um conflito pelo espaço entre aqueles que lutam pela moradia, como condição à sobrevivência, e aqueles que lutam pela acumulação de riqueza (seja ela na forma monetária ou imobiliária). O Estado age de modo a favorecer os últimos, acentuando as desigualdades.

No que diz respeito ao Butantã já ocorreram diversos casos de desapropriação para requalificação de algumas áreas e construção de condomínios, como, por exemplo, o despejo de moradores e destruição de casas na Favela do Sapê, no Rio Pequeno. Outro exemplo ocorreu na segunda gestão do prefeito Gilberto Kassab (2009-2012), que foi previsto no Plano Diretor do município a “Operação Urbana Butantã – Vila Sônia”, onde seriam realizadas intensas transformações urbanas ligadas aos interesses dos agentes imobiliários. Parte dos moradores (aqueles de mais baixa renda, e os

que seriam mais prejudicados) se mobilizaram para paralisar por via judicial a requalificação do bairro, baseados no próprio Estatuto da Cidade, em que prevê a “participação da população na formulação, execução e acompanhamento de planos, programas e projetos de desenvolvimento urbano”.

Segundo Lefebvre (2008), o espaço é instrumental e político, cuja racionalidade e dominação se mantêm pelo Estado. Dessa forma, existem políticas próprias do espaço e estas definem estratégias para a valorização dos lugares, tomando ações que redefinem seus usos, funções e estruturas. É neste contexto que surgem as requalificações urbanas as quais tem por objetivo garantir a continuidade de valorização e, portanto, a reprodução capitalista.

Como coloca Fioravanti (2013, p. 23) em uma sociedade de classes, o acesso à riqueza produzida é desigual e isso se traduz em modos diferenciados de apropriação do espaço. As lutas de classe se desdobram em lutas pelo espaço, havendo possibilidades e desejos distintos de acordo com a maneira pela qual são construídas as relações socioespaciais no plano do lugar. Sendo assim, como afirma a autora, existe atualmente no Butantã um enorme conflito entre os atores hegemônicos e os não-hegemônicos na produção do espaço. Conforme já mencionado, há sempre uma contradição do espaço enquanto *troca*, por onde se dá a reprodução do capital, e o espaço enquanto *uso*, por onde se dá a reprodução da vida em sua dimensão integral.

Dessa maneira, o Butantã tem ao seu entorno áreas de grande possibilidade de valorização econômica, como as citadas acima, e áreas que, assim como o próprio Butantã, estão em ascensão em sua valorização imobiliária, como é o caso de Osasco, Taboão da Serra e Vila Leopoldina.

Com isso, podemos entender o Butantã como um espaço que está passando por intensas transformações. Ainda não ocupa uma posição de centralidade dentro da dinâmica econômica da metrópole, mas está aos poucos ganhando cada vez mais destaque. Dessa forma, existem interesses diversos nesse local, gerando um espaço de tensões entre moradores mais antigos, negócios familiares, população pobre que se estabeleceu no bairro

pela proximidade de localização com o centro (como é o caso das populações que moram no Morro do Querosene, Favela do Sapé, São Remo, Jardim São Domingos, Vila Dalva, etc.) e os interesses daqueles que vêm agindo na reprodução desse espaço, a partir da criação de novos negócios ligados ao circuito superior da economia urbana (SANTOS, 1979) como grandes redes de supermercados, concessionárias de automóveis, agências bancárias, entre outros. Soma-se a essas atividades econômicas do circuito superior da economia urbana a chegada de novos moradores de médio e elevado poder aquisitivo.

Esses e outros fatores mostram como esse fragmento do espaço urbano da metrópole é permeado por conflitos de classe e interesses divergentes. A paisagem urbana do bairro evidencia essas tensões a partir de diversas manifestações, como o grafite e a pixação, que analisaremos no próximo capítulo deste trabalho.

Capítulo IV: O urbano e o grafite/pixação no bairro do Butantã

O grafite e a pixação surgiram em São Paulo na década de 1980 como parte do movimento *Hip Hop*. Nesse período, houve uma grande adesão dos jovens, seja através do *break*, do *rap* ou do grafite/pixação. No início haviam pontos específicos da cidade onde esses jovens, oriundos da periferia e trabalhando em sua maioria como "*office-boys*", se reuniam para ouvirem música, dançarem e trocarem ideias, como em frente ao metrô São Bento, a Rua 24 de Maio e a Praça Roosevelt. Muitos nomes da cultura *Hip Hop* surgiram nesses locais, como no caso do grafite os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo, mais conhecidos como "Osgemeos".

Um meio de divulgação importante do *Hip Hop* em São Paulo foi o filme americano *Beat Street*, de 1984. A ficção retratava jovens pobres do *Bronx* que estavam nesse movimento. O filme influenciou muito os jovens das periferias que, de alguma maneira, se identificaram com aquela realidade e modo de resistência.

Contudo, apesar do *Hip Hop* ter uma origem norte americana, em São Paulo pela dificuldade com que as informações chegavam, acabou se desenvolvendo um movimento próprio, com outros elementos ligados à cultura e a realidade do lugar. Dessa maneira, podemos pensar que a marginalização, a pobreza e a segregação são características comuns do *Hip Hop* nos lugares em que é realizado, seja no *Bronx* ou em São Paulo. Porém, são realidades que também se diferenciam. Em São Paulo essas diferenças apareceram e o tornaram singular e uma das principais razões para isso é o modo como se dá desigualdade e segregação; as diferenças socioculturais; e as dificuldades materiais, que acabaram culminando numa espécie de adaptação e até mesmo de "improviso", impulsionando a criatividade e, muitas vezes, originando uma nova tendência.

Como mostra o documentário "Cidade Cinza", dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo (2013), especificamente sobre o início do

grafite/pixação[6] em São Paulo, era muito difícil o acesso aos materiais, como o *spray*. Era um material importado e os jovens pobres não tinham como comprá-lo. O filme relata que "Osgemeos" inventaram um "bico" de *spray* artesanal, improvisado e que possibilitava um traço diferente. Esse exemplo, por mais simples que possa parecer, mostra como o grafite e a pixação de São Paulo foram se diferenciando do que era feito em outros lugares devido a um certo "isolamento" no que compete às informações e às dificuldades materiais. Essas dificuldades fizeram com que esses jovens encontrassem outras alternativas, desenvolvendo uma estética e temáticas próprias, ao ponto dos lugares de origem do grafite/pixação se surpreenderem com essas produções quando elas adquirem visibilidade internacional.

Ainda sobre a questão material, o grafite e a pixação possuem uma grande diferença, já que a grande variedade de cores do grafite torna a sua produção mais cara. Já a pixação, é comum vermos em sua maioria da cor preta, pois é o *spray* mais barato. Sendo assim, podemos constatar o quanto os jovens da periferia se aproximam mais da pixação, porque, diferentemente do grafite, ela é mais acessível, tanto materialmente como também na própria linguagem, já que é feita livremente, sem ter sido aprendida em cursos de desenho ou academias de belas artes. Em relação a esse ponto, diz Milton Santos:

> No fundo, a questão da escassez aparece outra vez como central. Os "de baixo" não dispõem de meios (materiais e outros) para participar plenamente da cultura moderna de massas. Mas sua cultura, por ser baseada no território, no trabalho e no cotidiano, ganha a força necessária para deformar, ali mesmo, o impacto da cultura de massas. Gente junta cria cultura e, paralelamente, cria uma economia territorializada, uma cultura territorializada, um discurso territorializado, uma política territorializada (SANTOS, M. 2000, p. 144).

