

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



A cidade é o suporte: arte
urbana, mercado e subversão

DÉBORA MACHADO
VISINI



Débora Machado Visini

**A CIDADE É O SUPORTE:
arte urbana, mercado e subversão.**

Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção de título de mestre.

Linha de Pesquisa: História, Teoria e Processos de Criação em Artes Visuais.

Orientadora: Prof. Dr. Maria Helena Magalhães

João Pessoa

Fevereiro, 2017

Catálogo na Publicação
Seção de Catalogação e Classificação

V831c Visini, Débora Machado.
A cidade é o suporte: arte urbana, mercado e subversão. / Débora Machado
Visini. – João Pessoa, 2017.
118 f. : il. -

Orientador(a): Prof. Dra. Maria Helena Magalhães.
Dissertação (Mestrado) – UFPB/PPGAV.

1. Artes visuais. 2. Arte Urbana - mulher. 3. Intervenções urbanas. 4. Pichação.
5. Graffiti. I. Título

UFPB/BC

CDU - 7(813.3)(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO



PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

DÉBORA MACHADO VISINI

A CIDADE É O SUPORTE: ARTE URBANA, MERCADO E SUBVERSÃO

Aprovado em: 21 / fevereiro / 2012

Comissão Examinadora:



M H M M M

Profª. Drª. Maria Helena Mousinho Magalhães – Orientadora - PPGAV UFPB

Madalena Zaccara

Drª. Madalena Zaccara - Examinadora Interna - PPGAV UFPE

Doralice Sátiro

Drª. Doralice Sátiro Maia – Examinadora Externa ao Programa (PPGG UFPB)

AGRADECIMENTOS

Existe uma família afetuosa, composta por milhares de pessoas que vão passando pelas nossas vidas. Alguns permanecem, outros se vão. Essa família não significa hereditariedade sanguínea, mas sim ancestralidade, aqueles vínculos e conexões que sentimos e que, no entanto não sabemos explicar direito de onde vem e como vem. Gostaria de agradecer a essa família afetuosa. Em primeiro lugar as mulheres mais importantes dessa família, as matricarias, responsáveis por todo amor e afeto que existe nessa vida, minha mãe Sônia Regina, minha avó Maria do Carmo, minha irmã Aida Luiza e a minha sobrinha, que chegou em meio a todo esse processo, pequena Alice. Também agradeço a meu pai Wlamir, meu irmão Victor e meu avô, que partiu em meio ao processo, Sérgio Visini. Agradeço as grandes amigas de longa data, Ana Carolina, Nina Vieira, Maiara, Gabriel, Mylena, André, e minha prima e amiga querida, Michelle. As amigas de nova data também, Camille, Raabe, Akene, Susi, Bruna, Thiaga. Agradeço as duas mulheres que foram minhas companheiras durante o processo, Jamille Ribeiro e Kimmy Simões, por terem segurado a barra que é gostar de uma pesquisadora independente de um tema tão controverso em um país como o Brasil, que conta com um sistema acadêmico que adoce milhares de alunos todos os anos pelas suas pressões em produtividade e a baixíssima assistência financeira e psicológica, eles dirão que é uma questão de meritocracia, e eu vos direi que é uma questão de privilégios.

Dentro dessa família afetuosa agradeço de coração aos anônimos do restaurante universitário da UFPB, que mesmo em meio a tantas reivindicações por melhores condições de trabalho para terceirizados, lidavam com o nosso alimento e sempre sorriam, fornecendo-me coisas da maior importância para um ser humano, afeto e comida.

Agradeço a minha orientadora Maria Helena, pela atenção e paciência materna, e peço desculpas por todas as falhas e nervosismos que causei com as infundáveis mudanças nos rumos da pesquisa. Agradeço o apoio e o suporte das professoras Madalena Zaccara e Vitória Amaral, do departamento de Artes Visuais, e Loreley Garcia, do departamento de Ciências Sociais, ambos da UFPB, essas mulheres maravilhosas atearam fogo nessa fogueira imaginária que é a curiosidade ao me instigarem a pensar nas questões relativas à divisão sexo/ gênero. Agradeço também a Maurício Cardoso, do departamento de História e Simone Scifoni, do departamento de Geografia, ambos da Universidade de São Paulo, por terem me incentivado e ascendido às luzes desse caminho infinito que é a pesquisa.

Essa dissertação também é dedicada ao lugar em que vivo e que cuida de mim, a Paraíba, a cidade de João Pessoa e a Casa Laranja. Na próxima vida eu quero nascer paraibana, por que as raízes fincadas nessa terra são muito fortes e lindas. A possibilidade de ter plantado algumas sementes por aqui foi um grande presente do destino e eu sinto uma imensa gratidão pela oportunidade.

RESUMO

As reflexões trazidas aqui utilizam a relação arte/cidade como observatório e partem de uma convicção política de que o espaço da cidade deve ser um espaço de realização da vida pública e de encontro com o diferente. Nesse sentido, o tema arte e cidade é pensado de forma simbiótica envolvendo as intervenções artísticas que são feitas no espaço urbano, a arte urbana. A pesquisa acompanha o movimento da cidade, palco de ações políticas, sociais e econômicas, que por vezes conduzem aos processos de comercialização e diferenciação, afinal tanto o espaço urbano quanto a arte, estão inseridos dentro de um sistema de produção. Inicialmente observamos um processo de acomodação da arte ao mercado, no entanto, em um outro momento experimentamos iniciativas artísticas urbanas que se contrapõe ao sistema econômico. Problematizações são trazidas por meio de um viés teórico e culminam em uma ação artística no espaço urbano. De fato, a arte urbana, fenômeno que acontece em escala global, conduz o nosso pensamento em direção a um evento local, ocorrido na cidade de Joao Pessoa. Nesse contexto, tematizamos a mulher no espaço urbano como argumento de uma ação prática realizada, ressaltando aspectos de um processo de diferenciação sexual, utilizando a arte urbana como ferramenta de subversão e empoderamento.

PALAVRAS-CHAVE: graffiti, pixação, pichação, arte urbana, intervenções urbanas, mulher e espaço urbano.

ABSTRACT

The reflections brought there use the relationship between art / city as an observatory and start from a political conviction that the space of the city should be a space for the realization of public life and commitment with the different. In this sense, the theme art and city is thought to symbiotic way involving as artistic interventions that are made in the urban space, the urban art. The research accompanying the movement of the city, a stage of political, social and economic actions that move in the processes of commercialization and differentiation, after all the urban space as an art, are inserted within a system of production. Initially we observed a process of accommodation of art in the market, however, at another time we experienced urban artistic initiatives that oppose the economic system. Problematizations are brought about by a theoretical bias and culminate in an artistic action in urban space. In fact, the urban art, a phenomenon that happens on a global scale, leads our thinking towards a local event, held in the city of João Pessoa. In this context, we thematize women in urban space as an argument for a practical action performed, emphasizing a process of sexual differentiation, using urban art as a tool of subversion and empowerment.

KEYWORDS: graffiti, pixação, tagging, urban art, urban interventions, woman and urban space.

LISTA DE FIGURAS:

| | |
|--|-------------|
| Figura 1: Fotografia de Kimmy Simões com crochê de Akene Shionara, 2017 | capa |
| Figura 2: Tela de Caligrafixo na galeria Luis Maluf em São Paulo, 2016 | p.17 |
| Figura 3: Trem grafitado por FUZZ-ONE em Nova York na década de 1970 | p.22 |
| Figura 4: Fotografia de muro com a frase “Os alunos de Belas Artes convidam os trabalhadores a dialogar conosco” em Paris, 1968 | p.26 |
| Figura 5: Fotografia dos trabalhos de Lixo Mania + Os Gêmeos embaixo de viaduto em São Paulo, 2012 | p.27 |
| Figura 6: Fotografia de pichação em transporte coletivo em São Paulo, 2015 | p.28 |
| Figura 7: Fotografia de cabine com diversos de estilos caligráficos em São Paulo, 2016 | p.30 |
| Figura 8: Fotografia de stêncil com rosto de Anayde Beiriz em João Pessoa, 2015 | p.33 |
| Figura 9: Fotografia de lambe de NegaHamburguer em Barcelona, 2016 | p.34 |
| Figura 10: Fotografia de crochê de Dolorez no Rio de Janeiro, 2016 | p.36 |
| Figura 11: Fotografia de crochê de Crochê de Rua em João Pessoa, 2016 | p.37 |
| Figura 12: Fotografia de tela Caligrafixo na galeria Luis Maluf, São Paulo, 2016 | p.41 |
| Figura 13: Embalagens elaboradas para marca <i>Perrier</i> por Kobra, 2014 | p.42 |
| Figura 14: Peça publicitária da marca <i>Under</i> veiculada em São Paulo, 2014 | p.43 |
| Figura 15: Fotografia de <i>making of</i> veiculada nas redes sociais pela marca <i>Under</i> , 2014 | p.43 |
| Figura 16: <i>Print screen</i> de site de programa comunitário “Picasso não pichava”, Distrito Federal, 2011 | p.47 |
| Figura 17: Cartaz de ação integrada envolvendo Polícia Civil, Polícia Militar e prefeitura de Belo Horizonte, veiculado em 2010 | p.48 |
| Figura 18: Frame do filme <i>Der Himmel über Berlin</i> , direção Wim Wenders, 1987 | p.56 |
| Figura 19: Fotografia da cidade de São Paulo, região central, 2017 | p.57 |
| Figura 20: Frame de videoclipe <i>Borders</i> da cantora M.I.A, 2015 | p.63 |
| Figura 21: <i>Print Screen</i> de página inicial do <i>Google Street Art</i> , 2016 | p.80 |
| Figura 22: <i>Print Screen</i> de página <i>Google Street Art</i> , convida para à visita, 2016 | p.81 |
| Figura 23: <i>Print Screen Google Street Art + Google Street View</i> , 2016 | p.82 |
| Figura 24: <i>Print Screen</i> de abertura de <i>The Get Down</i> , série do Netflix, 2016 | p.83 |
| Figura 25: <i>Print Screen</i> da série <i>The Get Down</i> , arte urbana e composição de cenário, 2016 | p.85 |

| | |
|--|--------------|
| Figura 26: Fotografia da entrada principal de <i>WynwoodWalls</i> , Miami, 2016 | p.86 |
| Figura 27: Fotografia dos muros internos de <i>WynwoodWalls</i> , Miami, 2016 | p.87 |
| Figura 28: Fotografia <i>Untitled</i> , Barbara Kruger, 1983 | p.92 |
| Figura 29: Imagem digital de pintura a óleo sobre tela, <i>Lendo Le Fígaro</i> de Mary Cassatt, 1878 | p.96 |
| Figura 30: Fotografia da série <i>Untitled film stills</i> de Cindy Sherman, 1977 | p.100 |
| Figura 31: Peça gráfica “ <i>Do woman have to be naked to get into the museum?</i> ”, de Guerrilla Girls, 1989 | p.101 |
| Figura 32: Peça gráfica “ <i>Do woman have to be naked to get in to music videos?</i> ”, de Guerrilla Girls, 2014 | p.102 |
| Figura 33: Fotografia de ação da Igreja Batista na Praça da Paz, 2015 | p.104 |
| Figura 34: Fotografia de ação da Igreja Batista na Praça da Paz, 2015 | p.104 |
| Figura 35: Fotografia de ação da Igreja Batista na Praça da Paz, 2015 | p.104 |
| Figura 36: Fotografia de Anayde Beiriz, no dia de sua formatura em 1922 | p.105 |
| Figura 37: Fotografia de intervenção na Praça da Paz, 2015 | p.107 |
| Figura 38: Fotografia de muro do Lyceu Paraibano, João Pessoa, 2017 | p.110 |

LISTA DE TABELAS:

| | |
|--|-------------|
| Tabela 1: Os fluxos da globalização | p.61 |
|--|-------------|

SUMÁRIO

| | |
|---|--------------|
| INTRODUÇÃO | p.6 |
| Capítulo 1. SOBRE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS URBANAS: A ARTE DE MÁ FAMA NAS RUAS, OU, A ARTE DAS RUAS DE MÁ FAMA? | p.12 |
| 1.1 Entre graffitis, pixação & pichação, stêncil, lambes e crochê | p.17 |
| 1.1.1 Graffiti: movimento do spray que colore o cinza | p.20 |
| 1.1.2 Entre Ato: enquanto isso no Brasil | p.25 |
| 1.1.3 Pichação & Pixação: transgressão que marca a presença no espaço | p.27 |
| 1.1.4 Entre Ato 2: intervenção urbana e renovação da linguagem | p.31 |
| 1.1.5 Stêncil: propagando ideias pela repetição da matriz | p.32 |
| 1.1.6 Lambe lambe: adesivagem de baixo custo e alto impacto | p.34 |
| 1.1.7 Crochê e tricot de rua: a técnica doméstica de intervenção no espaço público | p.35 |
| 1.2 Expressões em trânsito: entre a institucionalização e a criminalização | p.37 |
| 1.3 Arte Urbana: boa reputação para alguns, má reputação para muitos | p.44 |
| Capítulo 2. A CIDADE COMO SUPORTE: ESPAÇO, MERCADO E A PAISAGEM URBANA PÓS-MODERNA | p.49 |
| 2.1 O espaço urbano e seu desenvolvimento no mundo contemporâneo | p.50 |
| 2.2 O mercado e a cidade como negócio | p.59 |
| 2.3 A paisagem urbana pós-moderna e os espaços de marginalidade | p.68 |
| 2.4 A cidade como suporte, a arte urbana como negócio | p.79 |
| 2.4.1 Google Street Art Project, o banco de imagens do Google | p.79 |
| 2.4.2 The Get Down, a nova série do Netflix | p.82 |
| 2.4.3 WynwoodWalls, a galeria a céu aberto de Miami | p.85 |
| Capítulo 3. SUBVERTENDO AS PALAVRAS E AS COISAS | p.89 |
| 3.1 Polinizações para fertilização da prática | p.92 |
| 3.2 Empoderarte: Intervenções nas ruas ou a mulher no espaço urbano | p.102 |
| CONCLUSÃO | p.108 |
| REFERÊNCIAS | p.113 |

Se tá difícil de achar algo que anime, não subestime
o poder de dar um role ouvindo *A Love Supreme*.
As cenas da rua fazem um filme,
cores, fatos, formas tomam um ar sublime.
Bêbado equilibrista, que faz do asfalto sua pista
ou ringue de pugilista? pomposo, empina a crista.
O adversário invisível é mais forte, aposto.
Crianças correndo mais parecem um terremoto.
Vem andando, gingando, pela quadra dos cortiços,
o contorno perfeito do moleque mestiço,
com vício de ler pixo no muro ou no topo do céu.
Um senhor, me cortejando, tira o chapéu.
Roda de tia, mãe, filha (e até a mais velha da família) ria,
esquecendo ali que ainda vivem a mais-valia,
que vai acabar um dia, como tudo que existe.
Isso não me deixa triste.

Lurdez da Luz (Mamelo Sound System)- Bela Fera

Introdução

A arte que acontece nas ruas da cidade não é nenhuma novidade, e compõe um trecho significativo da história da arte contemporânea. No entanto, falar de história da arte contemporânea é atualizar um paradoxo: como pode ser “história” e “contemporânea” de uma só vez?

A contemporaneidade nos lança o desafio, pois a experiência pessoal deste tempo molda inevitavelmente a forma como vemos e vivemos, dentre muitas possibilidades de reflexão e pontos de vista, esse talvez seja compartilhado com outros na mesma condição, mesmo que na atualidade o crescimento populacional acelerado e a quantidade de realidades que compõem o mundo gerem milhares de pontos de vista diferentes.

Provavelmente as minhas opções e pontos de vista tenham sido interceptados pela minha experiência pessoal que teve início na cidade de São Paulo (SP). Nasci e vivi nessa cidade grande, passei grande parte da infância brincando na rua. De fato, toda a minha vida escolar foi na rede pública, no bairro Jardim da Glória, centro-sul do município de São Paulo, vizinho ao bairro do Cambuci, na Baixada do Glicério. E foi exatamente nessa região, durante a adolescência, onde pude ver os primeiros trabalhos de um dos nomes mais proeminentes e aclamados do graffiti mundial atualmente, OsGemeos. Os muros grafitados se mesclavam, naquele momento, com as carteiras e paredes de banheiro pichadas, com toda sujeira e barulho causados pelo crescimento da indústria imobiliária e com o lançamento de sucesso estrondoso de “Nada como um dia após o outro” dos Racionais MC’s (2002), formando um retrato sinestésico do que seria uma metrópole. Esses recortes do meio urbano, em minha memória, tornaram-se presentes mais uma vez agora.

Ainda hoje, ao me levantar todos os dias, em outra região do país, mais precisamente em João Pessoa (PB), no bairro dos Bancários, escuto os barulhos de britadeira e vejo a sujeira das obras da construção civil entrando no apartamento. Andando pelas ruas da cidade me deparo com os empreendimentos imobiliários sendo construídos em uma velocidade inacreditável, com o ritmo frenético das pessoas ao se deslocarem, com uma inscrição ou desenho na parede, ao dobrar a esquina. Os mesmos muros rabiscados e por vezes coloridos que povoaram a minha infância e adolescência continuam a me fazerem companhia, no entanto o seu conteúdo se descolou da parede para outros lugares, como jornais impressos e meios digitais, ganhando outros espaços e

formas de exibição, por exemplo, a 1ª Bienal de Graffiti da Paraíba (2014), acompanhadas de um discurso diverso do que existia anteriormente.

Muitos questionamentos movem esta pesquisa, entre eles, perguntamo-nos como e porque se deu o processo, ocorrido em curto período de tempo, em que a arte urbana extrapolou seu suporte cidadão e ganhou adeptos e consumidores? Qual o movimento da arte que saiu da parede da escola, onde era feita de maneira ilegal, e se tornou uma forma de produção artística legalizada muitas vezes pelo mercado? Como essas expressões que se encontravam majoritariamente em espaços marginais foram parar dentro de galerias, reais e virtuais, ou em ruas com grande fluxo de pessoas e consumo?

E ainda, essa pesquisa se propõe a investigar se seria possível experimentar a arte urbana, que surgiu a partir da livre iniciativa de expressar-se via intervenção no espaço da cidade, como uma ferramenta de visibilidade e empoderamento? Será que a sua institucionalização/ comercialização enfraquece, ou até mesmo, anula, a sua eficácia enquanto instrumento de reivindicação de mudança política e social?

As reflexões propostas aqui utilizam a relação arte/cidade como observatório e partem de uma convicção política de que o espaço da cidade deve ser um espaço de realização da vida pública e de encontro com o diferente, como demonstrado no último capítulo dedicado à criação de sentidos em uma ação que parte de uma prática artística. O acesso ao espaço atualmente é desigual, pois a produção do espaço e o processo de produção e reprodução do capital caminham juntos (LEFEBVRE, 2001). Pensar na dinâmica da produção do espaço urbano e na apropriação via intervenções artísticas visa contribuir para a construção de uma sociedade mais justa na medida em que problematiza tais desigualdades.

Essas reflexões nos levaram a uma relação com a arte urbana a partir de incursões nas ruas para sua experimentação. Portanto, diante da complexidade do tema buscamos, além da relação prática e experimental, também construir um mosaico de referências bibliográficas no sentido de compreender o contexto urbano contemporâneo. Entende-se afinal que essas práticas artísticas urbanas podem ser comparadas a uma onda que invade os espaços, incluindo não só o espaço da rua, mas também outros tantos que se relacionam com a contemporaneidade.

Refletindo sobre essas expressões artísticas e a sua existência no meio urbano, essa pesquisa debruça-se sobre um fenômeno amplamente difundido no Brasil e no mundo. Nesse sentido, a relação arte/cidade se dá de maneira simbiótica e intrínseca e é

nesse entorno que as intervenções e expressões artísticas tornam-se parte do cotidiano coletivo. Segundo Argan:

A arte aparece como atividade tipicamente urbana, e não apenas inerente, mas constitutiva da cidade [...]. Por cidade não se deve entender apenas um traçado regular dentro de um espaço, uma distribuição ordenada de funções públicas e privadas, um conjunto de edifícios representativos e utilitários. Tanto quanto o espaço arquitetônico, com o qual de resto se identifica, o espaço urbano tem os seus interiores. (ARGAN, 2005, p. 43)

Conforme assinala o autor, o espaço urbano com os seus interiores aborda também as atividades artísticas como inerentes e constitutivas da vida cidadina, ligando as técnicas artesanais à dimensão espaço-temporal que a cidade carrega, o que faz transcender o traçado do planejamento urbano. Na realidade, hoje em dia, nos deparamos com a arte urbana em um muro ou outdoor, ela pode ser financiada por iniciativa pública, privada ou pode acontecer por livre iniciativa, a arte urbana pode estar em um museu, em uma galeria, em um centro cultural ou comercial, em uma camiseta ou em uma embalagem, em um site ou uma série, ela nos é familiar, e de uma familiaridade global.

Em 2009 calculou-se que metade das pessoas do mundo vive em aglomerados urbanos e segundo estimativas em 2050 o número de indivíduos vivendo nesses espaços será de 75% da população global (ONU-HABITAT, 2009). A previsão de que uma sociedade majoritariamente urbanizada vincula-se à constituição de um mundo onde o tom é o da globalização, onde as relações se adaptam e se modificam, entre elas a cultura¹.

Entende-se que a cultura, de maneira geral, se transformou em mercadoria, de modo que manifestações culturais (estejam elas nas artes plásticas, na música, na arquitetura, ou mais amplamente em modos localizados de vida, na memória coletiva, no patrimônio, nas comunhões afetivas e em experiências estéticas de toda ordem) se tornaram produtos nesse momento do capitalismo contemporâneo (HARVEY, 2005). A cidade, espaço onde a maioria de nós vive, também atravessou um processo de capitalização semelhante, porém não tão recente, no qual tudo (ou quase tudo) é transformado em algo vendável. Se o próprio espaço se capitaliza, o que dizer da arte que é produzida nesse espaço?

¹A cultura, conceito usado por diversas áreas do conhecimento e que tem muitas definições, é utilizado aqui no sentido de um conjunto dinâmico de costumes, crenças, idéias, hábitos, etc., aonde se inserem as manifestações culturais, ou seja, as formas de expressões artísticas.

