



REVISTA
DE
CULTURA
VISUAL

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

Rafael Acácio de Freitas

Resumo:

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

Palavras-chave: Intervenção gráfica; Graffiti; Pixação; Antropologia urbana; Antropologia visual.

Abstract:

This article analyzes the social production of the public space of São Paulo city from the reading of graphic interventions such as graffiti and pixação. Through an urban and visual anthropological approach, we seek the links and relations between graphic interventions and the constitution and organization of urban public space. With the focus on the graphic interventions and its canvas, urban architectural devices, we put ourselves at the disposal of the daily matches and mismatches, to reveal some traces of author relations, work, public and the city itself. The argumentation follows that the daily relations around the graphic interventions, marked by the tension between transgression and control, reveal the overlapping of distinct versions of the city, São Paulo seen and São Paulo imagined, in which the edification of the urban landscape is



crossed by ephemeral symbolic constructions giving another texture and social sense to the city of São Paulo.

Keywords: Graphic intervention; Graffiti; Pixação; Urban anthropology; Visual anthropology.

Introdução



Figura 1: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

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

Constatada e assumida tal relação nossa investigação carrega uma ambivalência desde o momento inicial, desde a definição e estabelecimento do objeto pesquisado. Nosso objeto são as intervenções gráficas paulistanas encontradas nos aparelhos

¹ Termo grafado conforme sua origem italiana e apropriação feita pela língua inglesa, que preserva referência direta as ideias de desenho, gravura e inscrição, e principalmente à prática social a qual nos referimos durante o artigo, a ação de inscrever-se sobre as cidades, marcada pelo contexto histórico de surgimento pelas práticas norte-americanas de 1960 e 1970.

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



arquitetônicos da cidade ao mesmo tempo que é a própria cidade de São Paulo. Toda vez que afirmamos algo sobre os *graffiti* e *pixações* estamos afirmando o mesmo sobre São Paulo. A sua separação, entre espaço público urbano e intervenções gráficas, serve apenas a didática do exercício de pesquisa e a apresentação do argumento.

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

Aproximações imagéticas



Figura 2: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

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



referências, com a exceção da data, ano de 2013, que ganha reconhecimento e significado imediatos somente quando destacada dos outros signos.

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



Figura 3: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.



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

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

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

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

A partir dessa questão estabelecemos nossa hipótese: as intervenções gráficas são expressões artísticas, potencialmente políticas³, que reconfiguram por signos impressos

3 O significado da dimensão política das intervenções foi assumido como tudo aquilo que é urbano, público e social, meios que orientam uma relação de poder entre indivíduos (Bobbio, 2003); dimensão que permite



seu suporte e envolvem todos os equipamentos urbanísticos e arquitetônicos. E que dialeticamente também são reconfiguradas pelo meio em que intervêm. Interferindo e reconfigurando as múltiplas relações entre autor, obra, público e espaço público urbano.

Expressão e análise

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

Nos EUA, exemplo de local onde tais inscrições começam a ganhar forma e corpo, mais especificamente em Filadélfia em 1960 e em Nova York durante a década de 1970, o objeto a que nos referimos como intervenções gráficas, possui um único nome: *graffiti* (Castleman, 1982; Snyder, 2009). Sua expressão surge em meio a um contexto bastante singular, ligado a uma série de outras práticas que envolveram grande parte dos mesmos atores sociais, tendo os jovens negros e latinos como maioria. Esse *graffiti*, já na década de 1970, começa a fazer parte de um outro conjunto de relações sociais e práticas culturais ligadas à cidade, chamado *hip-hop*, que envolvia um estilo de dança e um gênero musical. O *breakdance* e o *rap* compunham junto ao *graffiti* uma expressão conjunta.

Entretanto, o nosso objetivo de pesquisa, a principal questão aqui formulada buscou algo no *graffiti* que o movimento dos jovens de Nova York de 1970 explica apenas parcialmente, assim a sua referência é necessária mais insuficiente. O vínculo, as relações sociais entre as inscrições nas paredes e a percepção e organização do espaço público urbano estão também nas inscrições de maio de 1968 em Paris e nas inscrições de 2012 e 2013 de São Paulo. Há algo nessa prática de escrever nos muros da cidade, de pintá-los, que está presente no *graffiti*, mas não exclusivamente na cultura *hip-hop*. Este conjunto de práticas historicamente marcado não é o denominador comum entre esta pesquisa e outras que tratam do *graffiti*. Nosso foco analítico e fio condutor é o vínculo com a cidade, com o espaço público urbano, na sua constituição, organização e percepção individual e coletiva.

No Brasil o desdobramento da prática estadunidense de 1960 e 1970, do *graffiti* do *hip-hop*, ganha uma série de diferenciações, tanto entre seus praticantes, quanto para as

uma reconfiguração simbólica das relações nos espaços públicos urbanos ou pelo menos um combate de significados conferidos à cidade (Dagnino, 2002).



autoridades ou para a constituição legal que as classifica. Aqui o correlato grafite não é o termo que descreve todas as transgressões que envolvem tinta *spray* como matéria-prima e os aparelhos arquitetônicos da cidade como suporte, há uma clara diferenciação entre as inscrições denominadas grafite e as denominadas pichações ou *pixações*.

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

A percepção coletiva, a partir dignidade jurídica, confere às expressões e intervenções contempladas pelas normas jurídicas, a qualidade de crime ambiental desde 1998, como descrito na Lei nº 9605, alterada em 2011, vigente sob a nomenclatura Lei nº 12408 (Brasil, 2011). A nova lei que versa sobre as condutas e atividades lesivas ao meio ambiente já diferencia e classifica as intervenções gráficas: a pichação ou *pixação* como violação e crime, e o grafite como manifestação artística, desde que consentido pelo proprietário, quando suporte for privado ou autorizado pelo órgão responsável pelo bem, quando público.