4.1 Cultura Popular e Cultura de Massas

[6] No início desses movimentos eles ainda não eram denominados de "grafite e pixação". Essa denominação surge com o passar do tempo.

A cultura popular pode ser compreendida como a capacidade de certas práticas (que surgem dentro das classes subalternas) de tematizar os problemas cotidianos destas; a criação de estratégias de cooperação coletiva; e o desenvolvimento de elementos próprios de luta coletiva contra a desigualdade social, seja essa luta simbólica ou material (LARRUSCARHIM, 2015).

De acordo com Milton Santos (2000), a cultura popular se diferencia da cultura de massa na expressão de seus símbolos manifestados na fala, na música, na riqueza das formas de intercurso e solidariedade entre as pessoas. O fato de esses símbolos virem “de baixo” é o que assegura à cultura popular a veracidade da existência e a faz ser reveladora do próprio movimento da sociedade. Já a cultura de massas, embora também produza símbolos, estão direta ou indiretamente a serviço do mercado que, por sua vez, os torna cada vez mais fixos. Com as dinâmicas sociais, esses símbolos vão se tornando envelhecidos e são substituídos por outra simbologia igualmente fixa, que também está fadada à morte, já que o que “vem cima” está sempre morrendo e, por antecipação, já pode ser visto como morto desde o seu nascimento.

Dessa maneira, o grafite e a pixação podem ser vistos, em sua origem, como expressões da cultura popular que surgem em São Paulo no contexto das intensas desigualdades da metrópole no final do século XX e XXI, assim como o *Hip Hop*. Entretanto, nos últimos anos, vemos cada vez mais a incorporação dessa cultura à cultura de massas, sobretudo o grafite.

Sendo esse um dos principais debates relacionados ao tema, analisaremos alguns pontos de grafite e da pixação no bairro do Butantã (e alguns casos também em outros locais da cidade) para verificarmos se ali ocorre uma manifestação da cultura popular ou da cultura de massas.

> "[...] Problema com escola, eu tenho mil, mil fita. Inacreditável, mas seu filho nos imita. No meio de vocês ele é o mais esperto, ginga e fala gíria, gíria não dialeto. Esse não é mais seu, oh, subiu, entrei pelo seu rádio, tomei, se nem viu,nós é isso, era aquilo, o que, se não dizia, seu filho quer ser preto, rá, que ironia [...]"
> (Trecho da música "Negro Drama", Racionais MC's. *Nada como um dia após o outro*. 2002).

4.2 Arte na rua ou Arte de rua? O "Beco do Batman"

O "Beco do Batman" é um dos pontos mais conhecidos de grafite na cidade de São Paulo. Fica localizado na Vila Madalena, próximo de uma galeria de arte urbana, A7MA, sendo ele próprio uma espécie de galeria ao ar livre. Grafiteiros, na maior parte das vezes com formação em artes plásticas, expressam-se nesses muros. O lugar é altamente procurado por turistas e ali, o grafite tem total aceitação, sendo considerado arte e vendido como tal.

Neste lugar, o grafite é tratado como uma "arte marginal", de contestação e revitalização, quando se trata de uma mercadoria e não tem nenhuma função de revitalização, porque não é um lugar periférico, degradado, ao contrário disso, é um bairro elitizado, porém com uma elite que tem um consumo "alternativo". O "Beco do Batman" age no processo de valorização do lugar, a partir do momento em que existe um nicho de mercado que se interessa por essa produção "alternativa". Além disso, os estabelecimentos ao em torno se beneficiam e incentivam a produção de grafites no beco para atraírem clientes, como é o caso da galeria citada acima (A7MA) localizada na mesma rua e da lanchonete "Café Madeira" que fica ao lado do beco, como mostra o panfleto abaixo:

Imagem 8: Panfleto feito para promover a lanchonete "Café Madeira" a partir de sua proximidade com o "Beco do Batman". Vila Madalena, 2015.

4.3 A rua como galeria: democratização da arte?

Muitos são os artistas que defendem a ideia da arte na rua para que esta se torne uma espécie de galeria aberta, onde todas as pessoas possam ter acesso a ela, sem precisar necessariamente frequentar museus. Essa afirmação se comprova na reportagem feita pelo Jornal Nacional, no dia 24 de Outubro de 2015, intitulada "*Projeto de grafite leva cor e charme para o centro de São Paulo"*. A matéria era sobre o "Projeto Obra", realizado na cidade de São Paulo no mesmo período por grafiteiros/muralistas brasileiros e estrangeiros, que tinha como objetivo produzir grandes painéis no centro da cidade. O jornalista Chico Pinheiro inicia a reportagem dizendo: "*Nesse fim de semana, o centro de São Paulo virou uma galeria a céu aberto. Artistas brasileiros e estrangeiros conseguiram transformar os paredões cinzentos dos prédios".* O jornal também entrevistou o grafiteiro/muralista Speto, que fez a seguinte colocação*: "O mais bacana do grafite é que ele é uma arte para todo mundo. Não importa quem você seja, da onde você veio, o que você tem ou não, é para todos, e é uma honra poder fazer isso."*

A afirmação acima faz referência a uma "arte para todos" pelo simples fato dela estar na rua, fazendo, de certo modo, uma associação aos museus e galerias, que no Brasil são espaços bastante elitizados (assim como a arte), geralmente por serem poucos e estarem localizados em áreas mais centrais. Entretanto, assim o são não somente pela sua localização, mas também pelo seu próprio conteúdo. O ensino da linguagem artística no Brasil, tanto para fazer como para entender a arte, é fortemente restrito as camadas mais abastadas da sociedade. Portanto, a concepção da rua enquanto um museu aberto, na prática, não altera o quadro do baixo acesso da população pobre a arte, afinal, a aproximação com a arte não se dá apenas em olhá-la, mas em compreendê-la e também em produzi-la.

4.4 Grafite/ Pixação: o reconhecimento e suas representações

O grafiteiro Junior M. Eu[7] diz que o grafite é letra, nos estilos *Bomb, Throw up* e *Tag*. Que isso que fazem hoje e que denominam de grafite (trabalhos com temática, que duram vários dias e que pedem permissão ao responsável, seja público ou privado) seria *Street Art* e que para ele o grafite se domesticou.