Um bom exemplo a ser citado é o boato de que alguns pedaços do Muro de Berlim foram disputados em leilão por colecionadores de arte e vendidos a preços exorbitantes. Como um pedaço de muro foi fisicamente transformado em arte? Arte essa que virou acervo, e passou a ser exibida não somente dentro de museus, como ganhou bienais próprias e na contemporaneidade é a estrela de um projeto do Google Cultural Institute, o Street Art Project², tendo lugar de destaque em WynwoodWalls, Miami, que falaremos mais adiante.

Observa-se, ainda, que a transformação da sociedade urbana globalizada está envolvida com o processo de circulação do capital³. Podemos então dizer que a maioria da população urbana pauta suas experiências estéticas no contato cotidiano com a cidade pela via do consumo e em relações estreitas, também, com a tecnologia. Essas novas percepções tornam-se um interessante objeto para a reflexão, no contexto da arte urbana.

Nesse sentido, a dissertação a seguir será desenvolvida em três capítulos. O primeiro capítulo situa o objeto central da pesquisa, tratando de alguns aspectos que organizam essas expressões artísticas, que são essenciais para o processo de diferenciação, e as tendências que a arte urbana encontra na contemporaneidade, incluindo indicações para a realização da ação prática, descrita no terceiro capítulo. A começar pela grafia dos termos: nessa pesquisa escolhemos **graffiti** no lugar de grafite (que é a expressão em língua portuguesa), graffite, grafiti ou grafito, por ser a palavra que a maioria das produtoras e produtores denomina sua prática. Optamos também, por dividir os termos **pichação**, por um lado, conforme rege a ortografia oficial designando qualquer intervenção escrita no espaço urbano, e **pixação**, por outro, conforme alguns praticantes brasileiros designam a sua prática. Esses termos e diferenciações serão revisitados para uma tentativa de compreensão de outros contextos presentes na análise dessas intervenções artísticas.

O segundo capítulo propõe um quadro teórico de referência para pensar o suporte da arte urbana: a cidade. Dessa forma, refletimos sobre o espaço e os aspectos relacionados ao seu entorno. De fato, entre as inscrições nas ruas de Paris em Maio de 1968 e o trio Keith Haring/ Basquiat/ Alex Vallauri (década de 1980) existem

²Disponível em: <https://streetart.withgoogle.com/en/#home> (Acesso: 01/2016).

³Capital é utilizado aqui como um valor econômico em processo de transformação e circulação. Segundo Marx, o capital nasce, historicamente, como uma “moeda de troca”, porém ele se desenvolve como um “bem econômico” que pode ser utilizado na produção de outros bens, a partir de um sistema econômico, o capitalismo, onde os meios de produção e a mão de obra, em conjunto, geram produtos e serviços que são ofertados com finalidades lucrativas.

diferenças relativas ao fenômeno que toma as ruas e sua inserção no mercado nesse momento. Observaremos que as mudanças espaciais, culturais e sociais estão relacionadas ao movimento do capital que converte a cidade em um “sonho de consumo visual”, que segundo Zukin, denomina-se “paisagem urbana pós-moderna” (ZUKIN, 1996). Dessa maneira a apropriação cultural⁴ acaba se tornando uma estratégia de fortalecimento do valor econômico. Segundo a autora:

[...] paisagem urbana pós-moderna se refere à restauração e redensolvimento de antigos locais, à sua abstração de uma lógica de capitalismo industrial ou mercantil, e à sua renovação enquanto um espaço de consumo na última moda por detrás das paisagens de ferro-fundido ou tijolos de barro vermelho do passado. (ZUKIN, 1996, p.205)

O ferro-fundido ou os tijolos de barro podem ser facilmente substituídos pela arte urbana, que anteriormente era encontrada em áreas periféricas, mas atualmente ilustra muros de lojas e tapumes de empreendimentos imobiliários em áreas centrais que são produzidas e valorizadas sob a égide da revitalização⁵ e a rubrica da “acumulação flexível” (HARVEY, 1992). Contudo, não trataremos somente do espaço físico, pois, por mais que a cidade seja o suporte, a arte urbana transcende os muros e passa a ser objeto de investimento associado às novas tecnologias.

Após ilustrarmos a cidade e seus mecanismos de diferenciação, passamos da teoria para a prática e experimentação artística, a partir da relação entre gênero e espaço urbano. O terceiro capítulo aborda a ação artística, que demonstramos em etapas do processo de construção do trabalho utilizando algumas técnicas que foram apropriadas para esse tipo de intervenção (primeiro capítulo), utilizando como argumento um mecanismo de diferenciação na cidade (segundo capítulo), o sexo/gênero (terceiro capítulo), para a intervenção do espaço.

Nosso propósito para esse trabalho, descrito no capítulo final, foi buscar uma figura relacionada a história da cidade, Anayde Beiriz (1905-1930), mulher que acabou envolvida em uma trama política e que circulava pelo espaço urbano e se posicionava de maneira libertária. Nesse sentido Beiriz contribuiu para pensar no processo de

⁴A apropriação cultural é entendida aqui como uma forma de uso que o mercado faz de determinado signo, prática, hábito, idéia, e etc., a autora Sharon Zukin (1996) observa tal processo a partir das mudanças espaciais, que criam uma paisagem de pode ser consumida. A apropriação cultural é um conceito utilizado nessa pesquisa, pois reafirma um ponto colocado por David Harvey (2005) e diz respeito de que a cultura se tornou, no capitalismo contemporâneo, uma estratégia de valorização econômica. (HARVEY, 2005)

⁵Conjunto de medidas que visam criar mais eficiência nos usos de um determinado conjunto urbanístico.

diferenciação onde espaços de representação⁶, e especialmente no contexto urbano, eram dominados por um sistema de auto-representação masculina, no âmbito da cultura, política e economia (POLLOCK, 2007).

Enfim, dentro da perspectiva dessa pesquisa a arte urbana não é tratada como um caso específico de uma única cidade, compreende-se a expressão artística como global, situando o seu aparecimento de acordo com uma visão mais ampla, demarcando momentos dessa arte em várias cidades do Brasil e do mundo, mas que no capítulo 3, durante a imersão prática que é feita em João Pessoa, observaremos se, para além do processo de comercialização e diferenciação dessas expressões, a sua eficácia enquanto instrumento de reivindicação de mudanças políticas, econômicas e sociais ainda é latente.

Por meio da pesquisa e da prática realizada, pretendemos percorrer o espaço no qual as obras encontram seu suporte primordial, as ruas da cidade. Dessa maneira, a apreensão de um fenômeno global, agregado a experiência local, nos impele a compreender a arte urbana como ferramenta para intervir no espaço que se encontra em difusão em escala planetária.

⁶O espaço de representação é entendido como uma instância de experiência da espacialidade, originada pela contextualização do sujeito. A experiência se extra a partir de três dimensões: historicidade, sociabilidade e espacialidade. O espaço de representação é simbólico, ou seja, é visível e nos projeta subjetivamente a partir da articulação com a prática social. (LEFEBVRE, 2006).

Capítulo 1. Sobre intervenções artísticas urbanas: a arte urbana de má fama nas ruas, ou, a arte das ruas de má fama?

Em 2008, o dia de abertura ao público da 28ª Bienal Internacional de Arte de São Paulo, evento que reúne artistas associados à arte contemporânea, foi um dia de polêmica. O último andar do prédio, que estava totalmente em branco e por esse motivo ficou conhecido como “exposição do vazio”, foi ocupado com frases e assinaturas de cerca de 40 pixadores, que também circularam pelo espaço expositivo pichando algumas das vidraças do prédio localizado no Parque Ibirapuera (SP). Somente uma das pessoas envolvidas na ação foi detida, uma jovem de 23 anos, integrante do grupo SUSTUS, que foi levada a delegacia alegando que fazia o “protesto de uma arte secreta” (ESTADÃO, 26 de outubro de 2008)⁷, chegando a passar pela então unidade de detenção Carandiru, 53 dias de cárcere (O GLOBO, 22 de outubro de 2010)⁸.

Essa “arte secreta” é tomada aqui como um registro cultural, uma forma poderosa de dizer “estivemos aqui”, não importa quem tenha sido. As intervenções utilizam como suporte a cidade “dominada pelos meios de comunicação de massa, declarativa, apinhada, agressiva e desafiadora” (MCCORNICK, 2014, p.85), tem no espaço urbano “o melhor local para manter os gêneros de segredos que precisam ser partilhados” (p.85).

A arte urbana é pautada, sobretudo, pela ação de intervir no espaço. Quando a mesma é feita sem autorização, ou sem ter sido encomendada, ela acontece como um reflexo contra a hegemonia do espaço público e o direcionamento do discurso aos cidadãos que cotidianamente presenciam a vida nos centros urbanos.

Brincar em espaços públicos é quebrar as regras, é invadir as emoções pessoais e sensibilidades de alguém sobre o que deveria ser, de outro modo, anônimo e funcional. (MCCORNICK, 2014, p.132)

No entanto, se essas intervenções acontecem nos espaços públicos, porque não incluir no mesmo âmbito da arte pública? Segundo Anne Pasternak, em texto escrito para o livro *Tresspass: a história da arte urbana não encomendada* (MCCORNICK, 2014), o termo ‘arte pública’ evoca “ideias de exposições banais, mesmo horríveis, em

⁷Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070> (Acesso: abril de 2016).

⁸Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/pichadores-que-invadiram-ultima-bienal-de-sao-paulo-agora-voltam-para-debater-mais-2949152> (Acesso: abril de 2016).

edifícios municipais, desde aeroportos a tribunais” onde “a maior parte das oportunidades oficiais de se criar arte pública são carregadas de regras anti-graffiti, ultra-seguras, apropriadas para toda a família e adversas a provocações, que garantem que qualquer trabalho encomendado seja, na melhor das hipóteses, insípido” (MCCORNICK, 2014, p. 306).

Para a autora existem duas formas de intervir na esfera pública, como é o caso do meio urbano, uma delas é quando os trabalhos são encomendados e os artistas se encontram sobrecarregados de limitações em seus processos criativos, e a outra forma são as intervenções não encomendadas, momento onde os artistas têm a oportunidade de invadir o espaço cotidiano do público para criticar, satirizar, perturbar a ordem para gerar consciência ou defender alguma mudança social, ativando nos espaços urbanos o uso democrático dos mesmos.

A arte urbana, intervenção por excelência, recupera as ruas assumindo ações sociais profundas:

A arte urbana é vista como um trabalho social, um ramo da produção da cidade, expondo e materializando suas conflitantes relações sociais [...] a arte urbana é uma prática social. Suas obras permitem a apreensão das relações e modos diferenciais de apropriação do espaço urbano, envolvendo em seus propósitos estéticos o trato com significados sociais que as rodeiam, seus modos de tematização cultural e política [...] (Pallamin, 2000, p. 23-24)

Debruçar-se sobre essas intervenções urbanas também é refletir sobre a cidade, lugar imbuído de relações sociais, políticas e econômicas, mas que serão elencadas adiante, no segundo capítulo dessa dissertação.

Voltando ao episódio da 28ª Bienal de Arte de São Paulo, mais alguns pontos podem ser levantados. Entre os personagens secretos envolvidos no episódio citado acima estão os codinomes Cripta, Choque e Pixobomb. Este último encabeçou outros dois “ataques”, ocorridos também no ano de 2008, na cidade de São Paulo, um deles na Universidade Belas Artes, onde estudava artes visuais, e o outro na galeria Choque Cultural, que expõe e comercializa arte, momento em que se colocou “contra a comercialização, institucionalização e domesticação da cultura de rua por parte dos galeristas e do poder público” (O GLOBO, 22 de outubro de 2010).

No entanto, dois anos depois, parte do grupo envolvido no episódio de ataque a 28ª Bienal foi convidado pela curadoria da nova edição à fazer parte da lista de artistas que compõe a exposição da 29ª Bienal. No ano de 2010, a nova edição expõe um mural que mostra algumas pixações (agora com “x”, como preferem os e as integrantes desse

movimento), e telas de LCD penduradas, aonde o visitante poderia assistir a diversos vídeos de ações das/dos artistas.

Na esteira da institucionalização, no mesmo ano de 2010, é criado o evento internacional que envolve diversos nomes da cultura urbana contemporânea, a Bienal Internacional de Graffiti Fine Art, com as duas primeiras edições no MuBE (SP), e a terceira no Pavilhão de Cultura Brasileira, localizado no Parque Ibirapuera (SP).

Não se sabe como as e os artistas conceituam a transferência dessa discussão para a 29ª Bienal e para a Bienal de Graffiti Fine Art, mas as iniciativas dos megaeventos de arte internacional, que se concentram hegemonicamente na cidade de São Paulo, podem expressar às práticas de assimilação que acontecem na contemporaneidade. Levando em consideração esses acontecimentos recentes, pretendemos descrever as características dessas práticas e técnicas que são utilizadas e atualizadas pelos artistas.

A cidade, suporte primordial dessas práticas artísticas, é tomada pelo sujeito/artista sob a forma de intervenção no espaço. Nesse sentido, o artista, estabelece um diálogo entre um determinado público e as complexidades presentes na formatação do espaço urbano. Nesse diálogo, levamos em consideração aqui os vários desdobramentos que essas práticas assumem conforme os contextos em que são produzidas. Ao observarmos os eventos citados, introduzimos, então, alguns questionamentos sobre a prática dessas intervenções.

De fato, existe uma clivagem na produção bibliográfica, especialmente a brasileira, pois a **pixação**, que será discutida a seguir, é um formato que é encontrado majoritariamente em cidades brasileiras na contemporaneidade, sob o espectro da arte urbana. Ressaltamos que, atualmente, o que parece dividir as linguagens artísticas que se propõe a dialogar com a cidade é apenas seu caráter de legalidade que incide sobre o fato de terem sido encomendadas ou não.

Autores como Canclini (2008) e Silva (2001), aproximados do contexto latino americano, organizam as expressões relacionadas à arte urbana em torno do termo graffiti, incluindo nele toda e qualquer intervenção nos muros do espaço urbano, sejam as de cunho ilustrativo, as assinaturas ou as frases ligadas a protestos. No caso específico da bibliografia brasileira divide-se **graffiti** e **pichação**, como duas expressões gráficas diferentes, mas que “fazem parte de um mesmo movimento que se apoia no proibido, e instaura a transgressão e a surpresa” (RAMOS, 1994, p.45). Já o termo **pixação**, com x, é mais recente, e está associado a um movimento que surge na cidade

de São Paulo, na década de 80, e que está associado às assinaturas de um determinado tipo de grafia, conhecidas como *tag* (LASSALA, 2010).

Para Eduardo Galeano (2014), inserido também no contexto latino americano e que tem uma visão próxima a Canclini e Silva, as intervenções urbanas são vistas como um todo e têm caráter popular e ocasional, porém a partir de suas reflexões é possível identificar o começo da divisão entre os diversos “tipos de intervenções”, o autor cita o combate empreendido pela prefeitura de Nova York aos “perigosos autores das palavras e desenhinhos”, pois para a prefeitura da cidade “sujar a parede revela uma conduta protocriminosa”, no entanto, não está condenada à luta e a erradicação à conduta “protocriminosa das empresas que cobrem a cidade de anúncios publicitários descaradamente mentirosos” (GALEANO, 2014, p. 35).

O autor ressalta a idéia de que as paredes, depois das intervenções, tenham uma opinião própria e fiquem muito agradecidas pela violação de sua superfície com desenhos e mensagens, afinal para Galeano, essa prática de intervir no espaço urbano suprime um pouco o tédio das propostas comerciais que usurpam a cidade de maneira agressiva.

Enquanto, nós, como sujeitos contemporâneos urbanos somos surpreendidos por uma fração mínima de imprevisibilidade, ao caminhar pela cidade, as paredes podem ser objetos responsivos de nossas próprias reflexões ou angústias, porém sem ofertar-nos nada em troca, nenhuma pílula, nenhuma cinta ou calcinha mágica, nenhum empréstimo, nenhum *fastfood*, o que nos é oferecido é um momento efêmero, assim como as intervenções não encomendadas, de contato cotidiano com a diversidade e as demandas criadas pelo e para o espaço urbano.

No entanto, a diversidade e o levantamento das propostas e demandas para uma cidade projetada e construída econômica, política e socialmente, estão diretamente relacionados aos aspectos que envolvem o contexto de legalidade no uso do espaço urbano como suporte. Ao observamos que a arte urbana tem sido facilmente assimilada pelo mercado de arte deparamo-nos com um processo de comodificação, entendido, de maneira geral, como a transformação de algumas peças de artes visuais, especialmente as de suporte mais tradicional, como quadros e tridimensionais, em objetos consumíveis na contemporaneidade (DRUMMOND, 2006), o que torna o poder público e a população em geral mais permissivos com algumas intervenções artísticas, porém não todas.

A aceitação é mais comum quando encara às expressões que encontram espaços em instituições ligadas a arte e aos projetos de recuperação e revitalização urbana, que tendem a encomendar obras de nomes que já são conhecidos e aclamados internacionalmente para criar espaços de consumo visual, enquanto a pichação, frase anônima por excelência, e a pixação, assinatura codificada, no contexto brasileiro, continuam fadadas à ilegalidade, especialmente por serem feitas, na maioria das vezes, sem permissão e por estarem associadas a grupos que são historicamente discriminados e segregados.

Porém a legalidade é mutável. Antes as/ os pichadores & pixadores eram enquadrados como criminosos por “crime ambiental”⁹, devido à depredação patrimonial, hoje elas/ eles são indiciados pelo Ministério Público por “formação de quadrilha” e “associação criminosa”¹⁰, no entanto, contraditoriamente, enquanto o crime de pichar é punido cada vez com mais severidade, crescem os números de obras de artes vendidas nas galerias com uma formatação próxima a das intervenções não encomendadas que pululam pela cidade (Figura 2).

As obras do artista que assina como Caligrafixo são um exemplo, depois de ter a produção exposta na galeria Luis Maluf, no bairro dos Jardins, em São Paulo (SP), posteriormente figuraram cenário de minissérie global, Verdades Secretas, exibida em 2015¹¹.

Mas qual seria essa formatação? Como funciona a cisão entre os nomes que interventoras e interventores artísticos denominam sua prática, especialmente no contexto brasileiro? Quais são as técnicas utilizadas para intervir no espaço que se agrupam sob o nome de “arte urbana” e que vem se integrando à lógica de produção de locais de consumo visual nos bairros mais abastados da metrópole? Tentaremos dar conta de responder parte dos questionamentos nesse capítulo, porém a outra parte das reflexões será desenvolvida mais adiante (segundo capítulo) aonde nos debruçaremos de maneira mais incisiva sobre o suporte das intervenções, o espaço urbano.

Finalmente, lançamos a seguinte provocação, é possível tornar apazível e vendável uma obra que tenha em sua formatação a intervenção não encomendada,

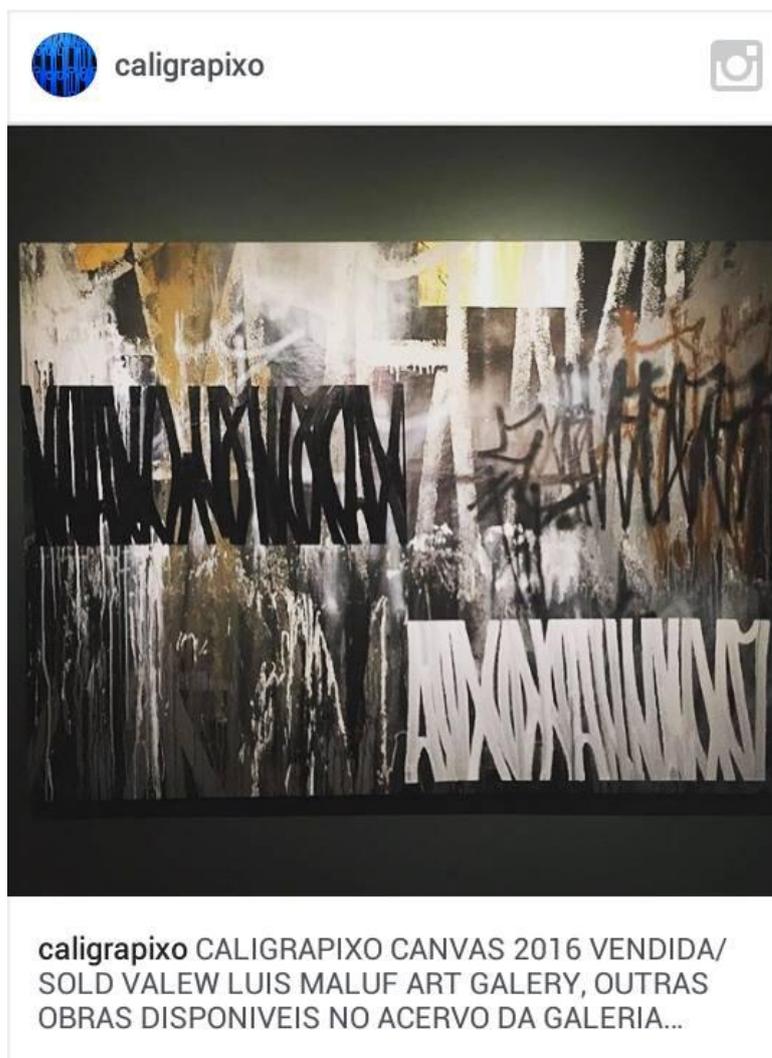
⁹Artigo 65 da Lei 9.605/98 (Lei dos Crimes Ambientais).

¹⁰Caberia uma pesquisa mais acurada sobre os casos existentes e a legislação brasileira para saber qual foi o momento exato dessa virada, que fica evidente na operação Argos Panoptes, em Belo Horizonte (VICE, 23 de Junho de 2015). Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/belo-horizonte-declarou-guerra-ao-pixo (Acesso: Janeiro de 2016).

¹¹Disponível em: http://www.imgrum.net/media/1047130011886621726_1767902500 (Acesso: Janeiro de 2016).

aonde uma das características principais dessas intervenções gerem atrito com a propriedade privada?

Figura 2: Tela de Caligrapixo na galeria Luis Maluf em São Paulo, 2016.



Fonte: <https://www.instagram.com/caligrapixo/> Acesso: 05/16.

1.1 Entre graffiti, pixação & pichação, stêncil, lambes e crochê.

A arte urbana é definida aqui como intervenções artísticas efêmeras, os trabalhos têm expectativa de vida limitada e se materializam na cidade como suporte, que agrega o aspecto comunitário e social de exposição, desdobrando-se em múltiplas possibilidades, assim como o próprio espaço urbano. No entanto, as possibilidades de utilização da cidade como suporte, o que define essas práticas, é relativamente recente.