Assim a escolha do termo intervenções gráficas também se justifica na medida em que buscando compreender os elementos que dão contorno às percepções coletivas e individuais dessas expressões no espaço público urbano e as múltiplas relações entre os atores sociais envolvidos neste espaço, podemos investigar pelo menos as duas dimensões de diferenciação, interna e externa as próprias práticas.

E a escolha específica pelo termo *intervenção* já aponta para a hipótese analítica. É pelo caráter de intervenção que as relações entre os atores, práticas e espaço podem ser alteradas, colocando em evidência seu potencial de ressignificação e reconfiguração das relações entre os diversos atores sociais envolvidos – autor, público e autoridades – e também do espaço público urbano, e a possibilidade de sua expressão estabelecer o combate de significados conferidos à cidade. Esboçando a reivindicação de um espaço político nas cidades, reconfigurando a percepção do espaço público urbano e garantindo a possibilidade da construção de narrativas urbanas a partir da qualidade ativa de seus moradores no processo de urbanização.

A necessidade e oportunidade do uso da imagem

As intervenções gráficas são constitutivamente imagens, expressões visuais. Para um mergulho em sua constituição e relação com os espaços públicos urbanos de São Paulo e assim traduzi-los num exercício de escrita, o elemento textual mostrou-se insuficiente.



Nesse sentido a linguagem fotográfica foi convocada. Como mais um elemento de pesquisa, que de maneira complementar, ampliou e complexificou o exercício antropológico de tradução – as descrições, análises e interpretações.

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

Problematizamos o uso da imagem na análise antropológica, extrapolando sua produção e uso documental, como registro do trabalho de campo. Tornando as imagens captadas no processo de pesquisa, elas mesmas, objetos de reflexão e análise. Todas as fotografias que compõem as narrativas visuais ao lado do texto foram realizadas em campo, durante o período de 2012 e 2013, exclusivamente para essa investigação e a manipulação dos elementos da linguagem fotográfica, como por exemplo, os planos e enquadramentos, foi pensada e realizada em estreita relação ao problema socioantropológico da pesquisa. Os registros aqui elaborados são argumentos visuais que afirmam algo sobre a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano. E não há subordinação das imagens fotográficas ao texto, elas não são meras ilustrações do argumento escrito, por isso optamos por não colocar legendas, não ancorá-las do texto, não localizá-las explicitamente (Samain, 1998). Os vínculos entre fotografia e texto não são dados de saída, por vezes antecedem os argumentos escritos colocando mais elementos à análise, por outras sucedem revelando outra dimensão do que já foi escrito, ligações que tem que ser descobertas pelo leitor/espectador, um convite à leitura das imagens.

1. Ajustando o foco: diretrizes metodológicas

Certos de que o “jogo de relações” entre os espaços públicos e as intervenções gráficas não poderia ser percebido de maneira imediata, nem a partir de dados estatísticos de grande escala, já que se desenvolve a partir de vínculos complexos entre os autores, as próprias intervenções, seu suporte e o público transeunte que as observa, nos perguntávamos: como estudar as intervenções gráficas que estão presentes por toda a cidade de São Paulo e buscar assim seus vínculos com o espaço público urbano? Não



parece possível percorrer e registrar as intervenções por toda a cidade de São Paulo, então como dividi-la? Como observá-la parcialmente e ainda assim falar dela generalizadamente? É possível afirmar a cidade como uma totalidade fragmentável? Nesse sentido, o primeiro movimento em direção à proposta metodológica etnográfica foi mapear o campo escolhido, identificando os pontos de referência conhecidos do espaço urbano da cidade de São Paulo por sua relação e constituição com as intervenções gráficas, realizando caminhadas de reconhecimento pelas áreas delimitadas por esses elementos e características. E por fim elaboramos os roteiros internos, fronteiras e pontos de ligação com outras áreas através de registros fotográficos e anotações (Magnani, 1996; 2002; Pais, 2009; Nadel, 2010)⁴.

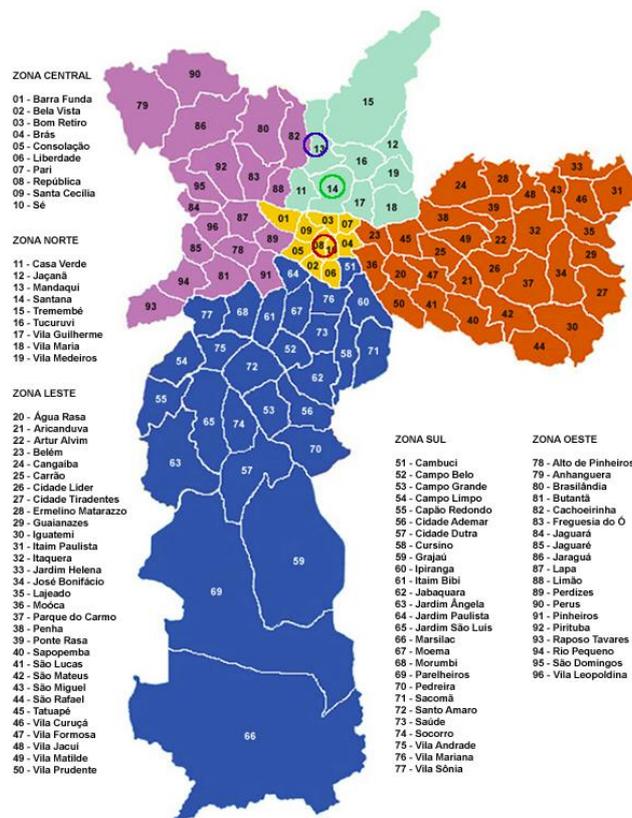


Figura 4: Mapa em perspectiva ampliada – São Paulo e os recortes espaciais. Elaboração própria a partir de mapa da Secretaria Municipal do Desenvolvimento Urbano de São Paulo (área circunscrita em vermelho – zona central; verde – zona norte I e azul – zona norte II); Nota: O circuito circunscrito em vermelho no mapa em perspectiva ampliada denominado “Zona Central”, percorrido, observado, registrado e analisado durante a pesquisa não terá seus resultados apresentados neste artigo.