Atualmente, os grafiteiros, por terem geralmente uma formação em artes, almejam o reconhecimento do seu trabalho pela sociedade, pelos críticos e pelo poder público. Dessa maneira, em grande parte dos casos, eles não têm a intenção de serem contraventores, correndo riscos como o de ser preso e/ou apanhar e ser humilhado pela polícia. Possuem o status de artista e desejam ser tratados como tal. A expressão desse dito reconhecimento aparece no filme "Cidade Cinza" na fala dos Osgemeos, evidenciando a frustração com a prefeitura de São Paulo ter apagado as suas obras, dentre elas um grande mural na Avenida 23 de Maio, mostrando o enorme descaso do poder público brasileiro, ao mesmo tempo em que outros países os reconhecem como grandes artistas.

O grafite e a pixação passam a ter outros significados quando assumem a perspectiva do trabalho. Porque se assim é, ele precisa de reconhecimento em valor e em prestígio social. Por esse motivo a pixação tem um caráter diferente, pois a maioria dos pixadores não sobrevive dela. São, em sua maioria, trabalhadores oriundos das camadas mais baixas da sociedade, explorados, e o trabalho que fazem, em grande parte das vezes, já não é reconhecido pela sociedade. São pessoas invisíveis socialmente e que na pixação expressam sua existência e subjetividade. Buscam o prestígio dentro do grupo, mas não pela sociedade inteira. Esta os reconhece, mas comumente desvaloriza o que fazem, os tomando por vândalos e marginais.

[7] Entrevista concedida aos produtores do documentário "Grafite vs Pichação: antropologia visual" (2013). Pixador e grafiteiro pelo Studio Void. Curta produzido por um grupo de estudantes de Design Gráfico das Faculdades Integradas Barros Melo AESO.

Para o grafiteiro e pixador Ivan[8], do Butantã, essas duas coisas (grafite e pixação) têm valores diferentes. Para ele, no grafite a rua se torna o lugar para expor a sua obra para o público em geral, com a intenção, muitas vezes, de promovê-la. Já a pixação, por ainda ser fortemente criminalizada (mais do que o grafite), é feita de forma clandestina, à noite, sem permissão. O pixador tenta não ser visto e reconhecido para não ser pego nem pelo dono do lugar e nem pela polícia.

Um exemplo disso é um documento que tivemos acesso nesta pesquisa, feito por pixadores da zona oeste, chamado "Projeto Grafite" e patrocinado pela Companhia de Gás de São Paulo, a *ComGás*. O objetivo dos grafiteiros, de acordo com o documento, era realizar oficinas de grafite com jovens de Ensino Médio da rede pública de ensino para que eles ajudem a revitalizar suas comunidades e que a mesma compreenda a diferença de grafite e pixação, entendendo que a primeira, diferentemente da segunda, se trata de arte. Neste caso acontece algo diferente que é redução da pixação como algo "menor" pelos próprios grafiteiros (o que não é comum) para serem aceitos enquanto artistas pela sociedade.

Entretanto, o que a nossa pesquisa identificou é que até mesmo a pixação começou também a ser incorporada pelo capital. Em 2012 tivemos a evidência disso na 7ª Bienal de Berlim, onde foram convidados a participar um grupo de pixadores brasileiros. Assim como o grafite, a pixação passa por um processo de valorização de "fora para dentro", ou seja, uma valorização que vem, sobretudo, da Europa e dos EUA e que a partir disso, passa a ser valorizada nacionalmente.

A questão é que no Brasil existe uma enorme dificuldade para se analisar o que está sendo produzido no que se refere à cultura e à arte e tomando-se como interessante aquilo que é valorizado internacionalmente. Muitos são os relatos de como no Brasil (principalmente em São Paulo) a pixação é diferente de todos os outros lugares. É olhar uma paisagem do

[8] Entrevista concedida em Março de 2016, no distrito do Rio Pequeno, com duração de aproximadamente 2h30min.

centro e perceber: a quantidade de *tags*, a dificuldade de acesso aos lugares onde são feitas e a forma como ela está proliferada na cidade inteira, principalmente nas áreas centrais. Para quem é do lugar, a pixação já se tornou parte integrante da paisagem urbana, porém ainda incomoda.

Com o maior reconhecimento da pixação de São Paulo no exterior, a consequência é ela vir se tornando cada vez mais aceita nacionalmente (obviamente ainda não como o grafite). Com isso, leis vão se alterando conforme a perspectiva da sociedade vai mudando.

Outro motivo que influencia muito na mudança da compreensão que a sociedade tem da pixação é a sua utilização pelas classes mais abastadas. Em São Paulo é comum áreas valorizadas como Perdizes, Moema, entre outras, serem pixadas pelos moradores jovens daqueles lugares. O que podemos compreender sobre esse processo é que se a pixação tinha um caráter transgressor, exatamente por ser feita pelos jovens pobres e por ser um incômodo, a partir do momento em que ela é aceita e utilizada pelas classes dominantes, o seu poder interventor diminui, e o mesmo vale para o grafite.

Para Massey (1993, p. 281), o espaço é a esfera do encontro, das diversas trajetórias, que coexistem, afetam-se e entram em conflito, existindo, portanto uma independência, mas também a coexistência e a inter-relação. No que se refere ao grafite e à pixação, podemos compreender esse argumento a partir de um episódio que ocorreu recentemente na cidade de São Paulo, nas proximidades do Minhocão. O escritório de arquitetura *Nitsche* foi responsável pela produção de um painel, que levou cinco dias para ser concluído em 2015. Esse painel foi uma intervenção que fez parte da programação da Virada Cultural e ocupava toda a frente do prédio que estava em branco (devido à lei Cidade Limpa) e não possuía janelas. A imagem representava, em preto e branco, a silhueta das pessoas no interior dos apartamentos. Porém, em Fevereiro de 2016, a obra sofreu uma intervenção com uma pixação e causou grande repercussão. O curioso foi que a pixação interagiu com a produção original respeitando, por exemplo, a cor. Ocorre que a cidade contém uma diversidade de representações que, como afirma o autor acima, interagem, atravessam-se e, muitas vezes, são conflitantes, mostrando que essas

diferentes representações estão relacionadas à existência de diferentes realidades sociais.

Outro ponto a ser ressaltado deste episódio é em relação à nota que o escritório *Nitsche* lançou nas redes sociais: *"Domínio Público? Triste ver um trabalho de arte pichado, porém muito interessante ver a simbiose que surgiu entre as duas intervenções."* Temos que considerar que é muito comum pixadores atravessarem[9] grafites (vice-versa) e num caso como este seria ainda mais provável, já que era uma produção financiada por um escritório de arquitetura, que está completamente dentro da lógica hegemônica de reprodução do espaço e que, portanto, não inspiraria respeito por parte dos pixadores. Entretanto, não foi o que houve. A obra original não foi atravessada, porém foi feita nela uma intervenção, sendo que ela, anteriormente a pixação realizada, já se propunha a ser uma intervenção na cidade.

Imagem 9: Pixação sobreposta ao painel pintado por escritório de arquitetura. Foto: Athos Comalatti. Fev/ 2016. Minhocão.