O alargamento das possibilidades para os suportes artísticos é um fenômeno identificado a partir de metade dos anos 1960, contexto em que afrouxamento e o desmantelamento das fronteiras trouxeram como consequência novas categorias para a arte: Conceitual, *Arte Povera*, Processo, Anti-forma, *Land Art*, Ambiental, *Body*, *Performance* e Política, e etc.

Estes e outros têm suas raízes no Minimalismo e nas várias ramificações do Pop e no novo realismo. Durante esse período houve também uma crescente facilidade de acesso e uso das tecnologias de comunicações: não apenas a fotografia e o filme, mas também o som – com a introdução do cassete de áudio e a disponibilidade mais ampla de equipamento de gravação- e o vídeo, seguindo o aparecimento no mercado das primeiras câmaras padronizadas individuais (não para a transmissão). (ARCHER, 2001, p.61)

Segundo Michel Archer (2001) as questões abertas pelo desenvolvimento das discussões acerca do campo ampliado e de artes como a *Land*, a Ambiental e a Instalação deixavam explícito que “a obra não é meramente algo para se olhar, mas um espaço a ser adentrado e experimentado de um modo físico pleno” (ARCHER, 2001, p. 106).

As discussões sobre o campo ampliado foram lançadas e organizadas por Rosalind Krauss (1986), e propõem uma fundamentação lógica para compreensão da arte de seu tempo, como consequência da proliferação de formas de arte que por falta de um nome mais adequado continuavam agrupadas sob a categoria de *escultura*¹². O ensaio de Krauss gerou a amplificação das possibilidades para a inserção de aspectos culturais no debate, o campo se amplia e em consequência diversificam-se os suportes.

As problematizações de um conjunto de oposições, na esteira de transformações no campo cultural, são exploradas por Krauss, como a combinação paisagem e não-paisagem, bem como as possibilidades da arquitetura e não arquitetura.

[...] Krauss argumenta que a *Land Art*, por exemplo, poderia ser mais bem definida em termos de um duplo negativo: ela não era nem arquitetura nem paisagem. Além disso, Krauss sugeria que outros trabalhos podiam ser mais bem colocados em uma de três categorias relacionadas: paisagem e arquitetura, arquitetura e não arquitetura, e paisagem e não-paisagem. A primeira vista estas parecem ser meramente contraditórias em si, mas quando colocadas contra muito do que era denominado *Land Art*, *Arte ambiental* e *Instalação*, começaram a fazer sentido. (ARCHER, 2001, p. 102)

¹²Essa categoria tornou-se maleável e elástica, porém como qualquer categoria guardava sua ligação primordial com a lógica do monumento (a obra escultórica seria uma representação comemorativa, situada em determinado local, com um discurso simbólico sobre o significado e uso desse local por determinados cidadãos). Essa lógica prevaleceu durante séculos na produção escultórica ocidental, porém a convenção, que não é imutável, começou a esfumar no período modernista, onde a escultura vai operar com a perda de um local, produzindo sem referencial de lugar o monumento como abstração.

A ampliação do campo diz respeito à prática dos próprios artistas e ao seu meio de expressão. Para a autora:

[...] a lógica do espaço da práxis pós-modernista já não é organizada em torno da definição de um determinado meio de expressão, tomando-se por base o material ou a percepção deste material, mas sim através do universo de termos sentidos como estando em oposição no âmbito cultural. (KRAUSS, 1986, p. 136)

Então o campo ampliado e/ou expandido, como examina Krauss, gera um processo de ampliação dos suportes a partir do universo da escultura trazendo novas possibilidades, que podem ser pensadas hoje, a partir da cidade em relação à arte urbana.

O desenvolvimento da arte urbana, na esteira da abertura de possibilidades quanto à utilização do espaço urbano como suporte, pode ser vinculado também às novas formas de percepção e experiência do fruidor, ou seja, dos habitantes da cidade em relação ao seu cotidiano no meio urbano.

Tanto quem produz as intervenções artísticas no espaço urbano, agregando, ainda, à sua ação a transgressividade do ato cotidiano de “caminhar”¹³ (CERTEAU, 1994)-afinal, produtores e produtoras, geralmente fazem as escolhas do local para a aplicação de sua arte, na luz do dia ou na madrugada, a partir da ação cotidiana de caminhar pelas ruas da cidade- quanto quem interage com essas expressões o faz a partir da caminhada ou de outras possibilidades da mobilidade urbana, como os carros,ônibus, trens e bicicletas. A observação das ruas da cidade, especialmente a partir da caminhada, se torna essencial para a percepção e a experiência da arte urbana.

Em nossas próprias caminhadas notamos a convivência entre as várias formas de se fazer arte nas ruas, e como uma grande miscelânea, elas se apresentam de maneira aleatória e efêmera, quase indivisível, por vezes se complementando, e por outras se contradizendo. No entanto, para compreendermos a ação de seus produtores e produtoras, o processo histórico de entrada de algumas dessas expressões nas instituições ligadas à arte e a sua posterior comercialização, bem como à criminalização de certas intervenções como a pichação & pixação, e, finalmente, para construir um repertório de referências em intervenções urbanas e utilizá-las em nossa experimentação prática, apresentamos algumas dessas expressões separadamente, mas ressaltamos que no grande laboratório que é a rua elas estão fundidas de maneira muito complexa e

¹³Certeau (1994) não coloca o ato de caminhar como uma expressão artística, mas como uma maneira de romper com o planejamento e organização da cidade, quando transeunte que não segue o roteiro previamente planejado o espaço público deixa de ser o cenário da circulação passiva de pessoas para assumir o sentido de sua apropriação.

diversa, dado seu próprio contexto de produção, o urbano. Nesse sentido, seguem alguns apontamentos:

1.1.1 O graffiti: movimento do spray que colore o cinza.

Todo graffiti tem um pouco de muralismo (RAMOS, 1994), e de fato, não só por ter o muro como seu suporte, o graffiti mescla técnicas de pintura e noções de movimento, volume, perspectiva, cor e luz, que são exploradas pelos e pelas artistas, na maioria das vezes, a partir da utilização do spray para a formatação das obras (RAMOS, 1994).

Facilmente outras técnicas são utilizadas para compor um graffiti, como adesivos, aerógrafos, esculturas e stêncil. Segundo Lassala (2010):

O trabalho dos grafiteiros normalmente tem por ideologia desmistificar os símbolos de dominação cultural na tentativa de contribuir, dessa forma, para uma melhor compreensão da população por meio de imagens de grande apelo visual, com temáticas voltadas a questões sociais e políticas; bem como intervir para um aproveitamento diferenciado do espaço urbano. (LASSALA, 2010, p. 31)

O surgimento do graffiti está diretamente associado ao lugar de seu nascedouro: as ruas da cidade grande, multifacetada e caótica. O *Wild Style*, ou estilo selvagem, é elencado como a primeira forma contemporânea de graffiti, desenvolveu-se entre a década de 1970 e começo da década de 1980 na cidade de Nova York, tendo como uma de suas principais características a intervenção artística rápida e sem permissão em vagões de trem, suscitando o aproveitamento diferenciado desses suportes. Os grafiteiros e grafiteiras relacionados ao *Wild Style*, diferente de jovens artistas recém-saídos das academias de arte, eram pessoas que não se enquadravam no modelo de produtores de arte, que haviam tido contato com uma “educação artística”, sua educação era prática e advinha de experimentações pela cidade (STAHL, 2009).

Os bailes de *soul*, os shows de *rap* e os passeios noturnos pelas estações ferroviárias e pela cidade como um todo, deram origem ao estilo único de pintar os vagões de metrô e trens em Nova York. A vida social foi o grande fermento do *Wild Style*, que estava diretamente associado à cultura hip-hop¹⁴, grafitar os vagões da cidade fazia com que a obra circulasse pelo espaço urbano, a essa época o campo havia se sido expandido de tal maneira que é possível dizer que o suporte da prática artística se tornava, inclusive, móvel (Figura 3).

¹⁴A cultura do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 que gerou a graffiti como conhecemos hoje, a breakdancing, o rap e etc.

As intervenções artísticas em vagões de trem e metro eram altamente perseguidas e combatidas pelo poder público. No entanto, enquanto alguns artistas eram conduzidos às delegacias, outros eram conduzidos às galerias, bienais e museus de arte (RAMOS, 1994).

Em 1973 é criada a galeria *United Graffiti Artists*, e o mercado de arte passa a desenvolver-se em torno da arte urbana, especialmente amparado em peças que se baseavam em spray sobre tela. A partir de 1983, após o Documenta de Kassel 7 (1982) e duas exposições em museus holandeses nesse ano, o *Wild Style* torna-se mundialmente conhecido (STAHL, 2009).

Para os criadores de graffiti de Nova York este processo decorreu praticamente ao contrário. Seus quadros eram construídos há já algum tempo como uma sociedade secreta e causavam grande impacto sobre o público, e foi a partir daí que o mercado de arte se interessou pelos seus quadros e fez com que os artistas pintassem com spray sobre tela. Conseqüentemente, o verdadeiro fascínio não partiu em absoluto dos seus quadros nem dos seus objetos pictóricos, mas do estilo de vida do *sprayer*. (STAHL, 2009, p.145)

No entanto o estilo de vida de um “*sprayer*”, termo que pode ser traduzido tanto como grafiteiro ou grafiteira, pichador ou pichadora, no contexto brasileiro, foi minado por uma política restritiva levada a sério pela *Metropolitan Transport Authority* (MTA), responsável pelo transporte coletivo e mobilidade na cidade de NY, que a partir da proibição e repressão dessas intervenções artísticas no espaço público contribuiu tanto para que o mercado de arte se tornasse mais efervescente e lucrativo com as telas de arte urbana, quanto para que o número de obras móveis minguasse, no final da década de 1980, ocasionando dessa forma um retrocesso das obras de grande formato que percorriam a cidade em vagões de trem (STAHL, 2009).

Para que o produto seja legalizado e vendável é necessária uma depuração de seu passado ilegal. Passar desenhos do espaço público para a tela, com spray, tinha um caráter pragmático para os galeristas, pois promoviam uma aceitação das obras por uma elite compradora e que estava ansiosa por novidades, formada principalmente por *yuppies*, jovens profissionais bem sucedidos, que se reconheciam nas obras pelo seu estilo de vida urbano.

O mercado de arte, em colaboração com a crítica, contribuiu para o êxito do graffiti num mundo artístico que em princípio foi considerado irrelevante. Com a venda de quadros feitos com spray sob a denominação, em teoria indesejada, de graffiti, as galerias, sobretudo, juntamente com a crítica artística, deram uma possibilidade de revalorização maior: não só o grau de celebridade é um elemento importante para julgar os *sprayers*, mas também o valor dos seus

quadros no mercado pode indicar em geral que valor artístico se lhes atribui. (STAHL, 2009, p. 157)

A partir desse contexto, marcado pelos yuppies e a emergência do capital financeiro, que será discutido no capítulo seguinte, surgem dois dos maiores nomes do graffiti norte americano, Keith Haring (1958- 1990) e Jean Michel Basquiat (1960-1988), que fizeram das intervenções urbanas sua fonte de expressividade.

Figura 3: Trem grafitado por FUZZ-ONE em Nova York na década de 1970.



Fonte: <http://www.egowarmagazine.com/fuzz-nyc-graffiti-originator/>Acesso: 05/16.

Basquiat começou suas atividades artísticas em 1977 e era conhecido como “SAMO” (ou SAMOShit, “a mesma merda”, traduzindo-se livremente para o português), pois assinava as paredes da rua com este pseudônimo, como uma espécie de campanha de autopromoção, que remonta as práticas conhecidas atualmente no Brasil como pixação. SAMO começou no bairro onde morava, Brooklyn, passando pelo SOHO, ambos em Nova York, até as paredes externas dos melhores locais de exposição de arte da cidade (ARCHER, 2001).

Teve sua carreira alavancada por Andy Warhol em 1982 e suas obras tinham como características serem cheias de palavras e frases que haviam sido riscadas, alteradas e substituídas por melhores versões. Longe de indicar indiferença ou irreflexão, este difuso procedimento representava um esforço de esclarecimento e comunicação. Ele afirmou:

[...] ‘Eu considero apenas as palavras de que gosto, copiando-as repetidas vezes ou usando diagramas. Gosto de ter informação, e não apenas um toque do pincel. Só quero estas palavras para expressar os sentimentos adjacentes, sabe?’ De maneira cumulativa, as pinturas de Basquiat levam a uma áspera crítica aos EUA contemporâneos e à posição que neles ocupam os negros: ‘Os negros nunca são retratados de maneira realista, ou melhor, nem sequer são retratados na arte moderna, e eu estou feliz em fazê-lo’, afirmou ele. (ARCHER, 2001, p. 173)

Após um momento de elevado sucesso trabalhando em parceria com Warhol, momento em que suas obras foram valorizadas, apareceu na capa do suplemento dominical do New York Times, em uma fotografia icônica onde posa em seu estúdio usando um terno com os pés descalços, “dois anos depois, morreu devido a uma overdose, vítima de seu deleite com as recompensas do humilhante patrocínio que tanto desprezava” (ARCHER, 2001, p. 174).

Enquanto isso, desenhos e figuras de seres humanos e animais começaram a surgir, no início dos anos 1980, com desenhos a giz em papel negro colado, no formato de um pôster, que eram afixados em estações de metrô de Nova York, a autoria era de Keith Haring, que conservou na sua obra a conexão entre as exposições em espaços públicos e galerias de arte.

Ele exibiu pinturas e esculturas em galerias nova-iorquinas, mas o apelo demótico instantâneo de seus desenhos com figuras de contornos marcados significava que ele estava igualmente à vontade pintando muros, camisetas, etiquetas e pôsteres. A “pop shop” que ele abriu em Nova York, em 1986, vendia mercadorias com seus desenhos, mas ele também desenhava para campanhas publicitárias e ações beneficentes, em especial relacionadas a Aids, de que morreu em 1990.

Keith Haring não provinha de uma linha expressiva como o Wild Style, apesar de ser altamente influenciado por esse estilo, cursou escolas de design gráfico e arte na Pensilvânia e em Nova York. Certa vez em depoimento disse:

Cresci numa confortável sala de classe média, vendo rios de televisão e sabendo das guerras pelas páginas do ‘Life Magazine’. Mas, mesmo com computadores, satélites e ‘video-tapes’, o homem continua a ter medo das coisas ancestrais, como o medo da morte. Por isso, decidi voltar ao desenho, que mudou pouco desde a pré-história e ainda guarda a mesma clareza. (HARING, Keith, grafiteiro Norteamericano, SNT)¹⁵

De fato, ao observar a produção de Keith Haring, signos e mensagens simples são evocados, como desenhos rupestres que povoam as ruas da cidade no lugar de

¹⁵Depoimento retirado de RAMOS, Célia Maria Antonacci. Grafite, pichação & CIA/ Célia Maria Antonacci Ramos. – São Paulo: ANNABLUME, 1994 – (Selo universidade. ARTE; 20)

cavernas, e que guardam certas associações com as pixações de Basquiat nas ruas do SOHO, no entanto, além disso, o que os dois tinham em comum era o fato de serem interventores no espaço da cidade contemporânea, usando-a como suporte de suas práticas artísticas e subvertendo essas práticas para um discurso dos sujeitos anteriormente silenciados, segregados e não representados no urbano, o de Keith notadamente pautado pela conscientização do HIV e por uma reflexão sobre a homoafetividade e o de Basquiat pelo discurso racial.

A partir do *Wild Style* e das intervenções nos trens urbanos, bem como a emergência de nomes como Haring e Basquiat, entendemos tanto uma mescla de técnicas quanto de discursos na arte urbana, o que nos leva a considerar o graffiti, à maneira de Néstor Canclini, como um gênero “impuro” (Canclini, 2008, p. 336), pois a diversidade das muitas técnicas e dos sujeitos que se apropriaram das mesmas tornaram a prática uma espécie de híbrido, que é (ou pelos menos, era) dissociado da arte oficial e do espaço acadêmico e associada a sua efemeridade no espaço urbano.

A prática artística do graffiti, e da arte urbana como um todo, está ligada à sua experimentação prática na cidade. Geralmente, quem passava pela experiência de intervir desse modo no espaço urbano, como foi o caso da escola de rua que é o *Wild Style* e de Basquiat, o faz não a partir de uma formação acadêmica em cursos de artes visuais, mas sim a partir de uma vivência constante de transgressão a um sistema e ordenação urbana pré-estabelecida por parte dos sujeitos dessas intervenções, que se configuram como o momento em que emergem discursos, na maioria das vezes, marginalizados.

É possível compreender, por esse motivo, que “o grafite afirma o território, mas desestrutura as coleções de bens materiais e simbólicos” (CANCLINI, 2008, p. 337).

Segundo Nestor Canclini:

[...] o grafite é para os mestiços da fronteira, para as tribos urbanas [...], uma escritura territorial da cidade, destinada a afirmar a presença e até a posse sobre um bairro. As lutas pelo controle do espaço se estabelecem através das marcas próprias e modificações dos grafites dos outros. Suas referências sexuais, políticas ou estéticas são maneiras de enunciar o modo de vida e de pensamento de um grupo que não dispõe de circuitos comerciais, políticos ou dos mass media para expressar-se, mas que através do grafite afirma seu estilo. Seu traço manual, espontâneo, opõe-se estruturalmente às legendas políticas e publicitárias “bem” pintadas ou impressas e desafia essas linguagens institucionalizadas quando as altera. (CANCLINI, 2008, p. 337)

No entanto, é possível identificar uma adaptação dessas expressões que se inserem cada vez mais no mercado e na mídia globalmente, a partir de estratégias de apropriação cultural, uma tática ligada à economia política contemporânea que tende a transformar a cultura em commodities (HARVEY, 2005) e a tornar apreensível e aprazível as expressões artísticas que anteriormente se relacionavam a desafiar uma ordem pré-estabelecida, voltando-as para a prática colecionista, como exemplo, a plataforma da Google Cultural Institute, o Google Street Art Project (cap. 2.4), que será discutida posteriormente.

1.1.2 Entre ato: enquanto isso no Brasil..

Acreditamos que o discurso sobre a legalidade, apoiada na transformação da cultura em commodities, é um dos caminhos para compreender o processo de diferenciação que ocorre no Brasil entre o graffiti e a pichação & pixação. Entre os que compreendem o graffiti de maneira ampla, sem as barreiras das diferenciações citadas acima, está Armando Silva (1987), que registra **três etapas** no desenvolvimento do graffiti, associando-o a cidades de sua constituição: **Maio de 1968** (Figura 4) em Paris (mas também Berlim, Roma, México e Berkley), experimentado em palavras de ordem antiautoritárias e de finalidade macropolítica escritas nos muros; *Wild Style* em Nova York, experimentado em bairros marginais e nos suportes móveis dos vagões de trem, expresso nas referências do gueto com propósitos micropolíticos, delimitava os espaços dentro de uma cidade em constante desintegração; **Simultâneos** (Figura 5), na América Latina (onde Silva cita o exemplo colombiano), experimentado nas duas modalidades, envolvendo as palavras e os desenhos, como manifestação da desordem urbana, na perda de credibilidade das instituições políticas e do desencanto utópico, desenvolve-se um graffiti debochado e cínico (SILVA, 1987, p. 22- 24).

Entre os exemplos colombianos citados por Silva destacamos “Dios no cumple. Ni años” e “No Le crea a nadie. Salga a caminar”. Eduardo Galeano (2014) produz uma pequena compilação, nesse mesmo sentido, sobre as frases encontradas nas paredes dos lugares por onde passou, alegando que o suporte, as paredes, são “a mais democrática de todas as imprensas” (GALEANO, 2014, p. 36):

Tempos modernos

Se a cadeia está cheia de inocentes, onde estão os delinquentes?

Eu não vendo minha mãe. Meu pau já a vendeu.

Escondi tão bem o que pensava que agora não o lembro.

Tanta chuva e tão pouco arco-íris.

E se houver uma guerra e não for ninguém?

Em minha fome, mando eu.

Perguntas

Viver só é tão impossível quanto viver acompanhado?

Os muros praticam o sexo oral?

O amor morre ou troca de domicílio?

Um parto na rua é a iluminação pública?

Se Maria era virgem, Jesus era adotado?

Quando eu for criança, serei poeta. (GALEANO, 2014, p. 36).

O contato com a compilação de Galeano nos aproxima do contexto da capital paraibana, aonde elencamos alguns exemplos encontrados nos muros dessa cidade:

Quando os muros falam...

A carência é a mãe da roubada.

Deus seja lombrado.

Parede limpa, povo mudo.

Se toque.

A rua não mente.

Morreu porque era mulher.

Não estrua.

A malícia é a arma dos sem poder

Figura 4: Fotografia de muro com a frase “Os alunos de Belas Artes convidam os trabalhadores a dialogar conosco” em Paris, 1968.



Fonte: <http://movimentum.blogs.sapo.pt/35841.html> Acesso: 05/16.

Autores como Canclini, Silva e Galeano, caminhantes das cidades da América Latina, nos incitam a compreender o graffiti como um todo sincrético e híbrido, onde alguns “fundem a palavra e a imagem com um estilo descontínuo: a aglomeração de signos de diversos autores em uma mesma parede” (CANCLINI, 2008, p.338). Dessa

relação com o espaço urbano, passamos para uma nova forma de significação da arte urbana, relacionada ao contexto brasileiro especificamente e a cisão entre o graffiti e a pichação & pixação.

Figura 5: Fotografia dos trabalhos de Lixo Mania + Os Gêmeos embaixo de viaduto em São Paulo, 2012.



Fonte: elaborada pela autora.

1.1.3 Pichação & Pixação: transgressão que marca a presença no espaço.

A pichação é essencialmente uma forma de transgressão para marcar uma presença ou para se apropriar de um determinado espaço, chamar a atenção para si ou para algum ponto por meio da utilização do suporte sem autorização, é baseada, na maioria das vezes, em frases de impacto, assinaturas ou desenhos, especialmente, pelo tempo de sua realização ser muito curto, afinal a mesma é feita em suportes que não foram cedidos, o que abre um leque de possibilidades infinito, entre árvores, paredes de banheiro, monumentos, placas de trânsito, e etc., encontramos essa expressão em espaços internos, como ônibus (Figura 6) e escolas, e também externos, como espaço urbano em sua totalidade (LASSALA, 2010).