⁴ Todas as etapas de pesquisa que envolvem estudo de campo e trabalho etnográfico foram realizadas dentro do marco temporal 2012 e 2013.

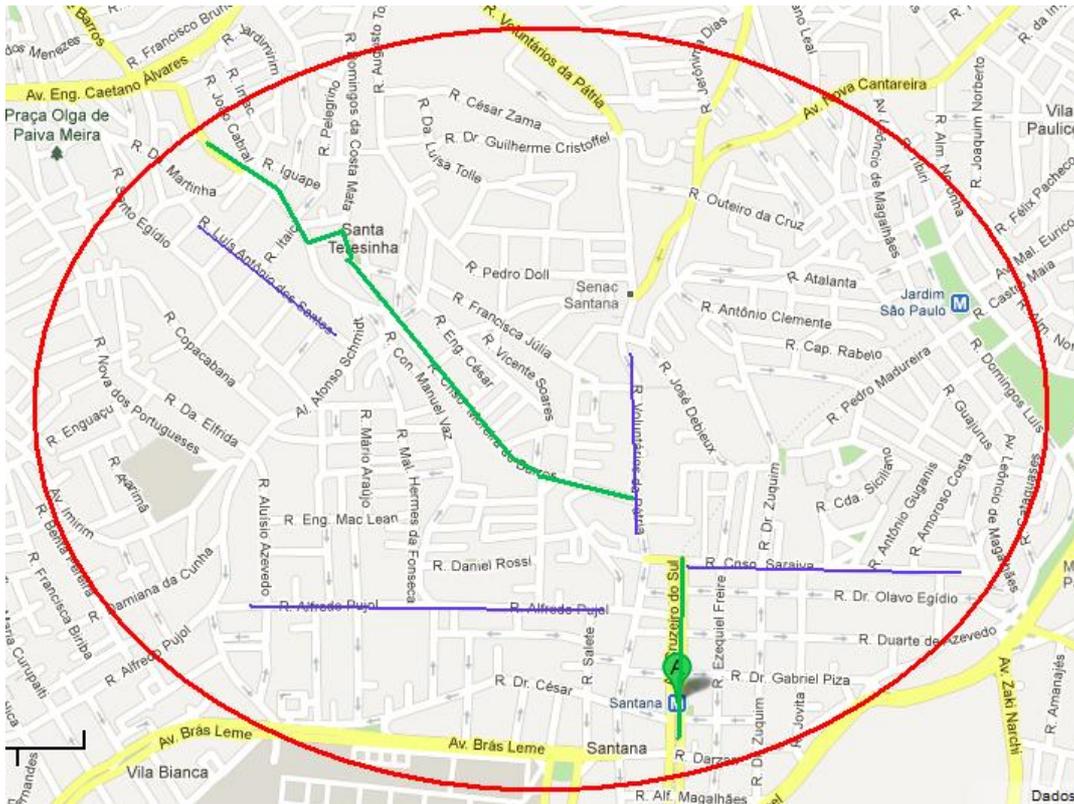


Figura 5: Mapa da Zona Norte I. Elaboração própria a partir de imagem retirada de maps.google.com.br.



Figura 6: Mapa da Zona Norte II. elaboração própria a partir de imagem retirada de maps.google.com.br]



As zonas delimitadas foram, repetidas vezes, percorridas durante o período de pesquisa, com frequência mínima semanal. Nesse intervalo de tempo foram realizados registros fotográficos das intervenções gráficas ali presentes. Levando em consideração a importância da imagem nesse processo e refletindo sobre como a imagem fotográfica pode oferecer a mediação entre pesquisador, campo e atores sociais, a análise do próprio processo fotográfico revelou-se um fértil caminho. A princípio foi possível estabelecer uma relação entre o exercício metodológico de delimitação do campo de observação etnográfica e as escolhas pelos planos e enquadramentos no momento do registro fotográfico. Uma comparação e uso metafórico do léxico dos elementos fotográficos com o léxico da antropologia para o trabalho de campo. Refletir sobre como compor a fotografia em campo nos dava a medida do que estávamos observando e os critérios se formavam de maneira complementar.

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

O trabalho de campo realizado teve, portanto, como foco os aparelhos arquitetônicos da cidade, buscamos perceber e analisar os vínculos entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano lendo a paisagem urbana. Uma etnografia que perguntou, inicialmente, aos muros sobre a relação buscada, e que gradualmente pelo movimento cotidiano e sistemático nos espaços urbanos foi possível ampliar o repertório para sua leitura, desvendando algumas dimensões das relações sociais entre seus produtores, receptores e a própria cidade⁵.

⁵ Apesar do destaque à dimensão visual das intervenções, a escolha não exclui o contexto social de seus produtores, pelo contrário, trata-se de uma abordagem que coloca as dimensões em relação pelo destaque da imagem: o quanto do contexto social pode ser lido pela dimensão visual das intervenções gráficas no espaço público urbano de São Paulo?