Além disso, é interessante ver como o discurso sobre a pixação vem se alterando. Percebe-se na nota ainda resquícios da concepção dela como algo "feio" se contrapondo ao "belo", que é considerado a arte de fato. Porém, nota-

[9]Atravessar: uma gíria bastante usual entre os grafiteiros e pixadores que significa o ato de realizar alguma obra em cima de outra sem pedir permissão. Isso é uma atitude que pode gerar muitos conflitos, fazendo com que aquele que foi atravessado, atravesse a obra do outro, ou que faça o outro pagar o material utilizado.

se que isso vem se modificando e ela começa a adquirir o status de arte, o que a faz diminuir a sua potência subversiva. A partir do momento que um escritório de arquitetura “acha interessante” o seu prédio ser pixado, ela (a pixação) assume um outro caráter, que não é mais marginal, contestador e conflituoso, dando, inclusive uma falsa ideia da existência de uma “harmonia” na cidade, como se o espaço urbano fosse para todos e todos fossem representados por ele.

Porém, fica uma questão: é a pixação que deve ser reconhecida ou os problemas sociais que estão por detrás dela (e que, de alguma forma, tiveram como consequência a sua produção)? No caso do grafite, não é mais a temática que os grafiteiros abordam que tem ser valorizada, discutida, mas sim a obra. No que compete ao indivíduo, a valorização da obra pode ser interessante porque possibilita reconhecimento a esses sujeitos fazendo com que consigam sobreviver de suas produções. Porém, enquanto sociedade não há transformações porque a obra é vista apenas enquanto obra. Fica-se na representação e se esquece da coisa representada, que é a sociedade. A valorização de algo como artístico vai além das técnicas utilizadas, mas também perpassa pela sua capacidade de representação do mundo e da realidade. A arte se relaciona com a sociedade e pode ser uma ferramenta de compreensão e análise da mesma (HARVEY, 1989). Pensando nisso, a pixação e o grafite poderiam ser definidos como arte. Entretanto, o que vemos muitas vezes, é essa característica da arte enquanto reveladora das questões da sociedade ser, contraditoriamente, utilizada como estratégia de mercado.

Para exemplificar este raciocínio mencionado acima, temos o caso do artista plástico, muralista, Mundano. No processo de realização desta pesquisa, tivemos a oportunidade de comparecer a uma de suas exposições numa galeria de arte urbana, na Vila Madalena. O tema da exposição era “A crise hídrica de São Paulo”, assunto que naquele momento (Julho de 2015) estava provocando bastante polêmica no estado inteiro, pelos baixos índices dos reservatórios da Região Metropolitana e pelo racionamento, que ocorreu, sobretudo, nas áreas periféricas. Portanto, a crise hídrica era uma bandeira social que o artista plástico em questão se utilizou para se promover e vender

os seus quadros, que não passavam de meras associações da crise com a seca Nordestina.

O mesmo artista ficou muito conhecido por um projeto realizado na cidade de São Paulo com catadores. *"Pimp my carroça"* era o nome do projeto que tinha por objetivo fazer um trabalho coletivo de grafiteiros pintando as carroças dos catadores de materiais recicláveis. Mundano teve muita visibilidade e ficou reconhecido, inclusive pelas grandes mídias, por fazer da sua arte uma "ferramenta para o exercício da cidadania", se autodenominando um "artivista" (artista + ativista). A contradição colocada na produção desse artista, não é simplesmente o fato dele vender a sua arte, afinal, como coloca Harvey (1989) a arte com o avanço capitalista se torna uma mercadoria. Entretanto, no caso desse artista e muitos outros, incorporar a ideia do grafite como a linguagem da contestação, da intervenção, e da representação dos problemas sociais (e no caso do Mundano, os problemas socioambientais) é claramente uma forma de promovê-la, pois de subversiva ela somente leva o rótulo, já que os argumentos são superficiais, não geram debate porque giram em torno do senso comum, sendo muitas vezes um desserviço à reflexão, colando não a temática na centralidade, mas sim o artista, fazendo unicamente o papel de promovê-lo.

Imagem 10: Artista plástico Mundano, pintando a carroça de um catador no projeto "Pimp my carroça". Foto retirada do site www.brasil247.com. Acesso em 28 de Fev/2016.

O que vemos em manifestações da cultura popular é que na sua origem ela é uma expressão genuína das camadas pobres e altamente subalternizadas, incompreendidas na estética e por isso são, muitas vezes, criminalizadas. Com o passar do tempo, elas vão sendo incorporadas pela indústria cultural, levando o título de "cultura popular", mas sendo algo produzido com a perspectiva de mercado por alguém que dela se apropriou e que não tem com ela, de fato, identificação de classe e etnia.

Por outro lado, temos artistas que não se apropriaram da cultura popular, porque cresceram de fato dentro dela e são por ela representados por que querem, a partir dela, sobreviver financeiramente e ter reconhecimento artístico do grande público. A respeito disso, o rapper Thiago Onidaru, negro, oriundo do Rio Pequeno, membro do grupo KMT responde quando questionado sobre a possível contradição de contestar a sociedade e, ao mesmo tempo, querer fazer parte do mercado:

> O público do Hip Hop é bem crítico com algumas coisas, como "grafite é na rua e não na bienal, o rap é na rua e não na Multishow." Eu acho que o negócio é a essência, tem que ter, manter a essência. Eu não acho que um pixador ou um grafiteiro que é chamado pra participar de uma bienal é ruim... é tudo parte de um espaço, o cara quer conquistar um espaço, quer ser visto e ganhar pra isso. O que a gente tá costumado a ver é que pra alcançar esse nicho tem que se fazer algo "mais aceitável". Agora se você mudar sua arte, o seu grafite, seu traço, suas rimas só pra atingir esse público, aí é complicado. (Thiago Onidaru, rapper do Rio Pequeno)[10]

Por um lado, a divulgação da produção artística faz com que possa existir uma identificação por parte da população pobre, que se reconhece nas situações similares de exploração, segregação, e isso pode ter um caráter de resistência; por outro lado, a indústria cultural faz com que questões como pobreza, marginalização, preconceito e outras sejam fetichizadas[11] e as

[10] Entrevista concedida em Fevereiro de 2016, no Parque da Previdência, no distrito Raposo Tavares. Duração de 1h15min.

[11] De acordo com Marx, o fetiche é o processo de esconder da mercadoria as relações sociais que culminaram na sua produção, dando a ela um caráter mágico. Isso porque ela é resultado

condições nas quais as populações pobres vivem sejam dadas enquanto "diferença", "diversidade" e não como um problema. Como se ser pobre e excluído fosse uma "diferença cultural" e não um problema de ordem social, política, econômica e que atravessa a história. Apropriam-se da cultura do marginalizado, das suas formas de resistir e não se resolvem "seus problemas" (que não são "seus", mas sim da sociedade inteira, já que são produtos da ação desta).

4.5 O cenário do Grafite e da Pixação no Butantã: relações com a Universidade e com o poder público

Nesta parte mais empírica de nosso trabalho, daremos destaque ao cenário do grafite e da pixação no bairro do Butantã, diferenciando-o. Depois, analisaremos as entrevistas que fizemos com grafiteiros, pixadores (atuais e antigos), membros da Casa de Cultura do Butantã e, por fim, faremos uma relação entre esses movimentos e suas dinâmicas com a história e a condição atual do bairro.