Atualmente uma nova cisão acontece no universo que envolve essa expressão, pois alguns grupos passaram a reivindicar uma diferenciação entre esta prática- a pichação- e a **pixação**. De maneira geral, para compreendermos as práticas e como elas

se organizam no contexto brasileiro, a pichação pode ser associada, como sugerido por Armando Silva, a uma ação contestatória, mesmo que amparada em frases de humor, similar aos escritos e palavras de ordem de Maio de 68, enquanto a prática da pichação, que é marcada por assinaturas, os chamados **tags**, tem mais similaridades com o *Wild Style*.

Figura 6: Fotografia de pichação em transporte coletivo em São Paulo, 2015.



Fonte: elaborada pela autora.

O movimento de inserção do “x” e afastamento do termo “pichação” é compreendido por nós como uma forma de diferenciação. É possível que essa diferenciação tenha acontecido pelo entendimento de que a pichação é uma expressão que costuma estar dissociada de um impulso estético expressivo, ou seja, a linguagem da pichação estaria interessada em passar uma mensagem desordenada e anárquica sem preocupações com a forma com que é feita. Segundo Célia Maria Ramos:

Na pichação não há qualquer gesto estético qualitativo obrigatório, nem quanto à forma, nem quanto ao conteúdo (ainda que muitas vezes isto ocorra); e o processo que é aleatório e anárquico, permite que qualquer um possa atuar (com carvão, spray, tinta, prego, escrevendo, desenhando, pintando, rabiscando). (RAMOS, 1994, p. 47)

A diferenciação, feita a partir dos praticantes, entre os nomes pode sugerir uma forma de resistência ao argumento da autora, que é o mesmo do cidadão comum, afinal o “gesto qualitativo estético” existe, especialmente no que concerne à forma na criação dos **tags**, e ele está bem longe de ser aleatório e anárquico, pois a pichação sugere uma organização própria, com seus símbolos e rituais particulares.

Se no final de 1980, as pichações estavam associadas a determinados locais da cidade, o surgimento de novos grupos que se nomeavam como “pixadores” ressignificou essa prática e esses locais, pois a cidade passou a ser usada quase que integralmente, como um caderno de caligrafia a partir de uma lógica própria dos grupos que praticavam a pixação, configurando-se como uma forma de resistência em que o “gesto qualitativo estético” baseava-se em sua condição periférica e marginal. Segundo Gustavo Lassala:

[...] em meados dos anos 1980, surge em São Paulo a pixação que, aos poucos, foi ocupando os muros e prédios da cidade, com escritos de grupos e nomes, normalmente feitos com tinta spray ou rolo de espuma usado com tinta látex e letras grandes, angulares e bem características que, acreditam-se, inspiradas nos logotipos de bandas de punk e heavy metal como Ratos de Porão, Kiss, Iron Maiden etc. (LASSALA, 2010, p.46)

O mesmo ponto de vista pode ser encontrado no documentário PIXO (direção: Roberto T. Oliveira e João Wainer, 2009), que associa o surgimento da pixação ao seu contexto de formação na década de 1980, onde ela seria notadamente marcada por letras verticais por conta da verticalização da paisagem da própria cidade de São Paulo, e inspirada fortemente pelo movimento hip-hop e pelo punk, tendo como principais referências capas de disco e as tipografias do logotipo das bandas. A constituição da galeria do rock (localizada no centro dessa cidade entre a Rua 24 de Maio e o Largo do Paissandú) como ponto aglutinador desse movimento, fundindo as várias formas de culturas urbanas, também é salientado no documentário que indica o local como um dissipador dessas referências. Complementar a narrativa do documentário Lassala pontua:

Essas pichações começaram a se caracterizar como logotipo – forma padronizada de escrita de um nome -, sendo repetido por cada integrante no momento da pixação e acompanhado, muitas vezes, do nome do pichador, datas, particularidades do momento em que foi realizada a inscrição e junto ao nome do grupo, uma indicação pessoal. Tais inscrições indicam a procedência, os feitos, as pessoas que realizaram o pixo, e, acima de tudo, servem de registro permanente, garantindo autenticidade ao ato. Autenticidade esta garantida também com o recurso de um estilo de letra própria o tag reto; com a organização dos grupos de pixadores, as grifes; seu modo de identificação, os nomes; os encontros de pixadores em locais determinados, o point; a busca pela fama; o ibope; e a principal norma de conduta, o “atropelo”. (LASSALA, 2010, p.47)

Gostaríamos de chamar a atenção para uma das características levantadas pelo autor, que indica o tag reto como estilo de letra da pixação. O tag reto é comumente difundido como o estilo caligráfico da pixação e está associado à cidade de São Paulo,

caracterizado por suas letras alongadas, retas e pontiagudas, “a ocorrência desse estilo de letras é única e típica no mundo” (LASSALA, 2010, p.63).

Aprender a pixação como um único estilo caligráfico de um determinado local (SP), exaltando sua diferenciação da pichação, fixa a postura de hegemonia de umacidade e é no mínimo curioso para uma expressão artística que se encontra sob o prisma da arte urbana, pois como vimos acima, a mesma é compreendida como uma forma de intervenção no espaço feita de maneira múltipla e que conta com muitas vozes (Figura 7). Definir um único estilo caligráfico como característico da pixação exclui uma série de manifestações artísticas que se relacionam a escrita de resistência e reivindicação de diversos sujeitos marginalizados que tem sua prática fundamentada em ocupações não autorizadas e transgressivas feitas por movimentos sociais, mulheres, viciados, traficantes, moradores de rua, prostitutas, estudantes e etc.

Figura 7: Fotografia de cabine com diversos de estilos caligráficos em São Paulo, 2016.



Fonte: elaborada pela autora.

Diferenciar-se pela exclusão de outras formas de escrita não parece muito condizente com a condição marginal da pixação, especialmente nesse momento, em que a prática é veementemente combatida por estratégias e táticas anti-pixação, que vão de

repressão policial e uso de câmeras de seguranças até financiamento de projetos de graffiti, que preenchem os muros como forma de evitar a pichação & pixação.

Curiosamente, grande parte dos grafiteiros que se prestam ao serviço de preencher os muros para evitar a prática da pixação, já foram pixadores um dia (LASSALA, 2010), mas devido aos perigos dessa prática não autorizada, que conta na maioria das vezes com invasões de propriedades e escaladas de viadutos e prédios, os praticantes ao atingirem certa idade, incluindo a maioridade penal, acabam abandonando a prática pelos riscos que ela oferece.

Relacionamos, então, a pichação mais com uma maneira de transgressão pelo risco, do que com uma forma específica e definida de escrita. Afinal, essa prática funciona como uma espécie de flerte com a criminalidade (PEREIRA, 2010). Embora o desacordo com uma ordem econômica, política e social estabelecida pareça vago, as transgressões realizadas pelos e pelas praticantes adquirem caráter contestatório e de desobediência civil, especialmente por se tratarem de atividades ligadas à ocupação de propriedades privadas e depredação do patrimônio público, feita por sujeitos que estão expostos a toda uma sorte de riscos urbanos associados às desigualdades sociais, econômicas, raciais, de gênero, entre tantas outras, que na maioria das vezes fazem o movimento de se deslocarem entre as periferias e de ocuparem o centro com suas assinaturas e frases, como uma forma de obterem reconhecimento social.

Pensando nisso entendemos a pichação & pixação como formas práticas de intervir na cidade que preenchem as lacunas urbanas instalando no espaço suas próprias regras, motivadas pela adrenalina, pelo protesto e pelo reconhecimento social. Pichação & pixação serão retomadas no último capítulo, a partir da experimentação prática, pois compartilhamos a idéia de que a experiência nos revelará um caminho para sua compreensão.

1.1.4 Entre Ato 2: intervenção urbana e renovação da linguagem.

Até aqui tratamos de maneiras de intervir no espaço que podem ser caracterizadas como intervenções ‘a mão livre’. Porém, não sejamos ingênuos, o artista urbano trabalha com um local aberto e exposto ao público, que é a cidade. As circunstâncias que envolvem sua maneira de intervir, e especialmente, a ameaça de ser detida ou detido, fazem com que elas e eles tenham que trabalhar de forma rápida.

As ameaças características das intervenções urbanas não encomendadas produziram, na contemporaneidade, formas de intervir no espaço que compreendem diferentes processos de criação.

Segundo Benke Carlsson e Hop Louie (2015) os processos podem ser classificados em quatro tipos: **o primeiro** é o processo de criação ‘à mão livre’, aonde localizamos o graffiti, a pichação & pixação, aonde uma série de materiais como pincéis, sprays e rolinhos tornam a ação possível; **o segundo** é o processo que surge a partir de utilização de técnicas de apoio, como é o caso de pôsteres (que leva o nome nessa pesquisa de lambe-lambe), *adbusting* (intervenção de colagem em outdoors e painéis de propaganda), stêncil, entre outros; **o terceiro** é o processo que surge da aplicação de tridimensionais no espaço, como azulejos, *leds*, crochê-tricot, entre outros, que gera a possibilidade de pensar em arte urbana também como instalação; e por fim, **o quarto processo** denominado pelos autores como “jardinagem de guerrilha”, que trata de intervenções feitas com materiais orgânicos, como bomba de sementes, graffiti com musgo e criação de hortas e jardins comunitárias em praças públicas.

Nessa dissertação, infelizmente, selecionaremos apenas o stêncil, o lambe-lambe e as possibilidades do uso do crochê-tricot, em arte urbana, para descrição mais aprofundada. Afinal essas práticas compõem a experimentação que será descrita no último capítulo.

1.1.5 Stêncil: propagando ideias pela repetição da matriz.

O stêncil é uma das técnicas da arte urbana mais difundida atualmente, podemos encontra-la dentro de muitos círculos que utilizam a mesma como uma forma de comunicar suas pautas e ocupar o espaço urbano, como por exemplo, os movimentos sociais.

As raízes da pintura com stêncil podem ser vislumbradas no Egito e na China, mas sua forma atual de uso é pautada pela associação com a propaganda política. As revoltas de Maio de 1968, a revolução sandinista na década de 1970, na Nicarágua, e o movimento antiapartheid na África do Sul, são momentos exemplares aonde encontramos o uso do stêncil (CARLSSON e LOUIE, 2015, p. 41).

No Brasil, Alex Vallauri (1949-1987), foi precursor no uso da técnica dentro das artes visuais (RAMOS, 1994). Foi tomado um novo fôlego quando Blek Le Rat utilizou as ruas de Paris para aplicar seu trabalho, no final da década de 1980, e atualmente o nome mais proeminente vinculado ao stêncil é o inglês Banksy (1974), responsável pela

Praça da Paz (João Pessoa). O processo conceitual para a confecção do stêncil será melhor descrito durante o capítulo 3. O processo técnico utilizado para o mesmo foi possibilitado pela vetorização de fotografia de Anayde Beiriz que compõem a capa da primeira edição de “Anayde: Paixão e Morte na Revolução de 30”, cuja autoria é de José Jofilly. A escolha dessa personagem e fotografia não foi casual, no entanto o processo conceitual para a confecção do stêncil será observado mais atentamente no capítulo 3.

1.1.6 Lambe: adesivagem de baixo custo e alto impacto.

O lambe-lambe (Figura 9) é uma técnica de fixação de peças gráficas, englobando do pôster à serigrafia, em folhas únicas ou em conjuntos de folhas que formam, ao final, uma imagem em larga escala.

Figura 9: Fotografia de lambe de NegaHamburger em Barcelona, 2016.



Fonte: <https://www.instagram.com/negahamburger/> Acesso: 05/16.

Ao longo de mais de duzentos anos, a fixação dessas peças tem sido utilizada para vender produtos, divulgar eventos e propagar ideologias políticas aos mais diversos públicos. Uma de suas vantagens, assim como o stêncil, é a possibilidade de seu preparo minucioso antes da aplicação nas ruas. As peças gráficas, de maneira geral, afixadas nos

muros da cidade com cola, os lambe-lambe, têm sido a principal ferramenta de marketing para a cultura do “faça você mesmo” (CARLSSON e LOUIE, 2015, p. 11).

A fixação dessas peças no espaço urbano é feita com pincel ou rolo, através de cola branca, de polvilho ou de farinha. O lambe-lambe vem sendo usado em larga escala pelos artistas de rua, por ser uma maneira econômica de divulgação (baixo custo para confecção) de um trabalho em série (MOURÃO, 2015, p.31).

É uma técnica que pode ser usada para diversas finalidades, desde comunicados sobre pessoas e animais desaparecidos, publicidade e oferecimento de serviços de maneira geral, até convocação para passeatas e protestos com as finalidades políticas de movimentos sociais e minorias.

1.1.7 Crochê e tricot de rua: a técnica doméstica de intervenção do espaço público.

As instalações são uma poderosa vertente da arte urbana, ao contrário do graffiti, pichação & pixação, stêncil e lambe-lambe, essas intervenções artísticas são geralmente tridimensionais e deslocam a perspectiva de suporte da cidade, no lugar de enxergarmos o suporte como uma tela, percebemos a mesma cidade como ambiente (CARLSSON e LOUIE, 2015, p. 109) (Figura 10).

Geralmente quando se projetam instalações desse tipo elas são consideradas para um local específico (*site specific*) e utilizam-se diversos materiais, o que lança novas perspectivas para a experimentação. Nosso recorte será o crochê e o tricot, conhecido também como *yarnbombing*.

A técnica é milenar, e integra a cultura material de várias sociedades e uma diversidade de saberes passados de forma oral, geralmente associados a ensinamentos que acontecem e se desenvolvem no espaço doméstico.

Contemporaneamente, o crochê é baseado em um trançado de linhas, aonde as de lã são as mais comuns, que é feito com agulhas para a formação de peças, que podem ser em retalhos ou inteiras.

Após sua produção manual, objetos podem ser revestidos ou as peças podem formar composições a partir de colagens.

Como já havíamos sugerido, a ilegalidade é algo mutável e pode ser facilmente percebida quando lidamos com as expressões artísticas que visam intervir no cotidiano utilizando a cidade como um suporte.

O crochê é um exemplo interessante dessa mutabilidade, a técnica de intervenção urbana não utiliza tinta, apenas linha e cola. Ao sofrer uma abordagem

policial, uma artista ou um artista que esteja aplicando crochê pelas paredes da cidade sofrerá uma reação, por parte do poder público, possivelmente mais branda do que sofreria uma pichadora ou pichador.

Figura 10. Fotografia de crochê de Dolorez no Rio de Janeiro, 2016.



Fonte: <https://www.instagram.com/dolorez/> Acesso: 01/17.

A fotografia de peças de crochê coloridas coladas em muro (figura 11) representa uma mandala e que aplicada na Universidade Federal da Paraíba em ocasião de evento acadêmico cujo objetivo era investigar as representações da mulher na mídia. A autoria é do coletivo Crochê de Rua, que atua nos centros urbanos com intervenções artísticas e na cidade de João Pessoa com projetos de arte educação.

A intervenção artística integrava a programação de evento acadêmico, condição que demonstra certo grau de aceitação e institucionalização de expressões artísticas que contemporaneamente se encontram dentro de uma tensão, legalidade/ilegalidade, que permeia a arte urbana.

Esse processo de trânsito, no entanto, é observável em outras técnicas de intervenção que estão além do crochê. Passaremos, então, a discutir como algumas expressões passam hoje por um processo que coloca a arte urbana em um estágio de trânsito.

Figura 11: Fotografia de crochê de Crochê de Rua na UFPB, bairro Castelo Branco, em João Pessoa (PB), 2016.



Fonte: <https://www.instagram.com/crochederua/> Acesso: 05/16.

1.2 Expressões em trânsito: entre a institucionalização e a criminalização.

A arte urbana guarda uma relação intrínseca com o cotidiano da cidade, um espaço de realização da vida pública e de encontro com o diferente, que atualmente é constituído de maneira desigual, pois a produção do espaço e o processo de produção e reprodução do capital caminham juntos (LEFEBVRE, 2001). Sendo a cidade a projeção da sociedade em um determinado espaço, funciona o sistema econômico capitalista como fator determinante do mesmo.

O planejamento e ocupação urbana são motivados pelo poder monopolista da propriedade privada, que estão relacionados à própria produção do espaço. (HARVEY, 2005). Segundo Harvey um dos meios para a obtenção de lucro, atualmente, estão associados, em grande maioria, a intervenções no campo da arte e da cultura de maneira

geral, incluindo os estágios de “cooptação, subordinação, mercadorização e monetarização” (HARVEY, 2005, p.236), enquanto para Kent Drummondos estágios seriam “criação, cotação, interpretação, recontextualização e consumo” (DRUMMOND, 2006, p.86), ambos acreditam que os estágios explicam a interação entre pessoas, eventos e instituições, e os contextos transformam os estágios elencados, modificando os sentidos das imagens e das ações artísticas para que elas se tornem objetos consumíveis. Embora Harvey e Drummond se detenham aos aspectos econômicos que envolvem arte e cultura urbana, pontuaremos particularidades relativas as intervenções urbanas que são o tema dessa pesquisa.

A arte urbana, entendida como intervenção que tem a cidade como suporte, mesmo como parte integrante do processo explicitado pelos autores e parte integrante da “arte e cultura urbana”, é compreendida aqui de maneira particular por ter como traço principal de sua prática a atuação no espaço urbano que acontece, majoritariamente, de maneira não encomendada - entre a tensão legalidade/ ilegalidade; e notadamente efêmera, por ser o seu o suporte a cidade, sob condições climáticas diversas e também pela ação humana no espaço público.

Uma obra pode ser apagada por um agente do poder público ou cidadão autônomo, ambos motivado pela máxima da propriedade privada, que por sua vez coloca a arte urbana no âmbito da ilegalidade. No entanto, as intervenções consideradas ilegais são somente aquelas não encomendadas pelos detentores do direito àquela propriedade. Ideologicamente a escolha de encomendar-se ou não uma intervenção urbana para figurar os muros de uma propriedade está associada a tendências estéticas, que ao fim e ao cabo relacionam-se à higienização, segregação e padronização da paisagem urbana.

Em outras palavras, a condição que possibilita a escolha e aceitação dessas expressões artísticas está determinada pela depuração de seu contexto ilegal, devido às raízes de uma produção artística não encomendada e feita por grupos em situação de segregação urbana, segundo o que nos mostra a História da Arte, e uma adequação às tendências estéticas vigentes no planejamento urbano particular de cada cidade, para que a mesma (a arte urbana) se torne uma mercadoria vendável.

Nessa esteira a legalidade se torna completamente mutável, pois o exercício do julgamento sobre determinado tipo de expressão artística entra em acordo com interesses que perpassam a produção do espaço e a obtenção de lucro proveniente da exploração monopolista de determinado pedaço de terra na cidade.

Ao analisarmos o que foi exposto até agora, compreendemos que a discussão sobre a produção do espaço urbano é essencial para a apreensão desse processo, porém a mesma será deslocada para o segundo capítulo, por uma questão de organização temática dentro da pesquisa.

Sugerimos que os estágios pelo qual vem passando a arte urbana no seu processo de commodificação sejam dados de acordo com suas próprias características, afinal, as intervenções reunidas aqui sob o nome de arte urbana não saem dos museus e instituições para serem transformadas em mercadorias para o grande público, como acontece com as obras de Caravaggio (1571-1610), exemplo levantado e analisado por Drummond (2006). As intervenções se dão no espaço urbano, onde são feitas, na maioria das vezes, sem permissão, para adentrarem instituições oficiais e galerias, e depois disso tornarem-se mercadorias.

Nesse sentido observamos que o processo passa pelos estágios de 1) escolarização, 2) institucionalização, 3) mercado de arte e 4) commodificação, como proposto por Harvey (2005) e Drummond (2006). Não adentraremos uma discussão profunda sobre esse processo, mas levantaremos alguns eventos que podem funcionar como uma forma de compreender as particularidades e transições dessas intervenções artísticas, já que nossa intenção é compreendê-la para então executá-la. Dessa forma abaixo assinalamos brevemente cada estágio:

1) escolarização:

A escolarização da arte urbana pode ser identificada a partir do interesse de artistas ligados a escolas de arte e academias, como exemplo Keith Haring, que foram se associando ao graffiti e estabeleceram um contato com as intervenções urbanas partindo de lugares privilegiados no que concerne à prática artística.

No contexto brasileiro pode ser identificado na década de 1990 na cidade de São Paulo, aonde alguns praticantes que atuavam no movimento da arte urbana abandonaram a maneira recorrente como eram definidos “pichação”, aderindo um “x” para se diferenciarem e denominarem sua prática de “pixação”, partindo do âmbito acadêmico para estabelecer uma espécie de escrita muito bem definida com letras alongadas, aonde a intenção era que fosse grafada em mais pontos da cidade e em lugares de maior dificuldade.

2) institucionalização:

A institucionalização é a etapa identificada pelo momento onde as instituições passam interessar-se pela arte urbana para a formação de acervos institucionais como é o caso do MoMA (Museu de Arte Moderna de Nova York), que passa a adquirir fotografias do húngaro Brassai dos muros grafitados de Paris e dos trens da cidade de Nova York (STAHL, 2009), bem como a iniciativa do Google, o Street Art Project, a ser descrito no segundo capítulo dessa dissertação.

Mas também a partir da utilização institucional para promoção de eventos relacionados às artes visuais, esvaziando o sentido de intervenção não autorizada do espaço. No contexto brasileiro, podemos relacionar a essa etapa os eventos desenvolvidos no começo deste capítulo em relação a Bienal Internacional de Artes de São Paulo, que após ter sua 28ª edição invadida, no ano de 2008, convida os invasores para comporem a sua 29ª edição, no ano de 2010. Também são criados novos eventos como as Bienais Internacionais de Graffiti, em São Paulo (nos anos de 2011 e 2013 no MuBE- Museu Brasileiro de Escultura- e em 2015 em Pavilhão do Parque do Ibirapuera) e a I Bienal de Graffiti da Paraíba, em João Pessoa (no ano de 2015 no prédio do INSS) (Jornal da Paraíba, 13-01-2015)¹⁶.

3) mercado de arte:

Vinculamos a essa etapa o momento em que as obras passam a ser valorizadas e vendidas em galerias, como exemplo, a partir da trajetória de Basquiat, que passa das assinaturas de SAMO para o agenciamento de Andy Warhol, onde as telas passam a ser valorizadas e o artista se torna uma personalidade pública.