2. A escrita sobre a cidade: trajetos e insinuações sociais de Vila Nova Cachoeirinha à Santana

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

É neste cenário que observamos e registramos as intervenções gráficas. Elas espalham-se e multiplicam-se nas “fronteiras” entre as propriedades privadas, comerciais ou residenciais, e os espaços públicos de trânsito, inscritas nos aparelhos arquitetônicos entre eles. As intervenções assumem diversas formas e cores, traços e técnicas, por vezes bastante elaboradas e complexas, por outras bem simples, algumas passando uma sensação de incompletude. Seus conteúdos são ora explícitos, ora implícitos, signos e códigos que parecem compor um léxico próprio em alguns tipos de intervenção. Essa imensa e intensa profusão de signos pelas superfícies da paisagem urbana aponta para a exigência de sua leitura, de sua compreensão, uma cidade a ser revelada, pelo menos uma de suas imagens (Campos, 2010; Pereira, 2005; Costa 1994).

Neste momento da investigação os espaços urbanos delimitados como regiões distintas, Santana e Vila Nova Cachoeirinha, respectivamente zona norte I e zona norte II não apresentaram diferenças significativas, nem na composição do espaço, avenidas, aparelhos públicos, arquitetura e propriedades, nem quanto às intervenções gráficas ali presentes, muitas intervenções se repetem ao longo das duas regiões. A linha férrea que atravessa parte do bairro de Santana configurou-se como o único elemento a ser destacado pois compôs junto às intervenções e à paisagem um suporte distinto dos encontrados na direção do bairro da Cachoeirinha.

Já ao considerar as vias de menor porte e trânsito, as regiões passam a se distinguir consideravelmente. As vias de menor porte em Santana acompanham a constituição das de maior porte, muitos estabelecimentos comerciais, poucas residências e muitas



intervenções gráficas pelos muros, portas, paredes e aparelhos arquitetônicos. As vias de menor porte em Vila Nova Cachoeirinha são bastante distintas, tanto quanto às propriedades privadas, que passam a ser em sua grande maioria residências, quanto às intervenções gráficas que diminuem significativamente.

Nessa área, os moradores e a constituição de suas propriedades não ofereceram elementos de análise suficientes para identificar esse espaço como resultado do modelo de territorialização centro-periferia, em que a mancha urbana de São Paulo crescia em círculos concêntricos e a população de baixa renda era obrigada a estabelecer sua moradia nas áreas periféricas por pressão do mercado imobiliário ou mesmo por instrumentos legais ligados ao trabalho (Marques & Torre, 2005; Telles, 1992). A sua constituição, ao contrário, se mostra bastante heterogênea, indica a proximidade entre grupos sociais diversos, um entrincheiramento espacial, por vezes evidentes pelos aparatos de isolamento e distanciamento – grades extensas e grandes muros como entrada das residências (Caldeira, 2011).

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

Colocando as duas categorias como polos extremos, exclusivamente do ponto de vista do resultado imagético visual para quem as observa, foi possível identificar uma série de intervenções gráficas que não se encaixavam em nenhuma das duas categorias ou mesmo que possuíam diferenças consideráveis, indicando que precisavam ser melhor observadas, e por fim, tratadas de maneira diferente. Com as caminhadas e observações se tornando mais frequentes e com o apoio e revisão das referências bibliográficas sobre o tema (Lassala, 2009; Pereira, 2005; Costa, 2000) estabelecemos uma tipologia provisória das intervenções gráficas:

- 1) ***graffiti***, composições coloridas, extensas, por vezes imagens complexas e abstratas, por outras igualmente complexas, mas figurativas e/ou textuais, que do ponto de vista das técnicas de pintura tem recorrente as noções de movimento, volume e perspectiva de profundidade, também ilusões de brilho e sombra. Estes podem ser diferenciados pela concessão, autorização ou não para sua realização. Aqueles mais elaborados, utilizando mais do que a tinta *spray*, como por exemplo a tinta *latex*, cobrindo uma superfície ampla,



com plano de fundo são, em geral, **graffiti autorizados** pelo proprietário do suporte, característica que acaba influenciando diretamente no resultado visual da expressão, já que o produtor tem mais tempo para elaborá-la. E os não autorizados, **graffiti-intervenção**, geralmente ocupam uma superfície menor e com composições distintas, como por exemplo, a ausência de planos de fundo ou detalhes de acabamento como o brilho e sombra, indicando que teve que ser elaborado em menor tempo, já que a dignidade jurídica conferida a essa expressão é a de crime ambiental, criando uma tensão entre os seus produtores e as autoridades;

- II) **bomb**, uma variação do **graffiti-intervenção**, possui uma técnica de pintura e estilo de letras bastante singular, possível de ser identificado um padrão – letras arredondadas, com contorno, preenchimento e traços para simular volume, fazendo uso de apenas duas ou três cores. Os traços de preenchimento variam do sólido ao rajado, utilizando sempre *fatcaps* – bicos específicos da lata *spray* que permitem traços largos e preenchimento rápido;
- III) **estêncil** ou **stencil**, técnica de reprodução de imagens por meio de uma matriz de impressão ou “máscara” em que a tinta *spray* é usada sobre ela deixando a impressão, desenho somente pela camada que a atravessa – técnica permite a reprodução em série;
- IV) **grapixo**, uma intervenção intermediária ao *graffiti* e *pixação*, do ponto de vista da técnica de pintura e formato das letras, esta segue o padrão do pixo, letras retas e compridas, normalmente feitas com rolinhos de espuma, mas acabam recebendo contornos e sombreados;
- V) **pichação protesto**, provocações, jogos de palavras com múltiplos sentidos, caligrafia comum, em geral legível, nenhuma técnica de profundidade empregada e pouca preocupação com a elaboração, além da ampla legibilidade da mensagem;
- VI) **pixação** ou **pixo**, intervenções gráficas com diversos signos, compondo códigos que fazem referências a grupos específicos, assim como ao lugar em que moram os integrantes presentes no momento da intervenção, a data de realização e por vezes mensagens genéricas como agradecimentos ou dedicatórias – inscrições bastante singulares, pois cada intervenção possui uma fonte, um formato de letra, mas que segue um padrão comum de simbologias e traçados simples, caligrafia com letras alongadas na vertical, por vezes angulosas e aguçadas, sempre com uma única cor, na maioria das vezes preta realizadas à tinta *spray*, óleo ou *latex*;