Ao longo de toda essa pesquisa buscamos diferenciar a pixação e o grafite, apesar de terem também semelhanças (ver capítulo 2). Entretanto, eles se misturam na paisagem urbana, sendo comum existirem lugares que possuem os dois juntos, embora existam lugares onde há o predomínio de um ou de outro, existindo significados por detrás disto. Dessa forma, mostraremos juntos o cenário do grafite e da pixação no bairro e faremos as devidas diferenciações no momento da análise.

O grafite e a pixação são comuns hoje na paisagem urbana. Tanto lugares centrais como áreas mais periféricas possuem essas manifestações. Entretanto, elas não são feitas de maneira aleatória. Existe por parte do pixador e do grafiteiro uma intencionalidade de acordo com o local onde serão

---

de um trabalho privado e não coletivo e o seu valor é dado por suas qualidades intrínsecas e não pelas relações de produção pelas quais foi produzida (MARX, Karl. *O Capital.* Volume 1. Editora Nova Cultura, 1996.)

realizadas as suas produções, numa espécie de diálogo com lugar. Dessa forma, se torna fundamental considerar o lugar para compreender a obra.

Como vimos no capítulo anterior, o Butantã é um bairro que desde a década de 1990 está passando por um intenso processo de valorização e verticalização. Desse modo, podemos considerar que essas transformações não são aleatórias e nem neutras, pelo contrário, que escondem ideologias, discursos e significados.

Para Sanchez (2001), a cidade é feita de representações, e cada uma delas é um conjunto de valores e orientações. Sendo assim, a representação não é a realidade objetiva, mas um conjunto de informações parciais construídas a partir de uma perspectiva. Dessa maneira, existem discursos por detrás dessas representações, cheios de intencionalidades e que provocam efeitos na realidade social relacionados aos interesses de quem os constroem.

> Ao produzir um objeto material na cidade, uma praça, um monumento, um edifício, produz-se também a maneira como será consumido, através das práticas ideológicas que produzem o objeto sob a forma de discurso e imagem. Assim, a reelaboração simbólica que um discurso efetiva é parte integral da realidade social e, por essa razão, tal realidade é também constituída ou determinada pela própria atividade de simbolização. (SANCHEZ, F. 2001, p. 35)

A obra estabelece uma relação com a cidade, de modo que, uma mesma obra, dependendo do lugar, pode ter significados diferentes. Um mesmo grafite ou pixação pode ter várias possibilidades de significados se realizado, por exemplo, na Vila Mariana, no centro ou num bairro periférico como o João XXIII. No primeiro caso, muitas vezes, tem por detrás o processo de apropriação da cultura popular enquanto mercadoria. No segundo, por ser um bairro central, de grande circulação de pessoas de diferentes origens e classes sociais, pode ter a intenção de buscar visibilidade a algo ou alguém. E no terceiro, em um bairro periférico como o João XXIII, pode ter por objetivo a revolta, o questionamento e até mesmo a revitalização do ambiente construído, sendo uma prática comum de grafiteiros se reunirem para realizar trabalhos em áreas periféricas ou moradias degradadas, como ocupações.

O bairro, sobretudo nos Distritos do Butantã e do Rio Pequeno, conta com uma grande parcela de moradores estudantes da Universidade de São Paulo. Isso traz consequências diversas, como o aumento do custo de vida (já que no Brasil a maior escolaridade, de certa forma, está atrelada à maior renda) e uma grande rotatividade de moradores, que muitas vezes, estabelecem uma relação maior com a universidade do que com o próprio bairro, sem compreenderem e se envolverem nos processos de transformação local. Muito embora existam trabalhos e projetos realizados na universidade que estão ligados ao bairro e que influenciam positivamente na realidade local, por exemplo o movimento contra a operação urbana Vila Sônia (citado no capítulo 3) que contou com uma forte participação de estudantes e pesquisadores da USP (FIORAVANTE, 2013).

A universidade também tem influência no bairro no que compete à produção de grafite e de pixação realizados, sobretudo, por estudantes das artes plásticas e das ciências humanas[12]. Mas podemos constatar que, nesse caso, o raio de atuação é pequeno, restrito às proximidades da universidade, sem atingir as áreas mais extremas e periféricas, como o já citado João XXIII, Vila Dalva, Educandário, Paulo VI, entre outros, evidenciando que essa população conhece apenas uma parte das contradições e da realidade do bairro. Diferentemente de grafiteiros e pixadores locais que possuem um grande conhecimento empírico do lugar, de suas transformações e possuem trabalhos nos quatro cantos, como é caso dos trabalhos dos grafiteiros e pixadores Mia, Dada e Ivan, os desse último ilustrado abaixo.

[12] Informação constatada a partir de trabalhos de campos e entrevistas com pixadores e grafiteiros. Nos trabalhos de campo verificou-se que nas proximidades com a universidade as técnicas e temáticas utilizadas pelos grafiteiros são diferentes das áreas mais periféricas do bairro, além de serem realizadas em áreas de menor risco (fachadas de muros).

Imagem 11: Trabalhos do grafiteiro e pixador Ivan em vários lugares do bairro do Butantã

Se por um lado a Universidade produz pensamento crítico tendo como uma das consequências a contestação (inclusive a ela própria) por parte de alguns estudantes, por outro lado, ela representa uma contradição por ser um dos símbolos da desigualdade socioespacial do bairro e isso é expressado nos seus muros e arredores por meio do grafite e da pixação.

Ao lado da USP – que é uma das principais universidades da América Latina –, localiza-se uma comunidade extremamente precária: a São Remo. São duas realidades completamente distintas separadas apenas por um muro. Grande parte da comunidade que frequenta diariamente a USP é oriunda de outros bairros, cidades, estados e até de outros países. Em contrapartida, grande parte dos moradores da São Remo, que são os “vizinhos” da universidade, não tem acesso a ela como estudantes, mas sim como trabalhadores da limpeza e da segurança. Obviamente, esse contraste espacial tem como consequência um sentimento de revolta, mesmo quando não

compreendida, e pode se desdobrar – entre outras coisas – na produção do grafite e da pixação.

Imagem 12: Grafites e pixações na São Remo, comunidade ao lado da USP. Foto 1: grafites nos muros que separam a São Remo da USP. Foto 2: pixações no corredor que da acesso a São Remo – USP. Foto 3 e 4: nomes de moradores feitos em grafite e pixo, , respectivamente. Foto 5: Pixação da palavra “memória”. Foto 6: grafites feitos com a intenção de revitalizar o lugar.

Neste contexto do Bairro do Butantã, o Distrito do Rio Pequeno e Raposo Tavares são os que possuem as maiores desigualdades socioespaciais, a exemplo de áreas como Jd. Arpoador, João Paulo VI, João XXIII, Cohab Educandário (Raposo Tavares), Vila Dalva, Polop, Adalgisa,

Ponta da Praia, Sapé, 1010, Inferninho (Rio Pequeno). Ao mesmo tempo, esses distritos apresentam uma forte especulação imobiliária, com a construção de inúmeros condomínios fechados.