No contexto brasileiro é possível localizar duas galerias em São Paulo que tem como foco a comercialização de arte urbana, a Choque Cultural e a Luis Maluff, essa última responsável por exposição individual de Caligrapixo (Figura 12), citado anteriormente.

A fotografia da obra de Caligrapixo menção às assinaturas (tags) associadas à pixação da cidade de São Paulo - cuja característica principal é a tipografia mais alongada e feita de maneira não encomendada nos muros da cidade - transposta em suporte tradicional: a tela.

¹⁶Disponível em: <http://www.jornaldaparaiba.com.br/intervalo/1a-bienal-de-graffiti-da-paraiba-acontece-no-predio-do-inss-em-joao-pessoa-ate-o-fim-de-janeiro/>(Acesso: Janeiro 2015).

Figura 12: Fotografia de tela de Caligrapixo na galeria Luis Maluf, São Paulo, 2016.



Fonte: <https://www.instagram.com/caligrapixo/> Acesso: 05/2016.

4) comodificação:

A comodificação é nossa sugestão de contexto contemporânea, dentre as etapas desse processo. Ela se refere à criação e ao consumo de produtos relacionados a um sistema visual aonde um determinado consumidor, inserido na cultura urbana, pode se identificar e assim consumir. A série *The getdown*, do *Netflix* (capítulo 2.4), pode ser associada a essa etapa, mas também elencamos as embalagens das garrafas de Perrier (Figura 13) elaboradas por Kobra, grafiteiro paulistano, que além de contarem com a identidade e os traços provenientes de suas intervenções na cidade, também contam com a sua assinatura, e as peças publicitárias da marca de roupas íntimas Under (Figura 14 e 15), que apresentam tipografia com letras alongadas similares a da prática da pixação.

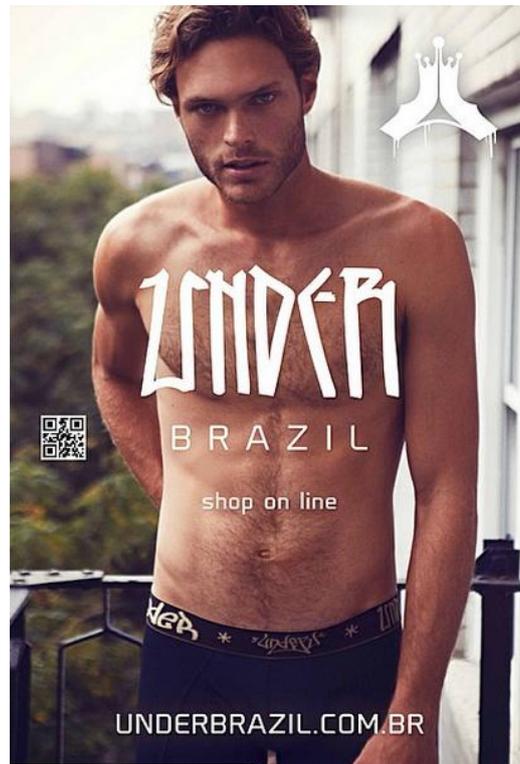
Figura 13: Embalagens elaboradas para marca Perrier por Kobra, 2014.



Fonte: <http://www.jacktwo.com/perrier-inspired-by-street-art-kobra/kobra-perrier-slim-cans/>

Acesso: 05/2016

Figura 14: Peça publicitária da marca Under veiculada em São Paulo, 2014.



Fonte: <http://underbrazil.com.br> Acesso: 05/2016.

Figura 15: Fotografia de *makingof* veiculada nas redes sociais pela marca Under, 2014.



Fonte: <http://underbrazil.com.br> Acesso: 05/2016.

1.3. Arte Urbana: boa reputação para alguns, má reputação para muitos.

Atualmente, a popularidade da arte urbana transforma os espaços urbanos, quando determinado local é alvo de um graffiti, ou até mesmo de um stêncil ou um lambe-lambe, ele acaba por ser valorizado, como é o caso do Beco do Batman, no bairro da Vila Madalena, em São Paulo.

Um público diverso, no qual os turistas são um exemplo de peso, se dirige a lugares como o Beco do Batman para conhecer as intervenções urbanas, que são em grande maioria graffitis, e interagem com os mesmos a partir de fotografias, especialmente os *selfies*, que passam a apresentar uma paisagem urbana de muitas texturas, desenhos e cores como pano de fundo.

Ao compreendermos a arte urbana como uma expressão artística que interage com o espaço urbano, utilizando o mesmo como suporte e intervindo no cotidiano da cidade, concluímos, a partir do processo descrito acima, que os estágios de escolarização, institucionalização, mercado de arte e comodificação, contribuíram para que arte urbana retomasse o seu habitat, as ruas da cidade, agora como ferramenta para a produção do espaço, gerando como consequência disso um consumo visual do espaço urbano, pautado pela valorização de locais que contam com graffitis de nomes reconhecidos dentro do circuito hegemônico das artes.

No entanto, essa valorização de locais é mais relacionada ao graffiti. Por mais que a pixação & pichação, intervenções que analisamos a partir de um recorte latino americano, tenham passado pelo mesmo processo – escolarização, institucionalização, mercado de arte e comodificação – as mesmas não são o tipo de arte urbana que valoriza os espaços urbanos, mas pelo contrário, estão associadas ao abandono e rejeição dos mesmos.

Por mais que a obra de Caligrapixo, que conta com uma caligrafia associada à prática da pixação, apareça na minissérie Verdades Secretas (2015), produzida pela rede Globo, esse tipo de manifestação continua sendo cada vez mais reprimida pelo poder público.

Enquanto algumas intervenções urbanas são institucionalizadas e mercadorias com suas referências são celebradas, outras formas de expressão artística que estão intimamente associadas à intervenção não encomendada no espaço urbano são empurradas para as margens.

As imagens apresentadas são de dois tipos (Figura 16 e 17), a primeira é um *print screen* de página de programa comunitário direcionado ao público jovem ou adolescente, envolvido ou não com práticas delituosas, que promove atividades artísticas e culturais no Distrito Federal. “Picasso não pichava” é um desses projetos, e o trocadilho no nome demonstra, juntamente com a frase “Grafite é arte, pichação é crime”, a definição rígida do que é aceito como arte dentro da arte urbana brasileira e do que é classificado como ilegal.

A segunda imagem é o cartaz de uma ação integrada envolvendo Polícia Civil, Polícia Militar e prefeitura de Belo Horizonte, realizada em 2010, como mensagem principal traz a frase: “pichação é crime e dá cadeia”, que é complementada pela fotografia de homem, manipulada em programa de edição, que simula número de identificação penal e faixa preta nos olhos, ambas representadas por padrão gráfico do estilo spray. A pintura com spray no rosto do homem também nos remete a um tipo de punição que é comumente prática pela polícia, porém de maneira ilegal, em que o spray de tinta é descarregado no rosto do infrator.

As duas imagens (Figura 16 e 17) se complementam na representação da clivagem entre graffiti e pixação (& pichação), enquanto a primeira é entendida enquanto expressão artística a segunda é classificada como crime. Uma hipótese para pensar no motivo dessa clivagem, e que se encontra no cerne das questões relativas à legalidade/ilegalidade da arte urbana e de quais são as intervenções valorizadas e quais são as marginalizadas, é partir de quem produz e das condições de produção dessas expressões.

Enquanto o graffiti demanda uma variedade de materiais, entre sprays diversos, máscaras e andaimes, um tempo mais extenso e uma iluminação favorável, é possível que seus produtores estejam entre os grupos privilegiados economicamente, além de contarem com uma profissionalizam enquanto artistas, além disso o graffiti tende a utilizar uma linguagem que vai de encontro a ilustração, enquanto a pixação & pichação usa uma linguagem que tende mais as assinaturas (tags) e as frases de efeito, respectivamente, e se dão com materiais mais simples, muitas vezes com tintas, canetas e rolinhos improvisados pelas produtoras e produtores que pertencem a grupos menos privilegiados, e se encontram segregados sócio-espacialmente na cidade.

A pixação & pichação, por suas características transgressivas pautadas pela adrenalina, pelo protesto e pelo reconhecimento social, se configuram como formas de resistência a segregação, e essa resistência se dá a partir da subversão da lógica da

propriedade privada, interagindo com ocupações não autorizadas de expressões artísticas, secretas e codificadas, não encomendadas no espaço urbano, que acabam por se tornar uma forma de afrontamento ao sistema que rege a produção do espaço, o capitalismo.

Assinar e escrever, nos lugares mais altos e inusitados e com grande circulação de gente (os picos), é uma forma de ser visto, pois “quem não é visto, não é lembrado”¹⁷ e de expressar-se em espaços que se encontram segregados (por questões que perpassam o sistema econômico, mas também o racismo estrutural do contexto brasileiro) fazendo o uso de intervenções urbanas. Pensar nas expressões que se encontram marginalizadas e que por traz das mesmas existem produtores e produtoras inseridos nas relações de poder assimétricas no espaço urbano, é compreender a superfície de uma diferenciação que antes de refletir-se na arte, toma corpo na cidade.

Finalmente, a partir desse caminho trilhamos uma relação entre as diferenciações da arte urbana com o contexto do próprio espaço urbano, associamos o processo de trânsito da arte urbana ao processo de produção do espaço urbano, que será descrito no capítulo seguinte, a partir de questões relativas ao suporte primordial das expressões em questão, a cidade.

¹⁷ Frase retirada da música “Artigo 157” dos Racionais Mc’s (2002) e que é constantemente pichada nas paredes da cidade.

Figura 16: Print screen de site de programa comunitário “Picasso não pichava”, Distrito Federal, 2011.

Picasso não Pichava



O QUE É

O Picasso Não Pichava é um programa comunitário que tem como foco reduzir a criminalidade infanto-juvenil. É destinado à execução de atividades culturais e artísticas para crianças, adolescentes e jovens envolvidos ou não com práticas delituosas.

Foi criado em 13 de junho de 1999, oficializado pelo Decreto nº 21.782 de 05 de dezembro de 2000, e atualmente instituído pelo Decreto nº 33.245 de 05 de outubro de 2011, como um subprograma do Pró-Comunidade (Programa Segurança Comunitária em Ação) que unifica a gestão dos programas, projetos e ações sociais da Secretaria de Estado de Segurança Pública do Distrito Federal, realizados por intermédio da Subsecretaria de Programas Comunitários - SUPROC.



CONTATOS



SUBSECRETARIA DE PROGRAMAS COMUNITÁRIOS / SUPROC

Secretaria de Segurança Pública - Anexo I
SGON Quadra 05, Lote 23, Bloco B - Brasília-DF
(61) 3233.0139
suproc@ssp.df.gov.br
www.suproc.blogspot.com

**Grafite é arte!
Pichação é crime!**

Pichação é crime. Denuncie: 3323-8855

DIGA NÃO À PICHÇÃO **DIGA SIM À CIDADANIA**

**Segurança se faz com
Prevenção!
Cidadania com Integração.**



Fonte: <http://suproc.blogspot.com> Acesso: 05/2016.

Figura 17: Cartaz de ação integrada envolvendo Polícia Civil, Polícia Militar e prefeitura de Belo Horizonte, veiculado em 2010.



**DESPICHE DO CONSELHO TUTELAR NORDESTE E
ASSOCIAÇÃO COMUNITÁRIA DO BAIRRO SANTA CRUZ
21 de agosto de 2010**

Mobilização a partir das 9h, Av. Bernardo Vasconcelos, 1374 - Santa Cruz

APRESENTAÇÃO DA BANDA DA GUARDA MUNICIPAL

Fonte: <http://olhodecorvo.redezero.org/>Acesso: 05/2016.

Capítulo 2. A cidade como suporte: espaço, mercado e a paisagem urbana pós-moderna.

A invasão acontece por todos os lados, a arte urbana pode tomar forma embaixo de um viaduto, ou em cima dele, em um telefone público, na marquise de um edifício, pode estar no tapume de uma obra, ou no banco da praça, nos muros da universidade, no prédio público ou particular, na propriedade privada ou no transporte coletivo, pode se configurar como mensagens de esperança, declarações de amor, protestos, assinaturas, ilustrações, obras monocromáticas ou policromáticas, usando uma única técnica ou várias delas, pode ter assinatura individual ou coletiva, pode não ser assinada. Mas o fato é que a arte urbana tem como suporte a cidade, e é gerada e materializada nesse espaço

As definições de espaço urbano e arte são tão variadas quanto a gama de experiências individuais e coletivas. Refletir sobre arte/cidade é o desafio transdisciplinar¹⁸ deste primeiro capítulo, pois ele problematiza os aspectos relacionados ao espaço urbano, onde sua dinâmica e complexidade organizacional se apresentam a cada momento nas relações de poder de agentes institucionais e corporativos. Essas questões apontam ainda para uma economia globalizada, que tende a dissolver as fronteiras culturais, na medida em que as novas tecnologias- internet e dispositivos digitais- além de modificarem as práticas do espaço comum, mediando as formas de contato com os lugares da cidade, também permitem maior escoamento do fluxo de capital, e incidem diretamente na produção do espaço e no mercado de arte.

A cidade é observada como um local de diferenças econômicas, sociais, políticas e culturais, desencadeando vários processos paralelos e muitas vezes subordinados. E é nesse entorno, que a cidade se torna também suporte para as práticas artísticas, as quais, as suas variáveis confrontam as mudanças do espaço urbano contemporâneo.

Neste capítulo, isolaremos elementos que contribuirão com o nosso entendimento no olhar sobre a cidade. No primeiro momento levantaremos questões sobre o planejamento e organização do espaço urbano, sua distribuição e interferências por meio de relações centralizadas de poder. Na etapa seguinte, tematizaremos o desenvolvimento do mercado a partir do tom da globalização e de aspectos econômicos relacionados e dos investimentos possibilitados pela expansão das fronteiras comerciais.

¹⁸Abordagem que estimula a articulação de várias disciplinas, por meio de uma visão empática e de abertura ao outro e ao seu conhecimento, em busca de compreensão da complexidade do mundo real.

As conseqüências de uma economia globalizada associada a produção do espaço urbano é o assunto tratado adiante. E finalmente, relacionamos a emergência dos espaços de marginalidade associados às estratégias contemporâneas de formatação do espaço, entre elas a gentrificação. O nosso propósito é atualizar os temas desenvolvidos, contemplando, dessa forma, o suporte das práticas artísticas mencionadas.

Em síntese, chegaremos naquilo que “dá a forma material a uma assimetria de poder econômico e cultural” (ZUKIN, 1996, p. 207), ou seja, tomaremos o espaço urbano como campo de observação, neste momento, pois ele, além de se configurar como o suporte primordial da arte urbana, materializa as diferenças ocasionadas pelas estratégias de produção do espaço e pela homogeneização dos padrões culturais e modalidades de consumo.

2.1 O espaço urbano e seu desenvolvimento no mundo contemporâneo.

Por vezes transitamos por ruas de asfalto para chegar ao trabalho, ou talvez de terra, dependendo do lugar aonde residimos; podemos passar por elas de automóvel, de bicicleta, de ônibus ou mesmo a pé; escolhemos nossos lazeres, caminhar na praça ou no shopping. O corpo se move de maneira passiva pelos locais de passagem, nos aeroportos e rodoviárias, nas lotações de ônibus, trens e metrô, ou nos engarrafamentos intermináveis, somos constantemente direcionados a viver no espaço urbano de acordo com as normas e com as nossas rendas econômicas, e, muitas vezes contrariando as nossas vontades.

Na elaboração cotidiana dessa paisagem, que conta ainda com um conjunto denso de construções, além das incontáveis propagandas e intervenções artísticas encomendadas ou não, o espaço urbano expandiu-se entre a circulação de capital, produtos e pessoas. A força de trabalho, por exemplo, que no passado, se encontrava predominantemente no campo, migrou para as cidades, da mesma forma que os investimentos. Entretanto, a mão-de-obra passou a ser controlada pelas instituições sociais, pautadas pelo poder público, para assegurar a transferência dos produtos e o sucesso dos investimentos (SINGER, 1973).

Evidentemente, o direcionamento das pessoas às cidades contou com diversas causas e efeitos e não aconteceu de maneira homogênea, o movimento das pessoas que deixam o campo para se fixarem nas áreas urbanas está relacionado aos contextos e impulsos particulares de cada tipo de deslocamento. Essas particularidades podem ser

observadas entre as populações latino-americanas, dentre vários exemplos, para aproximarmos-nos da realidade brasileira.

No começo do século XX aproximadamente 10% de habitantes Latino-Americanos se concentravam nas cidades. Atualmente esse percentual cresceu entre 60% a 70%. Nesse sentido, milhares de comunidades rurais com culturas tradicionais e locais, com fortes raízes indígenas, com pouca ou nenhuma comunicação com o resto do mundo, formaram conglomerados urbanos que foram se acomodando de maneira heterogênea (CANCLINI, 2008, p.285).

Conforme demonstram algumas teorizações contemporâneas¹⁹ sobre a construção do urbano, essa heterogeneidade cria antagonismos diversos, hierarquias e oposições. E nisso se constrói uma ordem espacial binária ou cartesiana, desdobramento típico do crescimento de uma sociedade moderna e industrial.

O planejamento cartesiano, que leva esse nome por ser associado ao legado do pensamento moderno ocidental, é pautado, sobretudo, em formas de controle via funcionalidade e organização de um espaço urbano racionalmente planejado gerando particularmente a segregação espacial e seus desdobramentos no campo sócio-político-cultural.

A organização do espaço, em especial na América Latina, que tem um contexto histórico de planejamentos urbanos marcado pelo modernismo e atrelados ao ideal de progresso nacional, foi de encontro a produção de um modelo de espaço cartesiano (CANCLINI, 2008).

Mas o fato é que, do entorno cartesiano surge a segregação que se realiza na perspectiva de se atingir uma estratégia socioeconômica. Nesse sentido, a existência de uma diferenciação social, econômica e cultural é construída sob a égide do poder dominante. Através da dominação, passa-se a especular sobre a “racionalidade” e a “funcionalidade” associada à segregação urbana (SINGER, 1973) e dessa maneira o sistema rejeita os possíveis desvios (CERTEAU, 1994), os quais são empurrados para as ‘margens’ e que trataremos nos capítulos seguintes a partir de reflexões sobre as intervenções da arte na cidade.

¹⁹ Como exemplo: WATSON, S. & GIBSON, K. (org). *Postmodern cities and spaces*. Cambridge, Mass: Oxford, U.K. : Blackwell, 1995, HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992, CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2008.

O processo de construção urbanístico pode ser caracterizado como uma função do poder público que o utiliza de maneira a facilitar seu exercício, baseado no binômio diferenciação social/ centralização do poder, aonde o planejamento cartesiano é um instrumento desse binômio. Conforme assinala Rolnik (2012), “este (binômio) se coloca tanto internamente (para os vários grupos ou classes sociais da cidade em questão) quanto externamente (na conquista e ordenação dos territórios sob seu poder)” (ROLNIK, 2012, p. 22).

Além disso, as relações espaciais no contexto cartesiano abrigam e contêm a tensão gerada pela diferenciação social, a partir da intervenção do poder público na vida dos habitantes para produzir um padrão de normalidade. Esse aspecto gera um deslocamento instrumental, que visa gerir, diferenciar, classificar, hierarquizar todos os desvios concernentes à vida pública como um todo e aos cidadãos em particular (CERTEAU, 1994). Contudo, por vezes, esse sistema ordenado e centralizado é contrariado por várias formas de manifestações da sociedade civil. Segundo Raquel Rolnik:

Na passeata, comício ou barricada à vontade dos cidadãos desafia o poder urbano através da apropriação simbólica do terreno público. Nestes momentos, assim como nas festas populares como o carnaval e as festas religiosas, as muralhas invisíveis que regulam a cidade, mantendo cada coisa em seu devido lugar e comprimindo a multidão do dia-dia, se salientam pela ausência. (ROLNIK, 2012, p. 27).

Em uma análise sobre a participação dos cidadãos na desconstrução do planejamento urbano cartesiano, Certeau (1994), por sua vez, ressalta que o simples ato de caminhar pode se configurar como “um processo de apropriação topográfico do pedestre” (CERTEAU, 1994, p.177), de maneira que o caminhante ressignifica a ordem e a organização espacial:

Em primeiro lugar, se é verdade que existe uma ordem espacial que organiza o conjunto de possibilidades (por exemplo, por um local por onde é permitido circular) e proibições (por exemplo, por um muro que impede de prosseguir), o caminhante atualiza alguma delas. Deste modo, ele tanto as faz ser como aparecer. Mas também as desloca e inventa outras, pois as idas e vindas, as variações ou as improvisações da caminhada privilegiam, mudam ou deixam de lado elementos espaciais. (CERTEAU, 1994, p. 178)

Em ambos os casos, o espaço público deixa de ser o cenário da circulação passiva de pessoas para assumir o sentido de sua apropriação. Para Rolnik essa seria uma apropriação simbólica, enquanto para Certeau ela seria topográfica. No entanto o de fato é que ambas seriam intervenções ativas no espaço, como uma forma de ocupação o mesmo.

Da intervenção surge a possibilidade de resistência à organização racionalizada do espaço, sob a forma de afrontamento ao controle político centralizado (WATSON e GIBSON, 1995). Conforme assinalam as autoras Watson e Gibson:

[...]o planejamento urbano (pautado particularmente pela segregação), tem sido muito utilizado como uma forma de controle político. Em cada lugar o confronto entre novos movimentos sociais urbanos e os regimes de planejamento cartesiano engendra o uso diferenciado do espaço como ação política. (WATSON & GIBSON, 1995, p.8)²⁰

O traçado urbano cartesiano se baseia na segregação espacial, criando limites distintos entre “áreas de representação” envolvendo: o espaço físico, referente às construções, ao que é material e palpável, e o espaço social, referente aos indivíduos que o habitam e as relações sociais que se dão nesse meio, criando modelos de exclusão em várias instâncias, e que serão novamente discutidos adiante. Imerso na contradição provocada pela relação entre a busca de uma espacialidade ideal (uma estrutura de planejamento racional) e o crescimento de uma espacialidade “desordenada” (expansão espontânea da cidade que vai além de um traçado previamente estabelecido), a cidade assume novos contornos criando subdivisões internas.

As áreas provenientes dessas subdivisões acabam se tornando de confinamento e/ou segregação, e por sua vez excluem os grupos a partir de várias formas de diferenciação: política, econômica, étnica, sexual, etc..