- VII) **tag**, assinaturas individuais realizadas a partir de uma série de materiais, desde a tinta *spray*, canetas e até giz de cera. Em sua maioria seguem um padrão arqueado com uma técnica de traço único, ou seja, quando realizado à *spray*, aperta-se o bico e somente o solta quando termina sua produção. São encontrados junto a outros tipos de intervenções como os *graffiti* e suas variações com a função de assinar a obra, mas em sua maioria se espalham pelas superfícies trocando símbolos de leitura com as *pixações*, mas fazendo referência a apenas um indivíduo ao invés do grupo.⁶

Após essa breve e provisória organização tipológica, estritamente visual, das intervenções observadas é possível afirmar que aquela que tem maior intensidade e frequência nas áreas observadas é o *pixo* ou *pixação*. Essas intervenções gráficas possuem características exclusivas, como diferentes signos, que compõem códigos aparentemente indecifráveis, recorrência e circulação da mesma intervenção, dos mesmos padrões gráficos pelos espaços públicos urbanos delimitados.

Nesse momento, a pergunta matriz: quais as possíveis relações entre as intervenções gráficas e os espaços públicos urbanos? Passou a ser buscada por vezes exclusivamente nas *pixações* – quais as relações entre as *pixações* e os espaços públicos? –, por outras nos *graffiti*, até analisarmos, separadamente, os distintos tipos de intervenções gráficas elencadas anteriormente, evidenciando os elementos que as aproximam e as distanciam. No caso das *pixações*, essas intervenções deixaram de se mostrar como inscrições pontuais, como ações isoladas e assumiram contornos descritivos como rastros de trajetos urbanos (Pereira, 2005).

Em 2012, “DESTROYS”⁷ foi a intervenção gráfica que acompanhamos com mais proximidade e por um período mais longo de tempo, percorrendo os espaços a partir de sua apropriação. De saída foi possível afirmar que se trata de uma intervenção de grupo, já que alguns signos nas inscrições se repetiam formando um padrão reconhecível nas diversas intervenções encontradas pelas regiões percorridas, expressão de uma referência comum e invariável. Já outros signos mudam a cada intervenção encontrada indicando, por exemplo, quais membros do grupo participaram naquela intervenção específica e também que o grupo divide-se para atuação, mas que toda intervenção mantém tal referência comum.

⁶ Como uma exceção à proposta que orientou a apresentação dos resultados da pesquisa em articular as narrativas verbais e visuais sem subordinação das imagens fotográficas ao texto, compomos um guia visual para complementar a tipologia apresentada. Ver ANEXO 1.

⁷ Nesta etapa da pesquisa não havia o encontro com produtores, apenas com suas marcas visuais pela cidade, e portanto, não foi apresentado o perfil dos grupos cujas inscrições foram observadas de maneira sistemática. Foi uma abordagem estritamente visual, com a comunicação urbana mediada pelos códigos das intervenções (com raros encontros não planejados e conversas informais). As características dos grupos foram apenas consideradas quando reconhecidas visualmente.



Figura 7: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

“DESTROYS” é a inscrição regular, essa é a referência comum, o *pixo*, nome exclusivo do grupo que segue invariavelmente o mesmo padrão tipográfico, apenas altera-se o tamanho e a extensão das letras e da própria inscrição, ajustando-a à superfície em que são feitas. Há, portanto, uma composição com o suporte, a intervenção gráfica é pensada e realizada junto a ele. É possível afirmar também, considerando a atuação em grupo e a inscrição como representação deste, que compartilham o processo criativo de elaboração do *pixo*. Em algum momento há uma sociabilidade tecida para sua criação e produção, para que sua reprodução em série seja possível e respeitada, que o mesmo *pixo* seja feito por todos os membros do grupo assim como imediatamente reconhecido por outros grupos como sua exclusiva marca.



Figura 8: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

No caso dos “DESTROYS”, muitas dessas intervenções gráficas foram encontradas junto a outras, e esse signo regular de referência ao grupo junto a outros signos de outros grupos, “DESTROYS → BRUTAIS”, “DESTROYS * PANO”, “DESTROYS : KOP” e um grupo bastante recorrente, indicando que a parceria para prática foi realizada mais de uma vez, numa relação menos fugaz que um único encontro: “DESTROYS → NINJA”. Mesmo sem o signo da grife⁸ é possível afirmar que estas pixações foram realizadas conjuntamente e o indicador são esses caracteres que as conectam – tanto a seta, quanto os dois pontos, por vezes também encontramos o asterisco como conector –, signos que pedem ao observador para continuar a ler as inscrições, como parte de uma única frase.

Acontece com muita frequência depois de algum tempo em que uma superfície foi pixada pela primeira vez outros grupos pixarem ao lado, em cima, em baixo, até que toda a superfície fique preenchida, a ponto de num primeiro olhar não sabermos por onde começar a lê-las. Nesses casos os signos conectores nos guiam, indicando quando uma inscrição termina e outra começa. Também é possível afirmá-las uma só intervenção ou intervenções distintas pela qualidade e estado de conservação das

⁸ Símbolo que antecede o pixo, indicando uma aliança entre grupos de pixadores (Pereira, 2005).



tintas, pela harmonia dos traços, tipografia e tamanhos das letras, já que os materiais são compartilhados durante a prática num grupo de pixações realizadas conjuntamente. Dificilmente encontraremos uma pixação à *spray* e outra à rolo de tinta ligadas pelos elementos conectores, o processo criativo conjunto respeita essa harmonia dos signos e respectivos códigos preservando alguns elementos comuns para que os receptores as identifiquem e as leiam conjuntamente como uma única pixação, mas com múltiplos significados e referências.