No distrito da Raposo Tavares, nas margens da rodovia proliferaram o número de condomínios nas últimas décadas, como apontamos no capítulo 3. No Rio Pequeno, literalmente ao lado do Polop (área bastante precária) existe um bairro planejado e que destoa de seu contexto imediado, o Parque dos Príncipes. Trata-se de um local de moradias de alto padrão, com ruas arborizadas, eficiente sistema de coleta e guaritas com vigias que observam quem entra e sai. Não é um condomínio fechado, mas é como se fosse, porque os moradores dos bairros vizinhos e pobres não circulam por lá, a não ser para exercerem funções de baixa remuneração/qualificação, como de empregadas domésticas, diaristas, pedreiros, babás, porteiros, e outros, tendo que lidar cotidianamente com a desigualdade refletida no próprio espaço.

Em entrevista com o *rapper* Tiago Onidaru, antigo morador do bairro (atualmente morando no município de Itapevi) e, portanto, testemunha de suas transformações, ele afirma que na sua infância não existia essa área (Parque dos Príncipes), mostrando que estamos em meio a um processo especulativo que tende a valorizá-la, a partir da construção de infraestruturas, deslocando a população pobre para cada vez mais longe dos centros urbanos (como Jandira, Itapevi, Osasco e Carapicuíba) pelo elevado custo de vida, preço da terra e a expropriação.

Já no distrito da Vila Sônia, na Avenida Eliseu de Almeida, são várias as manifestações de pixação. Em conversa com Edgar, ex-pixador e grafiteiro do Butantã, foi relatado que uma de suas diversões quando adolescente era *"andar pela Eliseu de Almeida e pixar com a rapaziada".* Esse comentário evidencia que a pixação é vista como uma forma de buscar diversão e propiciar o encontro. É uma alternativa encontrada pelos jovens na ausência de espaços onde eles possam fazer isso.

Às margens da Avenida Eliseu de Almeida e em seus arredores temos um espaço urbano construído para circulação de veículos, com o Rio Pirajussara canalizado, pouquíssima vegetação e escassez de áreas de lazer e

cultura, com exceção da própria Casa de Cultura do bairro (sobre a qual falaremos mais adiante). É, portanto, um espaço que foi produzido considerando as necessidades do capital e não da população, e isso se intensificou com o processo mais recente de especulação imobiliária e verticalização. A imagem 14 mostra, ao fundo, a tentativa de construção de uma praça/parque público às margens da avenida em questão.

Em nenhuma das vezes que visitamos esse lugar ele estava em uso. O que podemos concluir é que ele foi feito muito mais para simular a ideia de que o bairro tem uma área de lazer do que para sê-la de fato. Até porque a sua localização não favorece o seu uso. Fica em um local com grande taxa de poluição pelo escapamento dos veículos, elevada temperatura pela urbanização e falta de arborização e, principalmente, pela avenida ser um local de passagem, onde as pessoas não costumam parar. Ou seja, o local praticamente não possui espaços públicos efetivos.

Foto 2: Praça pública na Avenida Eliseu de Almeida, Vila Sônia. No centro, uma ciclofaixa feita sobre o Rio Pirajussara canalizado. Fev. 2016. Foto: Camila Paulo.

Foto 3: Pixação feita em prédio comercial ao lado da praça da foto acima, assim como vários outros pontos da mesma área. Fev. 2016. Foto: Camila Paulo.

De forma consciente ou não, a pixação e o grafite se relacionam com o lugar e, cada um à sua maneira, pode se contrapor à hegemonia capitalista da produção do espaço. Os jovens que vão pixar a Avenida Eliseu de Almeida, moradores principalmente das periferias do bairro, parecem fazer isso por diversas razões: porque querem se divertir, sentir adrenalina, desafiar a ordem de quem produz esse espaço, e mostrar que não se identificam plenamente com ele. Mas talvez passem a se identificar a partir do momento em que o pixam ou grafitam, porque de alguma maneira, também começam a atuar na sua produção, como mostra a fala do grafiteiro e pixador Ivan, morador do Butantã, quando questionado sobre as suas motivações para realizar tal prática: *"São várias coisas ao mesmo tempo... é lazer, é diversão, esporte".*

> Na Vila Dalva tinha uma "quebradinha", a Ponta da Praia. Eu morava na rua da Ponta da Praia. Há uns 10, 15 anos atrás era uma outra paisagem. Era muito barraco, muito tijolo vermelho...e hoje você vê que tem uma "ilhazinha" do que era a Ponta da Praia, bem pequenininha e a outra rua tá tudo de alvenaria, prédios e com outra população. A proximidade com a USP, e agora o metrô, deixou o metro quadrado mais caro. Lembro da padaria do bairro, a "Cinco Quinas", onde todo mundo comprava pão porque era barato e gostoso. Hoje virou uma padaria elitizada. Mas mesmo com essa "elitizada" o bairro ainda tem os polos de resistência. A Casa de

> Cultura, no Peri-Peri, de ano em ano tem um evento de grafite lá que pintam a fachada toda.
>
> (trecho da entrevista de Tiago Onidaru, Rapper do Rio Pequeno)

Para compreender a ação do poder público em relação ao grafite e à pixação no bairro, entramos em contato com representantes da Subprefeitura e da Casa de Cultura do Butantã, além de tentarmos entender essa ação também por meio das falas dos próprios pixadores e grafiteiros.

Na Casa de Cultura do Butantã, localizada no Distrito da Vila Sônia, não precisamos nem entrar para já começarmos a ter alguns indícios das diretrizes de suas políticas em relação ao grafite e à pixação. Toda a sua fachada é grafitada e por grafiteiros do próprio Butantã, mostrando que ali o grafite é reconhecido como manifestação artística. Por essa concepção, há cerca de doze anos, a Casa de Cultura realizava oficinas de grafite, onde os oficineiros e os alunos eram moradores do bairro. Tivemos a oportunidade de conversar com um ex-grafiteiro e pixador que participou dessas oficinas, Edgar Neves, atualmente professor de Biologia. De acordo com seus relatos, entre as tantas coisas que os oficineiros ensinavam, dentre elas estava a necessidade de pedir autorização para grafitar muros. Isso evidencia o argumento de que por mais que o Estado possa ter uma iniciativa positiva em relação ao grafite, ao mesmo tempo ele tenta limitá-lo enquanto ferramenta de subversão contra ele próprio.

Entretanto, já há alguns anos que a Casa de Cultura não oferece mais essas oficinas. Em conversa com Cláudio, coordenador da instituição nos últimos três anos, a Casa de Cultura atualmente, no que compete ao grafite, apenas seleciona os projetos enviados pelos oficineiros de diversas áreas quando abrem os editais e que nos últimos não houve oficinas de grafite, porque não foram enviados projetos da área. A pixação não foi considerada. O que parece é que na perspectiva da Casa (e do coordenador) o grafite é uma manifestação artística representativa da periferia e a pixação algo menor ao ponto de não ser citada e também de não fazer parte de sua fachada. A pixação não parece ser algo que seria incentivada pelo poder público porque o que ela faz (pelo menos na origem) é a contestação do mesmo.