Entre as formas de diferenciação observam-se as contradições que passam a envolver simultaneamente o espaço físico e o espaço social. O espaço social se estende aos elementos constitutivos de um entorno geral aos aspectos do universo subjetivo dos indivíduos. O indivíduo é rotulado a partir de constructos envolvendo formas de confinamento diversas sócio-econômico, espiritual, étnico, de gênero, entre outros. Assunto que trataremos adiante. Entretanto, as contradições que envolvem o espaço físico podem ser exemplificadas no problema habitacional.

As contradições que envolvem o espaço físico podem ser exemplificadas no problema habitacional. As habitações que não se enquadram no padrão estabelecido, como favelas, áreas de ocupação, cortiços e etc., são vistas pelo planejamento urbano como anomalias, pela polícia como marginal, pela população como má vizinhança e

²⁰Tradução livre do trecho original: “(...) urban planning (particularly segregation), which had long been used as a form of political control. In each place the confrontation between new urban social movements and modernist planning regimes is engendering the distinctive use of space in political action” (WATSON & GIBSON, 1995, p.8).

pelo o mercado imobiliário como um desastre que desvaloriza a terra. Rolnik assinala que:

[...] a favela ou cortiço, contradição do sistema que a reproduz e rejeita, é território inimigo, que deve ser eliminado. É inimigo do capital imobiliário porque desvaloriza a região. (ROLNIK, 2012, p. 76)

A desvalorização da região visa a necessidade da manutenção de um padrão no espaço urbano que é concebido e dominado pela imagem de um centro de produção e consumo, observando-se dessa forma, a acomodação do mercado. Conforme Rolnik:

Nas cidades contemporâneas não há praticamente nenhum espaço que não seja investido pelo mercado, ou pela produção para o mercado. À nossa volta existe uma espécie de evidência fantástica do consumo, criada pela multiplicação dos objetos/ mercadorias, onipresentes no cotidiano da cidade- eles estão acumulados aos montes em nossas casas, expostos nas vitrinas que ocupam nossas ruas, exibidos pela publicidade nas centenas de mensagens diárias emitidas pelos meios de comunicação em massa (ROLNIK, 2012, p. 31).

Dentro dessa lógica o espaço também é mercantilizado, ou seja, de um entendimento comunitário da terra passamos à propriedade privada, com um entendimento da terra enquanto mercadoria, com valores diferenciados, radicalizando ainda mais a segregação e a formação de espaços padronizados. Para Canclini:

[...]o mercado reorganiza o mundo público como palco do consumo e dramatização dos signos de status. As ruas tornam-se saturadas de carros, de pessoas apressadas para cumprir obrigações profissionais ou para desfrutar uma diversão programada, quase sempre conforme a renda econômica. (CANCLINI, 2008, p.288)

Uma das formas de compreender como o mercado incide na vida urbana e a idéia de que o domínio do espaço é uma fonte de poder, pode ser encontrada em “*A produção do espaço*” do filósofo Henri Lefebvre, cuja primeira edição data de 1974, e tem como finalidade pensar o urbano, caracterizar o espaço e compreender sua gênese. Segundo o autor:

O conceito do espaço religa o mental e o cultural, o social e o histórico. Reconstituindo um processo complexo: descoberta (de espaços novos, desconhecidos, de continentes ou do cosmos)- produção (da organização espacial própria de cada sociedade)- criação (de obras: a paisagem, a cidade com a monumentalidade e o décor) [...] (LEFEBVRE, 2006, p. 6)

O modo como o poder público articula o espaço, o tempo e o capital, é explorado no texto sob o princípio de que a cidade é um produto social, onde a vida urbana não é entendida somente a partir da forma espacial de uma cidade, mas sim sob efeito de mobilidade social: a fragmentação e diversidade da vida urbana e a apropriação visual dos lugares, ou seja, o espaço social.

Em primeiro lugar é necessário retornarmos à diferenciação entre o que o autor chama de espaço social e espaço físico. O espaço social é compreendido como abstrato, pois ele só existe a partir dos usos que a população faz do mesmo. No sistema econômico em que vivemos, ele se torna uma abstração concreta, com uma existência mental e uma realidade social concretizada nos usos que são feitos do espaço social.²¹

O espaço físico está elaborado em dupla representação: a *representação mental* do espaço (que é concebido como produto e como saber, em especial por disciplinas como o planejamento urbano) e a *representação social* do espaço (que é também o espaço da arte), ambas as representações atualizam e suportam as relações sociais de produção e reprodução da vida.

O espaço da cidade produz e reproduz a vida, de modo que o levantamento de alguns dos aspectos pensados por Lefebvre nos faz refletir que a arte urbana é um produto de uma sociedade que está inserida dentro da lógica da produção do espaço urbano contemporaneamente, como uma via de mão dupla.

Nesse sentido, a concepção do espaço como produto social pressupõe que o produto-espaço não é um objeto, mas um conjunto de relações, pois como produto, ele (o espaço), intervém na produção social (organização do trabalho, dos fluxos e estoques de matérias primas e redes de distribuição de produtos). O espaço, contudo, também é produtor, tornando-se produtivo, pois realiza as relações de produção/ relações sociais de reprodução de maneira dialética. Dessa maneira observamos que as expressões artísticas urbanas também possuem uma lógica de organização e reprodução. Os artistas por sua vez, são entendidos como produtores desse espaço.

Ao considerarmos a cidade em sua espacialidade física e social, lugar aonde a arte urbana se materializa, compreendemos a maneira pela qual a cidade pode se tornar um suporte, afinal ela produz e reproduz a vida e as relações sociais. Um local determinado pode ter todo o seu entorno valorizado ao receber um determinado graffiti no muro, pois o espaço se transforma em um produto, mas a contrapartida dialética é que um muro também pode transformar o espaço em produtor de tensões sociais que se tornam combustível para expressões artísticas, e a partir da repressão, da segregação e do controle.

O muro de um condomínio de luxo, ou de uma escola, entre outros lugares que seguem um planejamento padronizado para um tipo específico de edificação/

²¹ Nesse sentido, desdobraremos esse conceito de espacialidade buscando refletir sobre as camadas de diferenciação em que as espacialidades intervém nos subgrupos individuais no terceiro capítulo.

planejamento, podem se tornar o suporte-alvo para ações transgressoras que são frutos das tensões geradas pelo que seria representado pelo muro: a separação, o espaço vetado, não permitido e vigiado. O muro de Berlim (1961 – 1989) é um exemplo emblemático disso, pois enquanto barreira física construída no contexto da guerra fria, para separar Alemanha Oriental e Alemanha Ocidental, se tornou suporte alvo para intervenções urbanas, como o graffiti e a pichação, como podemos ver muito bem documentado na obra audiovisual “Asas do desejo” (1987), de Wim Wenders (FIGURA 18).

Figura 18: Frame do filme Der Himmel über Berlin, direção Wim Wenders, 1987.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=0htOcy1QUkk>. Acesso: 05/16.

Em cena temos o Muro de Berlim, a esquerda da tela, em contraste com as figuras humanas no centro, o muro é representado como um gigante suporte de concreto, com diversas inscrições e desenhos.

No caso das pichações brasileiras, que se materializam nas frases ou assinaturas, como um instrumento de intervenção no espaço urbano, a utilização da cidade como suporte transforma a paisagem urbana, e no meio de disputas por territórios mais altos e visíveis, a mesma se torna um imenso caderno de caligrafias (FIGURA 19).

A fotografia permite associar algumas pichações ao contexto político pelo qual atravessa o Brasil, entre as assinaturas e desenhos, é possível identificar facilmente o

“Fora Temer” e o “Doria, Pixo é Arte”. Doria, o atual prefeito de São Paulo, associado ao embate direto entre o poder público e a pixação, e Temer, atual presidente do Brasil, associado a sua posição de poder ilegítima outorgada através de manobra golpista, são figuras constantemente rechaçadas pelas intervenções urbanas não encomendadas.

Figura 19: Cidade de São Paulo, região central, 2017.



Fonte: elaborada pela autora.

Ao entender uma inscrição, assinatura, frase ou desenho confeccionado sem permissão no muro da rua, fachada de um edifício, no viaduto, e etc., como uma manifestação que vai de encontro ao poder público ou uma autoridade política ilegítima, emerge o seu caráter de instrumento de intervenção e ação social coletiva no espaço urbano, e nas representações mentais e sociais.

Contrariando a formação da cidade sob a ótica da sua organização binária/cartesiana, como compreender esses espaços, aonde a arte urbana toma forma, contemporaneamente? Em geral, a análise espacial contemporânea é marcada pela transformação social, política e cultural nas sociedades pós-industriais e pelo declínio do espaço cartesiano, especialmente a partir da emergência de lugares cotidianos que evocam diversas experiências e ações sociais coletivas (GENOCCHIO, 1995).

No que se refere às diversas experiências e ações sociais coletivas pautadas pelas intervenções da arte, levantamos duas possibilidades a partir de análises espaciais contemporâneas. Por um lado, é possível compreender esses espaços emergentes pelo viés da distopia, seguindo uma leitura baseada nas proposições de Harvey (1992) e Zukin (1996), e por outro, é possível compreendê-los pelo viés da heterotopia, seguindo uma leitura baseada nas proposições de Foucault (2013) e Soja (1995).²²

A partir da leitura de Lefebvre (2006) compreendemos que o sistema capitalista tem no consumo o principal movimento que demanda a reprodução de coisas. Esse espaço de produção é controlado e garantido pelo Estado, configurando-se também em um espaço de reprodução, ou seja, de um modo de produção de coisas no espaço urbano, passa-se a produção do próprio espaço urbano. A produção do espaço (LEFEBVRE, 2006) é utilizada aqui como um instrumento para unificar disciplinas de tal maneira que elas possam contribuir mutuamente na compreensão do espaço urbano, que nos direciona para urbanização e desenvolvimento econômico.²³

Vejamos adiante como se situa a mercantilização contemporânea do espaço urbano, o suporte da arte urbana.

²² O termo “topos” é derivado do grego e indica lugar, já “distopia” é um termo que indica lugar fictício engendrado pela ação humana, como exemplo a Disney World, enquanto “heteros” significa diferente, levando-nos a compreender “heterotopia” como lugar do encontro com o diferente.

²³ Entre os que acreditam na possibilidade de uma **teoria do espaço**, Harvey e Lefebvre, o marxismo/materialismo histórico-geográfico seria o método capaz de unificar disciplinas, de tal maneira que elas possam tratar juntas de certas questões como urbanização, desenvolvimento econômico e produção do espaço. Felizmente Harvey trabalha com um “método” e não uma “doutrina” e Lefebvre caracteriza o marxismo como necessário, porém insuficiente. Portanto o método se faz necessário, mas deve-se evitar a armadilha do anacronismo porque certas questões, como exemplo, as relações cidade-campo, não são mais válidas para o período atual, deve-se desafiar as capacidades de percepção e levar em consideração os fatos universalmente reconhecidos da contemporaneidade: necessidade ampliada de acumulação do capital e de sua circulação em escala mundial, domínio da produção e do consumo por multinacionais, o evidente poder da mídia e da publicidade (SANTOS, 2003) e de questões urgentes que tratam da diferença sexual e das consequências das mesmas que levam a privação de direitos, liberdades e acesso ao espaço público. O entendimento global do sistema capitalista da nossa época torna insuficiente um materialismo histórico-geográfico que não seja atualizado tendo em vista essas condições, necessidade que é suprida pelas análises de David Harvey, em *Condição Pós-Moderna*, (1992) no primeiro capítulo da dissertação, e pelos apontamentos de Gayle Rubin, em *O tráfico de mulheres, notas sobre a “economia política” do sexo* (1993), no terceiro capítulo.

2.2 O mercado e a cidade como negócio.

Na contemporaneidade, a noção de produção e análise espacial urbana tem o acréscimo de novos elementos que entram em jogo, como exemplo as inovações tecnológicas, que incluem o desenvolvimento das comunicações e por consequência do mercado, uma rede complexa que diluí as fronteiras e acelera as decisões e transações econômicas, trazendo a necessidade de um espaço notadamente fragmentário, bem mais do que no passado. Dessa maneira, a economia é entendida como espacial, pois o dinheiro transita entre os espaços virtualmente construídos a partir de um *click*, a troca se globaliza.

Apontamos para um processo que pode ser compreendido como produzido por estruturas sociais de valor e poder e, também, para o desenvolvimento de um mercado, que interliga diferentes pontos do globo, incidindo diretamente na produção do espaço. De fato, as relações entre produto e produtor associadas à produção do espaço são compreendidas pela sua inserção no sistema econômico, que nesse momento se desenvolve dentro de um contexto global, de acordo com as transformações ocorridas na contemporaneidade.

Segundo Harvey (1992), as práticas políticas, culturais e econômicas, de maneira geral, em concomitância com o mercado financeiro, que vem se desenvolvendo desde 1972, se modificam em acelerado ritmo. As formas culturais “pós-modernas” estão relacionadas com a emergência de modos mais flexíveis de acumulação do capital e a um novo ciclo de entendimento do espaço e do tempo na organização do sistema capitalista. O autor estuda como o movimento do capital tornou possível uma nova experiência de tempo e espaço, que leva o nome de pós-modernismo²⁴.

Atualmente, observamos a formação de um “sistema mundial” que integra economia, comunicação, cultura e política, dentro de uma ordem transnacional, entendida como globalização. As interpretações de globalização contam com muitas variações, segundo Lewis (2008), elas podem ser compreendidas como um sistema de

²⁴ O pós-modernismo tem se tornado um tema presente nos estudos sobre a contemporaneidade, e pode ser interpretado de diversas formas. Canclini, por exemplo, acredita que o pós-modernismo é o momento presente de problematização do próprio modernismo. Valemo-nos dessa chave de interpretação, chamada “pós-moderno”, pois acreditamos que alguns dos teóricos que trabalham com a mesma compreendem a contemporaneidade a partir de uma visão crítica e que envolve muitas disciplinas, característica que buscamos para a compreensão do urbano contemporâneo, momento aonde a arte urbana ganha corpo.

desenvolvimento do livre mercado, ou até mesmo um movimento de alargamento de conceitos como comunidade, gênero, etnia, ecologia, sexualidade, e etc.

Para o autor essa compreensão conta com diversas nuances: em uma mão, a homogeneização do mundo está associada a diretrizes econômicas e culturais do mundo ocidental e especialmente a partir da emergência de uma superpotência, com força econômica suficientemente dominante, os EUA se impõem para o mundo que é enredado a partir da cultura, dentro de uma rede que mistura militarismo, ideologia e interesses nacionais²⁵, já em outra, a globalização pode ser entendida como um processo pelo qual diferentes culturas, povos e nações se tornam cada vez mais envolvidos entre si, e onde a contigüidade oferece espaço para fusões, ao invés de regionalismos e classificações hierárquicas. Enquanto alguns proponentes desse argumento valorizam alguma forma de resistência em comunidades “anti-globalização”, outros enxergam essa interação como uma forma de promover novos espaços para a criatividade local (LEWIS, 2008).

Deste modo, a cultura e os produtos gerados por ela a partir da globalização (música, televisão, cinema, internet) facilitam a produção de novas formas híbridas, e, portanto, de diversidade (CANCLINI, 2008). A globalização pode ser compreendida como uma via de mão dupla, pois proporciona novos recursos culturais que transcendem o localismo regional de sua produção na reformulação e desconstrução de identidades locais, mas que não estariam necessariamente em acordo com o argumento do imperialismo cultural, ou da “americanização”, como foi descrito no parágrafo acima.

Em ambos os casos, a globalização no mundo contemporâneo, integra padrões sociais, práticas, processos e ideologias anteriores (em grande medida vinculados com colonialismo e neocolonialismo, e que bem longe de serem neutros, se faziam de maneira hostil) com novas formas de intercâmbio ou hibridismo cultural, facilitados cada vez mais pela emergência de mídias e comunicações em rede.

No entanto, a emergência de novas mídias e um sistema de comunicações em rede, não explica por si só o crescimento intenso desse intercâmbio cultural global. O panorama contemporâneo pode ser compreendido como “uma série de fluxos discursivos e *assemblages* formados em torno de imperativos como economia, mídia,

²⁵A noção de globalização, dentro desse raciocínio estaria relacionada com novas formas de imperialismo (ou como é lido em algumas obras: “americanização”), pois os EUA seria uma espécie de um império que exerce o controle, via cultura, economia e política, de todo o planeta (LEWIS, 2008).

política e bionomia, a sobreposição de todas essas formas de discursos constituem a melhor definição para globalização” (LEWIS, 2008, p. 290), portanto, esses imperativos estão intimamente imbricados uns aos outros e são fluídos (tabela 1).

Tabela 1: Os fluxos da globalização

| Tipos de Fluxo | Imperativo | Base de exploração | Forma | Produção |
|----------------|---|---|--|--|
| Econômico | competitividade, crescimento e expansão de mercados internacionalmente | mão de obra barata via estratégias de desregulamentação associadas a acordos de livre mercado, privatizações e precarização dos contratos de trabalho | corporações multinacionais e mercado financeiro | declínio do fordismo e ascensão do “Just in time”, que indica produção por demanda e corte de custos, transformação do modo de controle do trabalho e de emprego |
| Midiático | crescimento de rede de conexão comunicacional e expansão da cultura global | a imagem via dispositivos digitais, exposição instantânea de grupos culturais para locais variados | mídias digitais e internet | declínio do telégrafo e ascensão da comunicação via satélite, que transcende tempo e espaço |
| Político | competitividade e atrito entre ideologia dominante e discursos alternativos | o discurso da autoridade via expressividade política da ideologia dominante VS. o discurso da oposição enquanto crença política significativa | imperialismo, capitalismo, nacionalismo, governos soberanos VS. direitos humanos, feminismos, movimento LGBTTT, etc. | ascensão da competição entre os discursos políticos a partir dos novos meios de comunicação, da ampliação do campo cultural, das fronteiras e da conflitividade social gerada como reflexo do modelo econômico |
| Biológico | crescimento do desequilíbrio e das perturbações ambientais | a natureza via ocupação humana na biosfera | exploração predatória do meio ambiente associada aos negócios do turismo e a modificação da natureza | extinção de espécies naturais e ascensão de espécies geneticamente modificadas para atender o consumo humano. |

Fonte: A partir de Lewis, 2008

O que todos esses discursos e fluxos sobrepostos sobre a globalização parecem ter em comum é o alargamento e dissolução da idéia de fronteiras. Mercados sem fronteira, comunicações sem fronteiras, discursos políticos sem fronteiras e uma ocupação humana que modifica e até elimina as fronteiras naturais da biosfera. Porém, o alargamento e a dissolução das fronteiras são seletivos, agindo a favor de um sistema econômico quando necessários.

As contradições do sistema econômico em um mundo globalizado são atualizadas e podem ser observadas em relação ao processo migratório que vem tematizando as manchetes dos meios de comunicação internacionais. Para exemplificar melhor essa contradição, podemos citar “*Borders*”, lançado em novembro de 2015, videoclipe musical, assinados por M.I.A., artista multimídia senegalesa radicada na Inglaterra. Abordando como tema principal a questão migratória, uma realidade cruel para refugiados que tentam acessar outros países em busca de uma nova situação de vida, e tem o acesso vetado pelos limites impostos pelas fronteiras ou acabam sucumbindo no caminho mortal de acesso a esse sonho, M.I.A se insere dentro das situações de acesso, como barcos e muros de segurança máxima. A letra da música diz:

Borders (what's up with that?) / Politics (what's up with that?) / Police shots (what's up with that?) / Identities (what's up with that?) / Your privilege (what's up with that?) / Broke people (what's up with that?) / Boat people (what's up with that?) / The realness (what's up with that?) / The new world (what's up with that?) / Am gonna keep up on all that (M.I.A, 2015)

A letra e as imagens se unem nesse videoclipe para não nos deixar esquecer os problemas da contemporaneidade (Figura 20): a fluidez e as fronteiras se diluíram para o mercado, mas parecem não ter se diluído efetivamente para todas as pessoas.

Figura 20: Frame de videoclipe Borders da cantora M.I.A, 2015.



Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY> Acesso: 05/16.

Afinado ao contexto da globalização temos um sistema econômico mundial que toma forma na contemporaneidade sob algumas especificidades. David Harvey enuncia tais características a partir da definição inicial de capital em “Condição Pós-Moderna”:

Um processo, e não uma coisa. É um processo de reprodução da vida social por meio da produção de mercadorias em que todas as pessoas do mundo capitalista avançado estão profundamente implicadas. Suas regras internalizadas de operação são concebidas de maneira a garantir que ele seja um modo dinâmico e revolucionário de organização social que transforma incansável e incessantemente a sociedade em que está inserido. O processo mascara e fetichiza, alcança crescimento mediante destruição criativa, cria novos desejos e necessidades e acelera o ritmo de vida. Ele gera problemas de superacumulação para os quais há apenas um número limitado de soluções positivas.(HARVEY, 1992, p.307)

Acrescento que além da destruição criativa o capital viabiliza seu crescimento via muitas formas de destruição que modificam as sociedades e o planeta como um todo, a desvalorização do equilíbrio natural e sustentável da biosfera e do próprio ser humano, cresce em razão direta a valorização das coisas, com a criação de novos desejos e necessidades, em grande medida padronizados e que muitas vezes podem ser adquiridos a partir dos meios digitais, que vão de encontro aos problemas da superacumulação, um elemento importante que incide diretamente na produção do espaço da cidade, pois além de acelerar o ritmo de vida, incidindo no espaço social, ela também gera o investimento incessante no espaço físico.

A superacumulação, um excedente gerado pela superprodução de capital, está associada ao mercado financeiro, que entre os anos 1970 e 1980, passa a ganhar importância com a flexibilização das fronteiras e o desenvolvimento das tecnologias (HARVEY, 1992).

Esse excedente de capital gera a busca desenfreada por um investimento rentoso, portanto, a “superacumulação promove a produção de novos espaços dentro dos quais a produção capitalista possa prosseguir no crescimento do comércio e nos investimentos e testes nas novas possibilidades de exploração da força de trabalho” (HARVEY, 1992, p. 172), uma das formas mais comuns de investimentos desse capital excedente é em infraestrutura, na esteira desses investimentos encontramos a produção das cidades como um “negócio”.

Nesse contexto, a cidade ganha uma nova dinâmica e é produzida a partir da circulação do capital e de pessoas pelo mundo. Ana Fani Carlos (2005) focaliza na necessidade de reprodução do capital proveniente do mercado financeiro, a geração da necessidade de um “novo espaço”.