Figura 9: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

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

Sabemos, portanto, que muitas dessas pixações, apesar de referências ao mesmo grupo, são realizadas individualmente e que quando junto a outro pixo, sem a referência



a alianças da grife, provavelmente são realizadas em duplas. Duas pessoas, compartilhando um processo de composição da expressão com os espaços públicos urbanos, fazendo referência a dois grupos distintos. Seguindo essa lógica encontramos “AJE” dos “DESTROYERS” e “B” dos “NIN JA” com muito mais frequência, provavelmente são dois pixadores com um vínculo de amizade ao ponto de saírem para prática juntos, mas que pertencem a grupos distintos e esses grupos não chegam a formar uma aliança.

Ainda com relação ao pixo dos “DESTROYERS” os símbolos marcando a data, o ano de realização, estão presentes em todas as intervenções analisadas. As localizam numa precária linha do tempo que não retrocede mais do que 2009 e, em sua maioria, as intervenções encontradas estavam datadas como 2011 e 2012. Dados que mesmo sem precisão podem indicar que o grupo criou sua inscrição e começou suas intervenções em torno desses anos ou que somente essas intervenções ainda estão vivas e presentes nos suportes, as demais já foram apagadas e não fazem parte mais da paisagem urbana observada.

Os locais de intervenção variam muito, acompanham todas as superfícies disponíveis, ora baixas ora bastante altas, nas frentes e laterais de prédios e casas. Propriedades residenciais, comerciais, públicas ou privadas, não há uma distinção entre as superfícies escolhidas, se não pela máxima visibilidade, todas em grandes vias de acesso bairro-centro. Apenas um suporte se sobressai: as propriedades abandonadas, estas são completamente cobertas pelas marcas dos grupos, definitivamente uma aposta em sua maior durabilidade, uma vez que o abandono, menos do que uma metáfora estética, significa a ausência do proprietário e sua fúria de limpeza das fachadas.



Figura 10: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Os caminhos percorridos em diversos sentidos, indo e voltando, revelam outras intervenções gráficas, a surpresa de encontrá-las numa superfície que sabíamos que estava lá, pois uma outra lateral do mesmo prédio já repetidas vezes observado por outro ângulo, ou mesmo nas paredes e muros das ruas e vielas transversais observadas apenas num sentido, vem acompanhada de uma suspeita, um sutil movimento percebido, uma insinuação de um trajeto, uma intenção social. As intervenções gráficas, neste caso o pixo dos “DESTROYS”, expostas por outro caminho percorrido, por outro ângulo observado, revelam a direção e sentido do trajeto para sua realização. Quando pressupomos uma intencionalidade comunicativa, uma escolha do suporte pela visibilidade da inscrição, também se insinua o sentido dos trajetos cotidianos para quem é direcionada a intervenção, a expectativa dos olhares ao seu encontro (Campos, 2010; Costa, 1994).

Algumas intervenções foram realizadas num sentido específico de Vila Nova Cachoeirinha a Santana, esperando este mesmo trajeto de seus observadores, inscritas lá para serem encontradas por quem faz este específico caminho, seja a pé, de carro ou transporte público. Começam a se desenhar alguns trajetos, ou melhor, parece ser possível reconstituí-los pela observação e acompanhamento das intervenções.



Figura 11: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

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

Alternando a atenção e ajustando o foco para as intervenções gráficas dos tipos *graffiti* temos sua presença percebida em menor quantidade quando comparado aos demais tipos, principalmente com relação à *pixação*. Encontramos pouquíssimos *graffiti-intervenção* pelos mapas da zona norte e os autorizados estão concentrados no espaço circunscrito como zona norte I, em sua maioria nos entornos da Av. Cruzeiro do Sul. A princípio o *graffiti* pela autorização de uso do suporte parecia perder sua qualidade de



intervenção, perder em alguma medida seu potencial político de reivindicação pela apropriação do espaço, por sua reorganização ou pelo acesso e direito à cidade, mesmo que simbolicamente, pois fruto de um acordo e não de uma transgressão. Enquanto os *graffiti-intervenção* tinha tal dimensão preservada. Entretanto, essa se mostrou uma relação mais complexa e a proibição ou concessão tornaram-se critérios precários para indicar a potência da intervenção na percepção e constituição do espaço público.

Temos na Av. Cruzeiro do Sul dois grandes projetos de *graffiti* autorizados, o *MAAU – Museu de Arte urbana a Céu Aberto*⁹ e o *Grafiterritorios*¹⁰, que acabamos acompanhando com mais atenção e foco, pensando na relação mais ampla entre produtor, *graffiti*, espaço e cidadãos procuramos mais elementos para analisar e interpretar a tensão entre autorização e potencial de intervenção. São projetos que se aproximam, a princípio, pelo resultado plástico e visual, grandes painéis com planos de fundo, muitas cores, figuras, efeitos de profundidade, sombras, muitas técnicas utilizadas além do *spray*, mas que acabaram revelando as sutilezas de suas distintas constituições como práticas sociais.

A malha férrea do metropolitano de São Paulo estende-se pela zona norte até o Tucuruvi, não mais do que isso, os vagões de metrô sobem a superfície na estação Armênia e seguem assim como parte da paisagem urbana até Santana. As pilastras que sustentam sua elevação, do Tietê a Santana tornaram-se superfícies desejadas pelos grafiteiros para abrigar e expor suas intervenções gráficas. Imponentes painéis de concreto em meio a extensa e larga Av. Cruzeiro do Sul, intenso trânsito de cidadãos nas diversas modalidades de deslocamento, muita visibilidade. Até 2011 foram completamente e constantemente grafitados de maneira transgressora, chegando a um registro de 11 produtores presos¹¹. Não por coincidência neste mesmo ano a Secretaria de Cultura toma uma iniciativa de transformar esses painéis, as pilastras em superfícies oficiais, autorizando sua pintura. Ano em que a lei versadora da dignidade jurídica sobre as intervenções gráficas começa diferenciar explicitamente *graffiti* como arte, desde que consentido pelo proprietário do suporte, e *pixação* como crime, surgem alguns projetos modelo, reprodutores nessa dignidade, e as pilastras do metropolitano da zona norte tornaram-se um deles.