Na Subprefeitura do Butantã entrevistamos Pedro Guasco, Supervisor de Cultura desde 2013, a partir do início da gestão do prefeito Fernando Haddad. Pós-graduado pela USP, na área de Antropologia, coincidentemente tendo como tema de seu mestrado o *Hip Hop*, Pedro se mostrou bastante esclarecido em relação a todas as questões abordadas, dando-nos muitas informações sobre histórico do *Hip Hop* no Bairro e sobre as politicas públicas relacionadas a ele e aos demais movimentos culturais. Diferentemente do coordenador da Casa de Cultura, Pedro compreende a pixação e o grafite numa linha bem similar a desta pesquisa, enxergando a importância de ambas, sobretudo da primeira, na constituição da identidade e pertencimento de indivíduos oriundos majoritariamente das classes subalternas. Entretanto, afirma que a supervisão de cultura é um cargo de articulação entre os movimentos e que não possui muitos recursos para atuar no fomento de atividades com grafiteiros, sem recursos até mesmo para a compra de materiais. Ou seja, por mais que o supervisor valorize essa produção, a Subprefeitura em si não valoriza (ou não tem recursos suficientes para fazê-lo). De acordo com Pedro, a maior parte das verbas são destinadas às áreas de limpeza e segurança urbana.

Ainda na Subprefeitura, fomos informados que a limpeza urbana – setor responsável entre outras coisas, pela decisão do que permanece ou é retirado da paisagem da cidade – é realizada pela Coordenadoria de Projetos e Obras da Subprefeitura, supervisionada por um engenheiro e uma arquiteta, não tendo nenhuma relação com a Supervisão de Cultura. Sendo assim, não existe nenhum tipo de debate sobre o que é o grafite e a pixação, sobre a importância dessas manifestações no bairro como representação de uma cultura e de um discurso não-hegemônico. São definidos critérios aparentemente aleatórios sobre os padrões estéticos a serem seguidos, sobre o que é ou não belo, sobre vandalismo, preservação ou degradação do patrimônio público e que, por sua vez, acabam determinando a produção da paisagem urbana do bairro.

Além disso, a Coordenadoria de Projetos e Obras do Butantã, no final de 2015, começou a realizar obras de revitalização de becos, escadarias e praças das áreas mais precárias do bairro. Entre colocar grama sintética e equipamentos de ginástica para idosos, uma das medidas foi pintar de

“colorido” as paredes das vielas, como consta no próprio site da Prefeitura de São Paulo e mostra a foto abaixo: *“Na lateral da passagem traços geométricos bem coloridos, marca registrada das vielas que estão sendo reformadas, dá nova cara ao espaço.”* [13]

Imagem 13: Viela entre as ruas Miguel Teodoro Ferreira e Gasco Pietro, no Rio Pequeno, sendo pintada pela Coordenadoria de Projetos e Obras. Foto retirada do site da Prefeitura de São Paulo (www.prefeitura.sp.gov.br). Acesso em 28 de Fev/2016.

Em função da linguagem utilizada pelo órgão oficial (dar uma “nova cara ao pedaço”, assim como a ideia de usar traços coloridos) compreendemos que, de alguma maneira, essa tentativa de “revitalização” faz menção ao grafite e ao seu uso também como forma de revitalizar áreas periféricas. Entretanto, a obra da Prefeitura tomou um sentido completamente contrário. As formas

[13] Site: www.prefeitura.sp.gov.br. Acesso em 28 de Fev/2016.

geométricas coloridas que foram utilizadas nas paredes, diferentemente do grafite, não trazem ideia alguma, nenhuma reflexão, e são tão agressivas à paisagem como a cor cinza, que é a cor que costuma ser utilizada pelos órgãos públicos para apagar as pixações e os grafites. Isso, porque para pintar o muro de colorido, a prefeitura apagou as expressões que ali estavam, produzidas pelos moradores do próprio lugar e que eram as suas marcas de pertencimento.

Estas modificações na paisagem do Butantã, que identificamos em nossa pesquisa de campo, nos permite fazer o seguinte raciocínio: pensar numa situação em que o grafite tem uma função de revitalização quando feito por um grupo de grafiteiros e pixadores oriundos da própria comunidade ou convidados por ela, realizando esse trabalho com o intuito de tornar a paisagem do lugar menos degradada, mostrando para a sociedade que ali, apesar do abandono do Estado, existem identidades sendo criadas; indivíduos com projetos próprios e coletivos; que existe cultura; que existe resistência. Outra ação bem diferente se dá quando o próprio Estado (um dos agentes centrais no processo de periferização dessa população) quer “revitalizar” o lugar. É o poder público aceitar a condição em que vivem essas pessoas, naturalizar a favela e a pobreza, apagar os registros contidos nos seus muros e ainda “pintar de colorido”, tentando mascarar a realidade, se utilizando, inclusive, de uma cópia perversa dos signos da periferia, com uma ação que, neste caso, não traz a revitalização e sim uma forte violência simbólica.

Considerações Finais

Este trabalho buscou realizar uma pesquisa que pudesse compreender o grafite e a pixação como manifestações que estão fortemente relacionadas aos usos do espaço urbano, como uma forma de evidenciar os problemas das cidades, tanto na mensagem como no próprio ato de pixar e/ou grafitar, inclusive existindo dentro dessas manifestações certas contradições, como apontamos ao longo deste trabalho.

Além de evidenciar as desigualdades e as contradições da sociedade urbana, em grande parte das entrevistas que realizamos para esta pesquisa o desenrolar da investigação nos fez pensar em uma outra questão: a pixação e o grafite como uma forma de viver e de interagir com a cidade, como uma espécie de "solução" para alguns problemas urbanos. Já que o espaço público urbano não é projetado para a vivência do mesmo, – isto é, para fomentar a interação, o encontro –, a pixação e o grafite, muitas vezes, parecem subverter essa característica das cidades. As pessoas costumam sair juntas, cada grafiteiro e pixador conhece um o trabalho do outro, e assim a cidade vai sendo vivida. Como mostra um de nossos entrevistados,

> Eu resolvi que ia fazer 1000 grafites em um ano [...] peguei um mapa e resolvi conhecer todas as quebradas de São Paulo de ponta a ponta. Nenhuma ficou batido. E que outra maneira eu teria de conhecer todos os cantos de São Paulo? Você conhece a cidade de perto, as pessoas de perto. O mundo real, as pessoas reais e não o que você vê na novela. (Ivan, grafiteiro e pixador do Butantã)

O espaço urbano do bairro do Butantã, assim como a cidade de São Paulo, não foi pensado para que ocorra a interação entre as pessoas e com o lugar. O grafite e a pixação se tornam então alternativas que esses jovens encontram para viver a cidade, buscando se reconhecer e serem reconhecidos através dessas expressões. Como mostra ainda o mesmo entrevistado, *"Você passou por aquele lugar e agora uma parte de você tá lá. Você é onipresente. Todo mundo vai saber que você passou por ali [...] Quando você vai grafitar num lugar, acabou, você conhece todo mundo daquele lugar [...]".* (Ivan, pixador e grafiteiro do Butantã)

Mas não é algo simples ir contra o projeto dominante de cidade. Na busca pela interação com o espaço urbano, por visibilidade, reconhecimento e pertencimento muitos grafiteiros e pixadores acabam tendo inúmeros prejuízos e suas vidas são marcadas para sempre. Alguns chegam a perder a vida escalando prédios, ou são assassinados (às vezes até por serem confundidos com assaltantes), presos e/ou alvos de muitos processos judiciais, e ficam doentes, como é o caso do grafiteiro e pixador Ivan, que adquiriu hérnia de disco pelo intenso peso da mochila cheia de tinta que carregou durante anos de sua vida (além dos diversos processos que adquiriu por ter grafitado muros privados sem permissão).