O processo de reprodução de um novo espaço é mais amplo que o processo de urbanização e está atrelado ao capital que “realiza-se, hoje, através de três setores importantes: o financeiro, o de lazer e turismo e o do narcotráfico- todos através da produção do espaço” (CARLOS, 2005, p. 29), essa transformação redefine a centralidade dentro das cidades, deslocando atividades de comércio, lazer e serviços, como fruto da mobilidade do capital, que migra de um setor para o outro da economia em função das necessidades de reprodução.

Em síntese, para Carlos (2005), esse processo se realiza de maneira complexa e de acordo com as seguintes características: a desconcentração do setor produtivo acentua a centralização do capital na metrópole, que por sua vez cria um novo conteúdo para alimentar o setor de serviços; desenvolvimento de novos ramos da economia, além das telecomunicações e informática, que servem de apoio para o mercado financeiro, os serviços sofisticados entram em cena, juntamente com o lazer e o turismo; a criação de fundos de investimentos imobiliários, aonde o capital é movimentado para produzir os lugares como condição de sua reprodução; a orientação dos investimentos das políticas públicas pelo Estado, que em parceria com os setores privados, favorecem a produção de infraestrutura em áreas estratégicas da cidade para a indústria imobiliária. Esse movimento de reprodução da cidade como negócio introduz profundas “transformações na vida cotidiana como decorrência de modificações na prática sócio-espaciais, revelada

nas transformações no uso do espaço, bem como das funções dos bairros no espaço metropolitano através de uma nova relação espaço-tempo” (CARLOS, 2005, p.31).

É possível salientar em todas as características a consagração do espaço como produto, em consequência da necessidade de produção de lugares na cidade capazes de criar condições para a realização da reprodução, o valor de uso (mercadoria atende a um desejo ou necessidade particular) e o valor de troca (mercadoria pode ser usada como objeto de barganha para obter outras mercadorias), se realizam “aprofundando a contradição entre extensão do valor de troca no espaço e a possibilidade de realização da metrópole enquanto valor de uso, isto é, a construção do espaço voltado para a realização da vida cotidiana” (CARLOS, 2005, p.33).

No entanto, se o fluxo econômico é global o modelo de cidade como negócio e o investimento em infraestrutura chega invariavelmente às nações mais pobres, que se tornam “países em vias de desenvolvimento” no discurso econômico e de um determinado senso comum.

A superacumulação, que como observado por Harvey (1992), tem um número limitado de soluções, é direcionada, então, às economias de países vulneráveis, que sofrem transformações acompanhadas por mudanças políticas e culturais, e muitas vezes o impacto dos fluxos da globalização geram fome, guerras civis, exploração e destruição ecológica, estimulando o deslocamento dos indivíduos, como é representado desde 2000 em produções cinematográficas sobre a experiência na África sub-Saariana- Hotel Ruanda (2004), Diamante de Sangue (2006) e O último rei da Escócia (2006) (LEWIS, 2008) e vislumbrado no contexto brasileiro e na política contemporânea do país - para permanecerem no jogo do capital as nações independentes foram forçadas a se render a aspectos significativos da sua independência e soberania: elas tiveram que cortar gastos com educação, saúde e bem-estar, abrir suas fronteiras para investimentos estrangeiros e importações, reduzir barreiras comerciais, e permitir que os estrangeiros comprem delas terras e recursos, incluindo uma significativa gama recursos naturais e culturais.²⁶

As fronteiras abertas para o sistema e fechada para as pessoas se relacionam com o modelo vigente de compressão do tempo e do espaço, segundo Harvey:

²⁶ Mesmo que os exemplos citados se refiram a países africanos e ao contexto do jogo político brasileiro, do impeachment de Dilma à ascensão de presidente ilegítimo Temer, essa realidade não é reservada somente a África e a América Latina: economias de países como Indonésia, Tailândia e México, entre outras, também são incorporadas a esta lógica (LEWIS, 2008). As fronteiras estão dissolvidas para a circulação do capital, de imagens e de discursos, mas infelizmente elas continuam sendo colocadas para as pessoas, que são obrigadas a viverem em condições desumanas.

As práticas temporais e espaciais nunca são neutras nos assuntos sociais, elas sempre exprimem algum tipo de conteúdo de classe ou outro conteúdo social, sendo muitas vezes o foco de uma intensa luta social. Isso se torna duplamente óbvio quando consideramos os modos pelos quais o espaço e o tempo se vinculam com o dinheiro e a maneira como esse vínculo se organiza de modo ainda mais estreito com o desenvolvimento do capitalismo. Tanto o tempo como o espaço são definidos por intermédio da organização de práticas sociais fundamentais para a produção de mercadorias. Mas a força dinâmica da acumulação (e superacumulação) do capital, aliada às condições de luta social, torna as relações instáveis. (HARVEY, 1992, p.218)

O autor passa a levantar medidores de tempo e mapas para compreender a transição, pois o que está em voga no domínio do espaço e do tempo é a busca pelo lucro, como um elemento crucial, a obtenção de poder e riqueza são os catalisadores para a obtenção desse conhecimento.

[...] das relações entre o dinheiro, o espaço e o tempo são como fontes interligadas de poder social. Começo com o vínculo mais simples. O dinheiro mede o valor, mas, se começarmos perguntando o que constitui o valor, verificamos ser impossível definir o valor sem dizer alguma coisa sobre como é alocado o tempo do trabalho social. (HARVEY, 1992, p.208)

No fordismo, por exemplo, “os processos sociais podiam ser acelerados e as forças produtivas aumentadas pela espacialização do tempo” (HARVEY, 1992, p.245) a *linha de montagem*. A tônica exposta por uma condição pós-moderna a respeito da compressão do espaço, no entanto, determina que “quanto mais unificado o espaço, tanto mais importantes se tornam as qualidades das fragmentações para a identidade e a ação sociais” (HARVEY, 1992, p.246), via *acumulação flexível*.

Acumulação flexível é marcada por um confronto direto com a rigidez do fordismo. Ela se apoia na flexibilidade dos processos de trabalho, dos produtos e padrões de consumo. Caracteriza-se pelo surgimento de setores de produção inteiramente novo, novas maneiras de fornecimento de serviços financeiros, novos mercados e, sobretudo, taxas altamente intensificadas de inovação comercial, tecnológica e organizacional. A acumulação flexível envolve rápidas mudanças dos padrões do desenvolvimento desigual, tanto entre regiões geográficas, criando, por exemplo, um vasto movimento no emprego no chamado “setor de serviços”, bem como conjuntos industriais e regiões até então subdesenvolvidas. (HARVEY, 1992, p.140)

Em resumo a acumulação flexível transforma o modo de controlar o trabalho e é acompanhada por uma nova forma de consumir, que dá vazão às modas fugazes e todos os mecanismos de indução de necessidades e criação de desejos que são despertados pela publicidade. A transformação cultural que isso implica faz com que a estética relativamente estável do modernismo fordista ceda lugar a uma estética pós-moderna que celebra as “diferenças, a efemeridade, o espetáculo, a moda e a mercadificação de

formas culturais” (HARVEY, 1992, p.148), sendo o fermento disso a instabilidade e qualidades fugidias dessas formas de representação estética.

Cronologicamente o pós-modernismo se firma como uma estética cultural a partir de movimentos anti-modernos e de contracultura no final dos anos 1960, junto com o aparecimento dos yuppies²⁷.

Na arquitetura podemos visualizar bem a transição, a partir de planos urbanos, que passam a abandonar as largas escalas do modernismo e a cultivar um conceito de tecido urbano necessariamente fragmentado, se afastando de modo radical das concepções modernistas. No campo das artes visuais, o movimento se deu a partir da despolitização do modernismo e a ascensão do expressionismo abstrato, que foi assimilado pelo *establishment* político- cultural como arma ideológica na Guerra Fria, pois:

[...] A arte era suficientemente plena de alienação e ansiedade, e bastante expressiva da fragmentação violenta e da destruição criativa (temas que por certo eram apropriados à era nuclear) para ser usada como um maravilhoso exemplo do compromisso norte americano com a liberdade de expressão, com o individualismo exacerbado e com a liberdade de criação (...) As telas de Pollock provavam que os EUA eram um bastião de ideais liberais num mundo ameaçado pelo totalitarismo comunista. (...) Para atingir um modernismo existente alhures (em Paris principalmente), era preciso forjar “uma nova estética viável” a partir de matérias-primas distintamente americanas. O que tivesse essa característica tinha de ser celebrado como a essência da cultura ocidental. E assim ocorreu com o expressionismo abstrato, ao lado do liberalismo, da Coca-Cola, dos Chevrolets e das casas do subúrbio cheias de bens de consumo duráveis. (HARVEY, 2012, p. 43)

A palavra de ordem estava dada: consumo. As artes visuais se inseriram na mesma lógica, pois elas foram tomadas pelos grandes interesses corporativistas, tornando-se grandes investimentos de corporações que acabavam por se tornar os grandes patrocinadores da arte.

Formam-se grandes acervos particulares e os preços são alterados pela inflação, pois as obras integram o mercado financeiro. As obras mais antigas passam a ter valores insidiosos, o que determina a produção artística contemporânea. A arte tem condição de mercadoria, e quando uma coleção não é produzida como para se tornar um fundo de investimento, ela explora o domínio do gosto com ênfase no consumo dos mais ricos. O que se destaca nesse momento é a promoção da publicidade como “a arte oficial do capitalismo”, as estratégias publicitárias são inseridas nas artes.

²⁷ Jovens profissionais urbanos bem remunerados

Para Harvey (1992), a forma de recepção e distribuição de produtos culturais de massa a partir do modelo de Disneylândia, que representa a degeneração de uma autoridade intelectual sobre o gosto cultural nos anos 1960 e uma substituição da *pop art* por uma cultura pop, pela moda efêmera (ou *fastfashion*), característica que modifica completamente o consumo de arte, em especial da arte urbana que ganhava proeminência e destaque justamente nesse contexto.

Portanto, o pós-modernismo, pode ser compreendido, como uma extensão do poder de mercado, que se desenvolve em larga escala sob a forma de acumulação flexível, e de toda a gama da produção cultural, que tende padronização dos modos de vida. Mais recentemente, parte do entendimento sobre a organização do espaço urbano, tendo em vista a cidade contemporânea, pode ser feito sob o termo “paisagem urbana pós-moderna”, que reúne muitas disciplinas que se atentam para o espaço e para a forma como ele é produzido e reproduzido.

Veremos a seguir, como essas características incidem na produção do espaço na contemporaneidade, gerando novas formas de segregação e diferenciação, uma recombinação do binômio diferenciação social/ centralização do poder, de acordo com as regras do jogo impostas pelo sistema econômico vigente.

2.3 A paisagem urbana e os espaços de marginalidade

A autora Sharon Zukin interpreta as cidades como espaços urbanos genéricos. Conforme menciona a autora, atualmente, no contexto de um “mundo globalizado”, a história de uma cidade parece se universalizar para explicar as outras, pois todas passam pelo efeito da globalização, com o fluxo transnacional de capital, o fluxo de pessoas e o fluxo de ideias, constituindo-se como paisagens de demarcação de poder, num mundo onde essas relações são assimétricas (ZUKIN, 1991).

Para Zukin não há especificidades urbanas que consigam resistir ao sistema econômico contemporâneo, pois o mesmo reinsere áreas no circuito do capital baseado em distintas estratégias, como a da revitalização, de algumas formas de atuação de políticas patrimoniais e da gentrificação.

A revitalização trata-se de um conjunto de ações a fim de permitir a otimização dos espaços de acordo com uma nova eficiência e/ou função, dando novo sentido ao seu uso, é um termo muito empregado quando se fala em intervenções institucionais no espaço urbano, vindas do poder público, e visam quase sempre o retorno financeiro que

aquele lugar poderá fornecer, como veremos adiante a partir da perspectiva de WynwoodWalls, EUA, que utiliza a arte urbana para tal revitalização.

A revitalização urbana, de um modo geral, ganha destaque na contemporaneidade, entre 1950 e 1970, e vai ao encontro das necessidades relacionadas à superacumulação. Apresentando como prioridade o resgate de edifícios históricos, reestrutura-se áreas centrais, desenvolvendo e privilegiando o comércio da área (ARANTES; MARICATO; VAINER, 2000).

De maneira concomitante, as políticas patrimoniais²⁸ operam com categorias de valor cultural. Porém a atribuição desse valor, bem como a responsabilidade de preservação dos mesmos é feita pelo poder público e pelos órgãos de preservação, que muitas vezes estabelecem uma postura que não privilegia o reconhecimento do valor, levando em consideração a experiência do fruidor, ou seja, aquele que é o usuário do patrimônio e das práticas culturais (MENEZES, 2012).

O reconhecimento de um patrimônio propicia a ligação entre várias gerações, cria vínculos entre cidadãos por fazer referência a símbolos representativos da coletividade, aumenta a auto-estima do grupo portador e herdeiro daquele legado, propicia o desenvolvimento econômico ao atrair turismo cultural, e etc.

No entanto, o acionamento da categoria patrimônio, além dos benefícios, também pode desencadear um processo de gentrificação, que será explicado adiante, mesmo que esse não aconteça somente em decorrência da patrimonialização, nem a patrimonialização traga sempre o mesmo como consequência de um processo de reconhecimento cultural, como foi afirmado, o patrimônio traz consigo elementos importantes para os portadores do mesmo. Todavia, em decorrência de um tombamento uma área é valorizada, e pode beneficiar a indústria imobiliária, causando danos para os grupos sociais que anteriormente ocupavam aquele espaço, pois os mesmos são obrigados a deixar o lugar pelo aumento do custo de vida (TOMASO, 2005).

Entre as estratégias de revitalização e políticas patrimoniais encontramos as ferramentas do processo de gentrificação, que se caracteriza, de maneira ampla, como um processo de reestruturação do espaço urbano, que tem como função reservar uma

²⁸ Segundo o órgão brasileiro de preservação do patrimônio histórico e artístico nacional (IPHAN), operam sob os conceitos de material e imaterial. O patrimônio material se organiza em torno dos bens arqueológicos, paisagísticos, etnográficos, históricos, belas artes e artes aplicadas, edificações e conjuntos históricos urbanos; já o patrimônio imaterial se define por práticas e domínios da vida social que se manifestam em saberes, ofícios e modos de fazer, celebrações, formas de expressões cênicas, plásticas, musicais e lúdicas e também em lugares (mercados, feiras e santuários) que abrigam práticas culturais coletivas. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br> (Acesso: janeiro de 2016).

parte da terra para um futuro período de expansão que é associado a modificações no tecido físico que o valorizam (SMITH, 2007), em decorrência da valorização imobiliária atraí-se novos atores sociais com razoável poder aquisitivo para o local aonde as modificações foram feitas, resultando na expulsão de boa parte dos que participavam e viviam no espaço (ZUKIN, 1996).

Mantém-se a diversidade de usos de prédios novos, via revitalização, e históricos, via patrimonialização, acrescidos a atividades econômicas como a das galerias de arte, boutiques, estabelecimentos familiares, mercados de rua, restaurante étnicos, e uma série de outros serviços, causando uma heterogeneidade da paisagem, mas não propriamente uma diversidade urbana.

A gentrificação é compreendida por Zukin (1996) como uma estratégia de preservação do espaço físico, como exemplo um edifício histórico, porém na prática funciona de maneira oposta ao espaço social, pois no lugar de preservá-lo, ela impossibilita que os antigos moradores de um local continuem a viver nele, pois os custos de vida aumentam e eles acabam sendo substituídos por novos moradores cujo poder aquisitivo é mais alto e que podem arcar com os novos valores de serviços, aluguel e alimentação.

A autora compreende que a concepção de cidade vem mudando nos últimos anos, pois as gerações atuais têm grande interesse pela vida urbana. Esta geração é composta por pessoas com escolaridade mais elevada, e, interessadas por arte e cultura de maneira geral, elas possuem o que se compreende como “capital cultural” (expressão que por si só já expressa a conversão da cultura em insumo de consumo) e buscam um paradigma de cidade condizente com essas condições (ZUKIN, 1996).

A autora acredita que as paisagens “são o maior exemplo de apropriação cultural do nosso tempo” (ZUKIN, 1996, p.206), isso significa dizer que o uso da paisagem está associado a uma relação de poder, pois anteriormente o consumo visual dos espaços era feito a partir de deslocamentos que só eram possíveis para a classe dominante:

A classe superior usufruiu do poder assimétrico da paisagem, dado que a aristocracia e a nobreza eram geograficamente móveis e, ainda, que percorressem distâncias pequenas, elas expandiram seu repertório de paisagens para o consumo visual (...) o poder assimétrico, no sentido visual, sugere a grande habilidade dos capitalistas de desenhar a partir de um repertório potencial de imagens, de desenvolver uma sucessão de paisagens reais e simbólicas, que definem cada período histórico, incluindo a pós-modernidade. (ZUKIN, 1996, p.207)

A respeito da condição pós-moderna, Zukin acredita que a concepção das paisagens urbanas pode ser orientadas por novos modos de consumo, especialmente a

partir da experiência da Disneylândia. Na Disneylândia essa cultura se manifesta como um “sonho de aventura paga” (ZUKIN, 1996, p.212), e é o exemplo de uma paisagem urbana pós-moderna, pois:

Usa símbolos para criar valor econômico real. A paisagem, no Disney World, está ligada a dois circuitos de capital cultural (...) de bens e serviços, imagens e valores que constituem categorias culturais e no, ponto do consumo, se articulam com o sistema de produção. Um circuito de capital com o sistema de produção. Um circuito de capital cultural real é construído por aplicações e produtos das indústrias culturais: filmes, televisão, revistas, o personagem de um desenho que vira um brinquedo ou um agasalho, a trilha sonora de um filme que é comercializada em discos. Um outro circuito é construído- arquitetura, maquinaria, exposições, hotéis e cenários de estúdios de cinema que se tornam monumentos culturais. Desse modo, a paisagem do Disney World é, ao mesmo tempo, um cenário para o consumo e um cenário real, uma imagem da arquitetura vernacular e um novo vernacular, uma paisagem de sonho e o controle social dos sonhos. (ZUKIN, 1996, p. 214)

É como se o espaço fosse envolto em um grande embrulho, um presente que as pessoas podem comprar para vivenciar experiências nessas paisagens, e o poder fosse dado pela possibilidade de usufruir e experimentar esse espaço, gera-se um consumo da paisagem.

A condição para a reprodução da paisagem pós-moderna encontra ecos muito além da Disney. Para citar duas outras cidades onde isso acontece, na América do Norte, temos como exemplo *Las Vegas* onde essa cultura se manifesta pelo **pastiche**, ou a colagem de várias referências históricas e espaciais para uma constituição arquitetônica que mistura pirâmides egípcias, letreiros neon, hotéis de luxo e uma torre Eiffel (VENTURI, BROWN & IZENOUR, 2003); e Nova York aonde essa cultura se manifesta pela **congestão**, ou o acúmulo do volume de pessoas, ou vida social, num espaço determinado horizontalmente, porém que se desenvolve verticalmente a partir da criação da forma arquitetônica conhecida como arranha-céu (KOOLHAAS, 2010).

A circulação desse repertório de imagens para consumo visual é inseparável das estruturas de poder econômico fixadas pelo capitalismo:

[...] Assim como o antigo poder do estado iluminou o espaço público- as ruas, através da iluminação artificial- o poder econômico das grandes corporações- Disney, Sony, CBS- ilumina o espaço privado, através de imagens eletrônicas e manufaturadas. Com meios de produção tão concentrados e os meios de consumo tão difusos, a comunicação destas imagens se torna um meio de controle tanto do conhecimento como da imaginação, uma forma de controle social. A representação cultural pelas comunicações de massa em grande medida estabeleceu a pós-modernidade que imaginamos. (ZUKIN, 1996, p.215)

O binômio diferenciação social/ centralização do poder (ROLNIK, 2012) organizado para a produção do espaço se reorganiza para sua reprodução, de maneira que gentrificação e Disney World representam protótipos de paisagens urbanas pós-modernas e “as perspectivas múltiplas que eles criam, através de uma circulação de imagem, mapeiam cultura e poder. Eles (gentrificação e Disney) usam motivos de consumo visual como meios implícitos de controle social” (ZUKIN, 1996, p.215).

No sentido material, esse processo se articula com a recentralização do investimento global nas grandes cidades e com a acumulação de capital nas economias dominadas pelo setor de serviços. No sentido simbólico, todavia, isso depende da habilidade que o investidor tem de impor múltiplas perspectivas à paisagem e vendê-las para consumo visual, Zukin acredita que as estratégias e ferramentas de reprodução do espaço “dependem menos de estratégias de acumulação de capital do que de processos de apropriação cultural” (ZUKIN, 1996, p.209), o que significa dizer que a acumulação do capital viabiliza, porém, o que orienta a produção e reprodução dos espaços é a apropriação cultural, ou seja, “o verdadeiro processo de gentrificação presta-se a tal abuso cultural” (SMITH, 2007, p.18).

A apropriação cultural, essa ferramenta econômica, é a extensão da lógica do poder do mercado, associada à produção cultural (HARVEY, 2005). Os conflitos existentes anteriormente na arena da produção se espalham, em consequência das condições contemporâneas, para a produção cultural, uma arena implacável do conflito social, onde “ (...) Essa mudança envolve uma transformação definida nos hábitos e nas atitudes de consumo, bem como um novo papel para as definições e intervenções estéticas” (HARVEY, 2005, p. 65).

O mercado se apropria de determinadas expressões, aquelas que realmente interessam e os transforma em objetos comercializáveis ou os agrega a estratégias de marketing. De maneira geral, essas estratégias e ferramentas de apropriação cultural caracterizam-se por elaborarem o consumo em dois circuitos: o de **bens e serviços** (roupas, calçados, alimentação, produtos de beleza, hospedagem), o circuito das coisas, e o de **imagens e valores** (paisagens, arquitetura, museus, filmes, séries, exposições), o circuito dos espaços. Dessa maneira, mesclam-se os dois circuitos na reprodução do espaço urbano, a partir da análise do contexto contemporâneo da globalização em conjunção com a leitura de Zukin, eles são identificados como:

- a) Construção de novos empreendimentos imobiliários e pontos comerciais em bairros antes desvalorizados que estão atrelados ao aumento de preços de

aluguéis causados por processos de “revitalização” (que partem do poder público, mas que se realizam, na maioria das vezes, a partir do capital privado), gerando a gentrificação.