⁹ O Museu Aberto de Arte Urbana é um projeto organizado pelos grafiteiros Binho e Chivitz junto ao coletivo PHA, apoiado pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo que cobre as pilastras do metropolitano na Av. Cruzeiro do Sul, zona norte da cidade.

¹⁰ Grafiterritórios é outro projeto de *graffiti* autorizado na zona norte da cidade de iniciativa do Serviço Social do Comércio do Estado de SP (SESC), unidade Santana, identificado como ação cultural e arte visual como afirmação da identidade do bairro.

¹¹ Um exemplo da ação policial assim como a dignidade jornalística conferida ao tema em nota que ressalta a classificação como crime ambiental disponíveis em: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2011/04/897750-grafiteiros-detidos-em-sp-devem-responder-por-crime-ambiental.shtml>. Consultado em setembro de 2018.



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



Figura 12: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

As pilastras agora como painéis refletem essa dignidade artística que ficou explícita na lei e também no projeto da prefeitura, entretanto alguns aspectos do *graffiti*, seja ele autorizado ou não já indicam uma outra sociabilidade e processo criativo por conta de sua entrada no universo artístico. Desde seu deslocamento para fora do conjunto de práticas reconhecidas como *hip-hop*, que remonta à década de 1970 na cidade de Nova York e também em São Paulo já em 1980, quando começa a ser considerado arte contemporânea, o *graffiti* assume uma dimensão muito mais individual e privada. Mesmo sem sair do espaço público, da rua, sem ser autorizado, essa expressão traz as consequências de sua transição para uma prática artística de pintura autoral e individual.



Nas pilastras da Av. Cruzeiro do Sul um desdobramento dessa perda torna-se evidente, cada face da mesma pilastra reservada a um artista, sem compartilhamento temático tornam-se expressões singulares, pouco dialogam, não interagem e ganham cada uma a assinatura de seu realizador. Expressões completamente individualizadas.



Figura 13: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Essa expressão individual assumida pelo *graffiti*, sentida visualmente no MAAU, ainda é tencionada pelos elementos originários de uma prática coletiva urbana. Quando pesquisamos sobre a autoria das imagens das pilastras na zona norte, sobre o processo criativo de execução, as relações tecidas entre grafiteiros e Secretaria de Cultura do Estado, encontramos nomes conhecidos pelo meio das artes plásticas paulistano como Binho Ribeiro, Chivitz e Minau, assinando o projeto aprovado pela instituição cultural, mas também encontramos referência a duas organizações coletivas, coletivo PHA e Znlovers. Dividem projetos, mas não compartilham do processo criativo, uma contradição explícita no resultado visual. Cada pilastra, um grafiteiro, um tema, um traço, um conjunto de cores, uma assinatura.

Apenas uma pilastra se destaca pela expressão coletiva e não faz referência ao PHA mas sim ao coletivo Znlovers. Esta é uma referência explícita aos grafiteiros locais, cuja



inscrição se repete por toda a região norte fora das oficiais pilastras do museu, indicando o reconhecimento e respeito ao código dos artistas interventores. São cruzamentos complexos de grupos de grafiteiros que expressam a tensão entre individualidade e coletividade no processo artístico, intimamente relacionado com o percurso histórico do *graffiti*, da rua às galerias de arte. Outra tensão, a do potencial da intervenção entre a transgressão e a autorização fica embaralhada nessa recepção dos *graffiti* na zona norte de São Paulo, as pilastras ganham outra cor social mesmo sendo parte da mesma política urbana controladora e não acessível. Caminhamos pela Av. Cruzeiro do Sul envoltos por mundos mágicos e personagens fantásticos que chegam a cinco metros de altura, não há como não imaginar outra cidade, mesmo sendo resultado de um acordo social e institucional.

O outro projeto institucional também fica na Av. Cruzeiro do Sul, saindo da estação Santana um muro acompanha a via por quase todo um bloco. É o muro de fundo da Paróquia Sant'Anna, que abriga uma iniciativa cultural do SESC – unidade Santana chamada “Graffiterritórios”, em que um painel é feito e refeito a cada três meses de duas maneiras: ou por um único grafiteiro ou por coletivos de grafiteiros. Quando a proposta é coletiva, o processo e o resultado são bastante distintos das pilastras do MAAU, os grafiteiros discutem e dividem um tema comum, este tema dá cor e forma a um plano de fundo comum, por toda extensão da superfície e também faz com que os grafiteiros usem tons específicos e harmoniosos de cores. O processo criativo assim como o resultado visual da expressão são completamente compartilhados. E um detalhe nos chama a atenção, o painel não é assinado individualmente. A tensão entre individualidade e coletividade na expressão do *graffiti* contemporâneo paulistano ganha outra expressão, para além de pinturas, dois grandes projetos apresentam possibilidades distintas para o *graffiti*. E nos colocam elementos múltiplos desafiando sua simples classificação como um único tipo de intervenção gráfica.