Dessa maneira, podemos concluir que a pixação e o grafite no Butantã representam formas de criação de identidades locais, e de contestação dos projetos urbanos que ali são executados. Essas intervenções se dão tanto pela desigualdade, exclusão e segregação que a cidade apresenta, como pela ausência de espaços públicos de lazer, esporte e socialização. Já que o Estado não oferece isso à população, – ou oferece de forma completamente insuficiente –, a própria população local encontra formas alternativas de produzir. São medidas “improvisadas” da cultura popular para viver a cidade e imprimir nesta um outro discurso, criando, ao seu modo, aquilo que o Estado não lhes oferece. Em contrapartida, o poder público reage a isso com políticas para neutralizar – ou mesmo “sufocar” – a expressão desses movimentos. Concomitantemente, ao que parece, o caráter transgressor dessas manifestações tende a perder força, com a incorporação dessas “alternativas” à lógica do mercado capitalista.

Referências

ADES, Dawn. *Arte na América Latina: A Era Moderna 1820-1980*, São Paulo, Cosac & Naify Edições, 1997

BAGNO, Marcos. Preconceito Linguístico: o que é, como se faz. Edições Loyola. 49ª edição, 1999.

_____. *Normas linguísticas & preconceito social: questões de terminologia.* Veredas: revista de estudos linguísticos. Juiz de Fora, 2009. Vol. 5, n° 2, p. 71-83.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Cap. "A obra de arte na era de sua reprodutividade técnica". P. 165-196. SP: Ed. Brasiliense, 1996.

BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. 2. ed. Lisboa; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

COSGROVE, Denis. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo das paisagens humanas. In: CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). Paisagem, tempo e cultura. Rio de Janeiro : EdUERJ, 1998a [1989], p. 92-123.

COSTA, Pablo Ranieri Medeiros. *Paredes que falam: simbolismo e transgressão espacial na cidade de Natal-RN*. Geograficidade. Volume 04, n°1, verão 2014.

DUARTE, P. R. *As pichações: paredes que falam*. In: BRAGA, A. BORGES, L. F. R. AQUINO, M. R. (Org.). Angulações, provocações e cultura. São Leopoldo, RS: UINISINOS, 2002, pp. 102-132.

FIORAVANTI, Lívia M. *Do lugar às contradições espaciais: conflitos e estratégias a partir da Operação Urbana Butantã – Vila Sônia, São Paulo*. Dissertação de Mestrado FFLCH – USP. São Paulo, 2013.

FOUCAULT, Michel. *De outros espaços* (1967), *Heterotopias* (conferência no Cercle d'études architecturales, 14 de março 1967), in Architecture, Mouvement, Continuité, n°5, outubro 1984.

_____. *A Ordem do Discurso*. São Paulo.Edições Loyola: Leituras Filosóficas – 24ª Edição, 2014.

GARZEDIN, M. A. S. *Limpeza e ordem na pagina- ção do tempo: muros urbanos, arte e paisagem em Salvador.* Revista de Arquitetura e Urbanismo, v. 5, n. 1. p. 50-61. Salvador, 2002.

HAESBAERT, Rogério. *Territórios Alternativos.* Editora Contexto, 2006.

_____. *O mito da desterritorialização: do "fim dos territórios à multiterritorialidade*. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Editora Loyola – 24ª Edição, 2013

LARRUSCARHIM, Paula G. *Grafite versus Pichação: criminalização da arte ou mercantilização do crime?* Artigo, 2015.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Editora Centauro, 1991.

_____. *Espaço e Política.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LE GOFF, Jacques. *Por amor às cidades*. São Paulo: Fundação Editora da Unesp, 1998.

MARX, Karl. *O Capital.* Volume 1. Editora Nova Cultura, 1996.

MASSEY, Doreen. *Pelo Espaço: uma nova política da Espacialidade*. Rio de janeiro: Bertrand Brasil, 2009. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert.

MATOS, Olgária. *A Cidade e o Tempo: algumas reflexões sobre a função social das lembranças*. Espaço e Debate, 1982. N° 7.

MONDARDO, Marcos Leandro e GOETTERT, Jones Dari. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite.

Universidade Federal da Grande Dourados, Terra Plural, Ponta Grossa, 2008.

MONTEIRO, Júlia. *O graffiti e a pixação: desvendando as geografias destas artes na cidade de Salvador*. Trabalho de Monografia. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

PALLAMIN, Vera L. (Org.). *Cidade e Cultura: esfera pública e transformação urbana*. Editora Estação Liberdade. São Paulo, 2002.

RELPH, Edward. *A Paisagem Urbana Moderna.* Edições 70. Rio de Janeiro, 1987.

ROCHA, Robson E. *A verticalização no Butantã e o avançar de uma nova fronteira.* Dissertação de Mestrado Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da USP. Geografia Humana. São Paulo, 2015.

SALES, Ana C. G*. Pichadores e Grafiteiros: manifestações artísticas e políticas de preservação do patrimônio histórico e cultural da cidade de Campinas-SP.* Dissertação de Mestrado Instituto de Artes da Unicamp. Campinas, SP. 2007.

SANCHEZ, F. *A Reinvenção das cidades na virada do século: agentes, estratégias e escalas de ação política.* Curitiba: Revista de Sociologia Política, 16, jun/2001, p. 31-49.

SANCHEZ, José L.(Org.). *História da Arte: A arte contemporânea.* Editora Folio, 2008.

SANTOS, Milton. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo. Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

_____. *O Espaço Dividido*. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 1979.

_____. *A Urbanização Brasileira*. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 1993.

_____. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal.* Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. *A natureza do Espaço*. São Paulo. Editora Universidade de São Paulo, 1996.

VÉRAS, Maura P. B. *Tempo e Espaço na metrópole: breves reflexões sobre assincronias urbanas*. São Paulo em Perspectiva. São Paulo, 2001.

Sites

https://pt.wikipedia.org/wiki/Escrita_futhorc

http://recantomaldito.blogspot.com.br/2013/06/biografias-do-mundo-do-rock-black.html

http:ciacity.com.br

www.brasil247.com

Prefeitura de São Paulo (www.prefeitura.sp.gov.br)