Figura 14: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

Esses *graffiti*, grandes painéis na Av. Cruzeiro dos sul, não insinuem ou desenharam trajetos pela cidade, são expressões e práticas pontuais, acompanhá-los não revelou percursos urbanos e nesse aspecto se diferenciam completamente das *pixações*. Os projetos institucionais de *graffiti* autorizados ficam restritos àquela zona da cidade, a circulação pela cidade só é observada quando desmembramos a obra, identificando e reconhecendo um traço, uma específica cor ou uma figura presente em outras partes da cidade, marca de um mesmo grafiteiro, mas de maneira ainda tímida para ser considerada um trajeto urbano. Quando isso acontece, quando passamos a acompanhar um traço ou figura específica sob o tipo *graffiti-intervenção* os trajetos voltam a aparecer. Muito diferente a sensação de acompanhar uma *pixação*, esta se estende pela cidade, dobra as ruas, atravessa os bairros e regiões, enquanto traços e traçados urbanos. Já os *graffiti autorizados*, estão mais para pontos, duas cartografias¹² imaginadas muito distintas.

¹² O termo cartografia não está sendo empregado como um conceito, apenas como sinônimo de mapa. Apesar do reconhecimento dos trabalhos e propostas metodológicas de cartografia sentimental ou do desejo de Felix Guattari e Sueli Rolnik, trata-se apenas de uma coincidência terminológica (Guattari & Rolnik, 2000).



Considerações finais



Figura 15: Sem título, Sem legenda. Rafael Acácio de Freitas.

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

Qual o vínculo, a relação entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano? O vínculo estreito entre as intervenções gráficas e o espaço público urbano de São Paulo, as tintas combinadas com seu suporte, fundidas numa expressão social única foi interpretada como sobreposição da São Paulo vista e imaginada, construções físicas e simbólicas, vislumbradas pelas tensões cotidianas analisadas anteriormente. As tintas



saltam dos muros, respingam nas ruas e pintam a paisagem urbana. Um espaço público marcado por uma camada simbólica adensada pelas práticas e sentidos sociais que conferem sua forma-conteúdo, podendo ser renomeado como *graffiti-cidade* ou então *cidade-pixação*.

Uma cidade que convoca os cidadãos pelo olhar, com a atenção voltada a paisagem urbana foi possível lê-la a partir das intervenções gráficas estampadas em seus aparelhos arquitetônicos, leitura que garantiu acesso a uma dimensão da organização do espaço público urbano. Lemos São Paulo a partir das intervenções gráficas em seus muros, acessamos certa percepção e apropriação do espaço público, revelando parte de sua organização. Sua constituição simbólica, edificada por relações sociais expressas por signos variados em uma relação tensionada entre o controle e a transgressão. Os aparelhos arquitetônicos como os muros, barreiras concretas em uma paisagem formada por divisórias, signos de relações sociais e espaciais voltadas para separação e controle, contra o acesso e deslocamento mostraram-se desafiados pelas intervenções gráficas, marcas da transgressão dessa separação, rastros de um deslocamento e sociabilidade construído num espaço a princípio percebido como inacessível.

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



ANEXO 1 – Guia Visual para tipologia das intervenções gráficas

i. Tipo Graffiti Autorizado



ii. Tipo Graffiti-Intervenção





iii. **Tipo Pixação**



iv. **Tipo Pichação**



v. **Tipo Grapixo**



vi. **Tipo Bomb**



vii. Tipo Estêncil



viii. Tipo Tag



Referências bibliográficas

Barbosa, A. & Cunha, E. T. (2006). *Antropologia e imagem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.

Brasil. Lei nº 12408 (2011). *Dispõe sobre as sanções penais e administrativas derivadas de condutas e atividades lesivas ao meio ambiente*. Diário Oficial: Brasília.

Caldeira, T. (2011). *A cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34.



Campos, R. (2010). *Porque pintamos a cidade? Uma abordagem etnográfica do graffiti urbano*. Lisboa: Fim de século Editora.

Castleman, C. (1982). *Getting up: Subway graffiti in New York*. Massachusetts e Londres: MIT Press.

Costa, R. (1994). *Graffiti no contexto histórico-social, como uma obra aberta e uma manifestação de comunicação urbana*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Costa, R. (2000). *A recepção estética das imagens grafitadas nos espaços da cidade de São Paulo*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Freitas, R. A. (2014) *Intervenções gráficas no espaço público urbano: uma abordagem antropológica da cidade de São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Guattari, F. & Rolnik, S. (2000). *Micropolítica. Cartografia do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes.

Lassala, Gustavo. (2010). *Pichação não é Pixação: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. São Paulo: Altamira Editorial.

Magnani, J. G. (1996). *Quando o campo é a cidade; fazendo antropologia na metrópole*. In: Magnani & Torres (Eds), *Na metrópole - Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: Fapesp.

Magnani, J. G. (2002). De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, vol. 17, nº 49, 11-29.

Marques, E. e Torres, H. (org.). (2005). *São Paulo: segregação, pobreza e desigualdades sociais*. São Paulo: Editora SENAC.

Nadel, S. F. (2010). Compreendendo os povos primitivos. In: Bela Feldman-Bianco (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos* (pp.49-76). São Paulo: Editora UNESP.

Pais, J. M. (2009). *Sociologia da vida quotidiana: teorias, métodos e estudos de caso*. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Pereira, A. B. (2005) *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Samain, E. (1998). Questões heurísticas em torno do uso das imagens nas ciências sociais. In: Feldman-Bianco & Leite (orgs.). *Desafios da imagem: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais*. (pp.51-62). Campinas: Edições Papirus.

Snyder, G. J. (2009). *Graffiti Lives: Beyond the Tag in New York's Urban Underground*. Nova York: NYU Press.

Telles, V. da S. (1992). *A cidadania inexistente: incivilidade e pobreza*. Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.



Rafael Acácio de Freitas é Mestre em Ciências Sociais pela Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal de São Paulo (EFLCH - UNIFESP). Bacharel em Economia e Relações Internacionais pela Faculdade de Campinas (FACAMP). Pesquisa a percepção e constituição dos espaços públicos urbanos a partir do cruzamento das vertentes urbanas e visuais da Antropologia.

✉ rafael.freitasde@gmail.com