- b) Mudança da paisagem de produção (capital industrial) para a paisagem de consumo (capital financeiro), ou seja, a população paga pela experiência singular de visitar um cenário específico; relacionando mercado e paisagem: a paisagem não mais produz produtos para o consumo, ela própria é consumida e coloca a disposição novos produtos que também podem ser consumidos.
- c) Globalização e standartização do consumo representados por redes como Starbucks, Luis Vuitton, Apple, L’Occitane, MAC, Forever 21, entre outras, criando um cenário padrão para o um consumo padronizado; a sensação é a de que as zonas de livre mercado encontradas nos aeroportos internacionais (DutyFree) fossem transpostas para cidades variadas, de Pequim a São Paulo.

Da mesma forma que Harvey (1992) e Carlos (2005), Zukin (1996) também se aproxima de uma concepção que é dirigida pelo aprofundamento da contradição entre os valores de troca e de uso para compreender a circulação do dinheiro e as estruturas de poder na contemporaneidade na produção do espaço urbano. A alocação de mercado e de terra de aluguel enquadra as paisagens urbanas em um novo padrão de conformidade, enfatizando o consumo que levou a uma diferenciação de produtos e do projeto urbano. No entanto, os arquitetos e planejadores ao explorarem os domínios dos gostos e preferências estéticas diferenciadas, o fazem a serviço do mercado imobiliário, reenfatizando um forte aspecto da acumulação de capital:

[...]o da produção, consumo e acúmulo de capital simbólico (acúmulo de bens de consumo suntuosos que atestam o gosto e a distinção social de quem os possui) ressalta o fetichismo (a preocupação direta e exacerbada com aparências superficiais que ocultam significados subjacentes), então o domínio da cultura e do gosto, na realidade funcionam como formas de distinção econômicas perpetuando a dominação. (HARVEY, 1992, p.81)

No entanto, a leitura de Zukin ressalta que “[...] a apropriação cultural é menos hostil aos grupos economicamente dependentes do que às estratégias de acumulação de capital nuas e cruas, especialmente o controle do trabalho. Mas não é menos dramática nas suas consequências de exclusão” (ZUKIN, 1996, p.215), dessa maneira é possível conceber que uma cultura “dominante” é a cultura de mercado e o indivíduo, em

especial o que habita o espaço urbano, é “socializado” e tem seu olhar conformado para produtos que tendem essencialmente ao lucro. Há a produção de identidades coletivas e individuais sobrepostas:

[...] A identidade coletiva, assim como a individual, é, então, definida por uma estratégia de apropriação cultural, e ao mesmo tempo, simbolizada e realizada pelo consumo visual [...] a pós-modernidade oferece uma chance de se escolher uma identidade a partir da imagem eletrônica das comunicações de massa, da imagem manufaturada do consumo doméstico, e da imagem projetada da arquitetura. Nestas imagens nós consumimos o que imaginamos, e nós imaginamos o que consumimos. (ZUKIN, 1996, p.218)

A identidade coletiva, e também a individual, dessa maneira, passa pelo processo de apropriação para o consumo visual, e com a ajuda das novas tecnologias se realiza. Para Armando Silva (2001), que se dedica a estudar a cidade a partir das fantasias de seus habitantes, a cidade está para além do efeito homogeneizante da reprodução do espaço, pois é o lugar do acontecimento cultural e o cenário de um efeito imaginário coletivo.

O autor busca entender a cidade construída simbolicamente por seus habitantes e acredita que mesmo quando tratamos do “auge do desenvolvimento global, com produções planetárias unificadas, com uma indústria audiovisual homogeneizante e atravessados, como estamos os cidadãos do mundo, por produções multimídias e virtuais” (SILVA, 2001, p. XXI), há diferenças notáveis que se acentuam na natureza urbana: diferenças culturais e geográficas. Este discurso será ampliado com a discussão de “pós-cidade” a partir do modelo da cidade de Irvine, no sul da Califórnia (EUA), e se enquadra no conceito de paisagem urbana pós-moderna de Zukin, em comparação com a “trans-cidade” a partir do modelo da cidade de Bogotá, capital da Colômbia.

Na América Latina o fenômeno é de “trans-cidades” (de transferência), de cidade que avança sem controle, assumindo como sua, para a cidade, tudo o que encontra, inclusive a vida camponesa e os modelos “pós”, nem sempre inteligíveis como tais em outros países industrializados do Ocidente. (SILVA, 2001, p. 196).

O avanço, que pode ser um movimento que provém de um plano urbano dirigido do Estado, também é estabelecido pelo sistema econômico vigente, mas para Silva, se estabelece de diferentes formas em cidades da América Latina.

O primeiro exemplo levantado é o de Irvine, uma cidade na Califórnia que pertence ao complexo de *Orange County*, e que reitera o desejo de criar um espaço urbano tão próximo à perfeição como possível. Segundo anúncio do gabinete governamental:

Orange County é mais parecido com o cinema, com os sonhos [...], seus carros são novos, suas lojas, colégios, montanhas também são novos. Inclusive a terra e o oceano parecem novos. Não há outro lugar como Orange County que se pareça mais com o seu novo lugar. (SILVA, 2001, p. 196)

O plano urbanístico original se converte em um documento de conduta de como um cidadão deve agir, convidando todos a viver numa cidade onde não existe o medo urbano. Dentro de *Orange County* uma cidade se sobressai, Irvine, que se caracteriza por uma cidade-corporação, pensada como um modelo para o futuro.

As cores das casas são planejadas (três únicas variantes em tons pastéis), altura dos gramados (cortada numa exata medida de quatro centímetros), os espaços de circulação e zonas de comércio são estritamente demarcados, e em muitas zonas as casas podem ser vendidas, mas o terreno não, que continua sendo propriedade da corporação; os moradores circulam basicamente de carro, utilizando os passeios públicos para fazerem exercícios, como as corridas matinais, enquanto os trabalhadores da região, os “grupos marginais”, em grande maioria mexicanos e vietnamitas, utilizam uma linha de ônibus que mal circula pela cidade e opera a cada uma hora. Viajar no ônibus urbano é sinônimo de falar espanhol, porém os motoristas são proibidos de falar essa língua, como também o são funcionários de hospitais e centros médicos, marcando uma espécie de “apartheid californiano”, onde o limite de circulação para esses “não proprietários de carros” é o limite do trajeto do transporte público (SILVA, 2001).

Nesse exemplo, o planejamento dos condomínios oferece a segurança de manter afastados indivíduos estranhos, que não se enquadrem no padrão de normalidade e que podem vir a ameaçar o conforto desses lugares projetados, no entanto, dentro dessa ordem espacial construída, Silva identifica uma ação de resignificação do espaço público resistente em meio a todo esse ambiente higienizado:

A demonstração de eficiência de um anônimo defecador poderia fazer-nos pensar que está acontecendo em Irvine um estranho tipo de grafite, escrito na matéria própria do corpo de algum ressentido contra sua ordem e limpeza monumental e, portanto, em última análise, se trata de uma resposta corporal que entra em sintonia com essa pressão “desmaterializante” da cidade-corporação que é Irvine. (SILVA, 2001, p. 200).

Depois de encontrarem fezes em gramados diversos produzidos por um anônimo, os moradores de Irvine propõem a instalação de banheiros públicos perto dos lugares onde houve a defecação para estimular o asseio do defecador, e por consequência controlá-lo.

Irvine é um exemplo que o autor insere dentro do modelo de Disneylândia, onde o corpo se mercantiliza, a fantasia concreta é transformada em religião, e a felicidade é uma oferta encontrada, a Disney se torna uma utopia de prazer e bem-estar.

[...] Onde tudo está feito para ser consumido, para comprar, e não para a comodidade em si. A cidadela corresponde a um global marketplace, mas em especial para a venda dos produtos da própria Disney. Haveriam pelo menos três características que poderiam ser transladas para novas cidades: sua relação com o espaço, seu sentido de cinema e sua cotidianidade sem conflitos [...] uma realidade cinematográfica, de prazer, de diversão, simulação e sobretudo uma realidade que já não é a que era antes: não é histórica, mas sim a do futuro. Assim onde mais atua a Disney é na criação da utopia de um novo espaço, de uma “cidade sem geografia”, sem lugar, precisamente. (SILVA, 2001, p. 202).

Dessa maneira Silva complementa:

A Disney, afinal, como Orange County, é de um urbanismo que não produz cidade [...] enquanto cidade de nômades trata de cidadãos de passagem, cidadãos, porém não residentes. Cidadãos que compram e que percorrem muitas vezes por dia os seus corredores freeway, mas sem lugar garantido. Cidadãos aos quais previamente se cerceou o espaço público, pois o público é agora corporativo. E aquele que usualmente se chama espaço público, como esse pedaço de propriedade de todos, as calçadas, as ruas, o equipamento urbano, o transporte público, não tem um uso social. (SILVA, 2001, p. 203)

No entanto, Silva ressalta que esse modelo utópico não poderia ser adaptado às cidades de maneira geral. Ao contrário do ideal, o autor ressalta que “a violência cotidiana, a insegurança, a desordem e a corrupção política funcionam todas ao mesmo tempo como poderoso explosivo para que seus cidadãos percam a esperança de um futuro mais agradável” (SILVA, 2001, p. 205), sendo esse o fermento do modelo de trans-cidades.

O autor toma Bogotá como exemplo de “trans-cidade” latino-americana a partir do caso do prefeito Antanas Mockus, que ganha grande número de adoradores após abaixar as calças em uma assembleia, e por ser uma pessoa pública, reitor de universidade, acaba ganhando fama e virando prefeito. Já como prefeito, Mockus convida a todos os cidadãos para assistir seu casamento em um circo a partir da venda de ingressos (a situação parece tão clichê do famoso “pão e circo” romano que é quase inacreditável). Uma grande multidão se reuniu para apreciar o espetáculo *nonsense*.

Sobre as multidões nas “trans-cidades”, o autor afirma “Os corpos vivem diariamente a sensação de serem tocados, estreitados e até violentados” (SILVA, 2001, p. 211), a máxima disso são os sistemas de transporte coletivos como os metros da

América Latina, onde se localizam os maiores do mundo e aonde a população experimenta momentos de profundo, com o número crescente de usuários e poucos investimentos em infraestrutura.²⁹

A aglomeração urbana faz o contraste entre as “pós-cidades” e as “trans-cidades”, pois em comparação com Orange County, onde os corpos desaparecem dentro dos carros no espaço público, “o corpo no continente sul é então amalgamado, tumultuado, assaltado, cansado, rodeado por todo tipo de obstáculos e inconvenientes” (SILVA, 2001, p. 211), além disso:

Há certas diferenças entre a pós-cidade californiana feita pelas corporações entre desertos e paragens solitárias só unidos por via do automóvel e pelas listas e redes eletrônicas, frente aos conglomerados concentrados da América Latina, que insisto em entender como trans-cidades, nos quais as cidades avançam à deriva, sem planificação. (SILVA, 2001, p. 213)

No entanto, algumas cidades são elencadas como intermediárias entre o modelo de “pós-cidade” californiana e “trans-cidade” latino-americana, e a exposição desse modelo intermediário expõem o quanto esses conceitos se mesclam, e mesmo que um seja a contradição do outro, nessa dialética os espaços urbanos se constituem.

Como parte dessa dialética, compreendemos o defecador de Irvine e também a arte-urbana no seu movimento de intervenção e ressignificação do espaço público controlado e vigiado, tanto nas pós-cidades como nas trans-cidades e intermediárias.

Porém, mesmo que algumas dessas cidades cresçam desordenadamente (SILVA, 2001) e que um movimento dialético possibilite uns bons momentos de apreensão e apropriação pela intervenção no espaço público, é impossível não conceber todas as cidades citadas (de todos os modelos) como seguidoras de uma cartilha muito bem definida da indústria imobiliária (via produção capitalista do espaço) e do capital financeiro (via acumulação flexível) (HARVEY, 1995).

Podemos entender a segregação social e a criação dos espaços de marginalidade, como resultado do binômio centralização do poder/ diferenciação social, onde os processos como patrimonialização e revitalização, podem desencadear a gentrificação como consequência e estratégia de um planejamento urbano que visa o desenvolvimento e a preservação do espaço físico (e não do espaço social), para dar conta da

²⁹Chamo atenção para um comportamento que o autor classifica como “Indiscretas passadas de mão dos homens no corpo das mulheres” (SILVA, 2001, p. 211), nas situações envolvendo multidões em transportes públicos. Proponho que as passadas de mãos não são apenas indiscretas, mas sim criminosas, e que elas não se caracterizam por uma simples **sensação** de sermos tocadas, estreitadas e até violentadas, pois isso não é uma simples sensação isso é uma realidade na vida de milhares mulheres que vivem em certos conglomerados urbanos.

superacumulação. Por não visarem o desenvolvimento do espaço social, a produção do espaço, como reprodução do capital, aparece na cidade ressaltando a precariedade dos modos de vida, via a privação econômica e de direitos básicos que não são repassados pelo Estado, como o acesso à moradia, à educação e ao lazer. Além disso, a privação econômica, que gera a situação de precariedade, se relaciona a outras camadas de segregação, pois está afinada com problemas estruturais, em especial na sociedade brasileira, como o racismo e a violência de gênero. Como é exposto por Harvey:

As cenas de rua de empobrecimento, perda de poder, grafiteagem e decadência se tornam trigo para o moinho dos produtores culturais [...] como uma cortina fantástica e turbilhonante que não admite nenhum comentário social. Uma vez que os pobres ficam estetizados, a própria pobreza sai do nosso campo de visão, exceto enquanto descrição passiva da alteridade, da alienação e da contingência no âmbito da condição humana. Quando a pobreza e a falta de moradia são servidas para o prazer estético, a ética é de fato dominada pela estética, convidando, por conseguinte, a amarga colheita da política carismática e do extremismo ideológico. (HARVEY, 1992, p.301)

Esse moinho dos produtores culturais é justamente a apropriação cultural, pois “mais importantes do que os debates sobre nova classe, todavia, é o resultado amplamente estrutural da maneira como novos produtos culturais são formados” (ZUKIN, 1996, p. 209) a da sobressaliência da estética no lugar da ética, ou ainda “como estratégias de apropriação cultural se articulam com padrões de produção e consumo” (ZUKIN, 1996, 209), onde tudo vira produção. Nesse sentido, incluímos como exemplo, os tours organizados em direção as favelas cariocas e oferecidos a turistas sejam eles estrangeiros, e ou, abonados. Observa-se aqui uma nova prática da indústria do lazer e turismo, onde problemas sociais tornam-se irrelevantes diante das possibilidades de lucro. É o que alguns autores consideram como a estetização da pobreza. Conforme Harvey:

As preocupações pós-modernas com o significante e não com o significado, com o meio (o dinheiro) e não com a mensagem (o trabalho social), com a ênfase na ficção e não na função, nos signos em vez das coisas, antes na estética do que na ética, sugerem um reforço, e não uma transformação, do papel do dinheiro. O produtor capitalista tem cada vez mais o “papel do alcoviteiro” entre os consumidores (...) [em direção] O prazer, o lazer, a sedução e a vida erótica são trazidos para o âmbito do poder do dinheiro e da produção de mercadorias. (HARVEY, 2012, p.99)

Nesse sentido, o tour à favela torna-se uma produção mercadológica desmaterializada, onde a experiência através do lazer torna-se um produto cultural (MAGALHAES PACHECO, 2011).

Levando-se em consideração a conjuntura atual e o reforço do papel do fluxo do capital na contemporaneidade - da produção a experiência urbana, consideramos de agora em diante, as expressões da arte urbana e sua transformação em mercadoria, via apropriação cultural, seja configurada como cenário de uma série do fenômeno Netflix, seja como paisagem de consumo real, no caso de Wynwood Walls, ou virtual, no caso do Street Art Project.

2.4 A cidade como suporte, a arte urbana como negócio: do processo de divulgação às práticas artísticas *in situ*.

Os exemplos elencados a seguir, que têm como uma de suas linhas expressivas a arte urbana, iniciando pelas plataformas tecnológicas, Google Street Art Project e Netflix, e passando pela produção espaço de WynwoodWalls (EUA), demonstram como a associação entre arte urbana e mercado gera *subprodutos* a partir de sua apropriação mercadológica em direção à produção artística.

Nos exemplos demonstrados interpretamos como algumas intervenções artísticas absorvidas pelo mercado, são conduzidas por uma estratégia atualizada na elaboração de novos produtos. Inserimos nesse contexto a produção de imagens e discursos. Partimos então da premissa e do reconhecimento de que esses elementos se tornam importantes para a compreensão da reprodução e transformação de toda cultura e sua ordem simbólica. Consideramos que as práticas estéticas e culturais têm condições de produção que são determinadas pelo estágio atual da economia. Nisso observamos que a imagem, como forma de representação, torna-se elemento mutante dentro do sistema. Então, a imagem transforma-se a cada situação, conforme os mecanismos de um sistema em movimento, viabilizando novas formas de diálogo entre produtores/consumidores/artista/público.

2.4.1 Google Street Art Project, o banco de imagens do Google Cultural Institute

O Google Cultural Institute pertence a uma plataforma do Google que agrupa acervos digitais de milhares de museus, centros culturais e espaços arquitetônicos, de maneira que o usuário pode salvar suas peças favoritas e criar sua própria galeria. Na descrição do projeto o usuário pode “Descobrir exposições e coleções de museus e

arquivos em todo o mundo. Explorar os tesouros culturais, de joias escondidas para obras-primas”.³⁰

Entre os acervos do Google Cultural Institute, um em especial é dedicado à arte urbana, o Google Street Art Project (Figura 21), lançado em junho de 2014, agrega mais de 5 mil exemplares fotografados organizados por países na plataforma, com o objetivo de conservar digitalmente essas expressões artísticas que por seu caráter efêmero acabam desaparecendo rapidamente dos lugares aonde foram concebidas (Figura 22).³¹

A plataforma tem o objetivo preservar os registros para as gerações futuras e seu acesso é feito por um endereço simples: g.co/streetart. Uma grande variedade de estilos e locais podem ser encontrados, correspondendo, segundo o projeto, “as autênticas formas de expressão e ativismo político e social” em uma época de grandes turbulências em vários países que integram a plataforma, como a Palestina, Arábia Saudita, Afeganistão, Grécia, Ucrânia, entre outros.

Figura 21: Print Screen de página inicial do Google Street Art, 2016.



Fonte: <http://g.co/streetart/> Acesso: 01/2016.

O Street Art Project é a primeira iniciativa de captura digital de arte urbana e representa a simbiose de vários produtos: Google Glass, Google Maps, Google Street View (Figura 23), daquela que é considerada uma das mais poderosas corporações, no

³⁰Disponível em: <https://www.google.com/culturalinstitute/> (Acesso: janeiro de 2016).

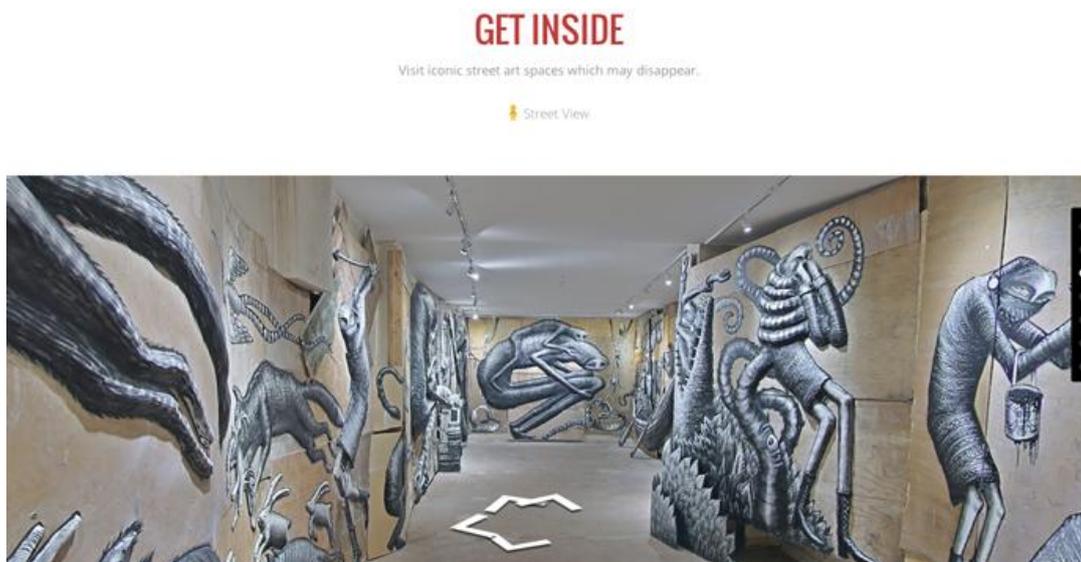
³¹Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/google-street-art-project-mural-conservancy> (Acesso: janeiro de 2016).

formato de plataforma do tempo presente, o Google, que se une a uma das expressões artísticas de maior veiculação da atualidade.

O Street Art Project é uma ferramenta em que podemos observar a maneira como o consumo da arte é compreendido na indissociabilidade entre arte e economia na atualidade. Registrando e criando um acervo de arte efêmera, gera a possibilidade de que expressões artísticas sejam consumidas de uma maneira diferenciada. É visível que o mercado de arte tenha dado um pulo, entre as peças feitas com spray sobre tela na cidade de Nova York, em meados de 1970 (STAHL, 2009) aos dias de hoje com a existência de plataformas como o Street Art Google. Sobre esse aspecto, embora ambos vejam a cidade como suporte as leituras e interpretações são problematizadas conforme cada situação, envolvendo consumo e consumidor, artista e público.

Sob a rubrica da preservação e democratização, o Google projeta uma plataforma que se encaixa perfeitamente à contemporaneidade, pois ela dá conta de se enquadrar na acumulação flexível e cria uma possibilidade de um consumo em camadas, um consumo de internet e, por outro lado, dos aplicativos e produtos Google que não geram lucro direto por não serem pagos (a não ser o Google Glass), mas que promovem a marca da corporação de maneira global e tornam suas ações no mercado financeiro altamente rentáveis.

Figura 22: Print Screen de página Google Street Art, convida para à visita, 2016.



Fonte: <http://g.co/streetart/> Acesso: 01/2016.

internet), computadores, celulares, *tablets*, os famosos *gadgets*- objetos de desejo da nossa era. Segundo o jornal O Estado de São Paulo, Netflixé o principal serviço de TV via internet, com mais de 70 milhões de assinantes com serviço de streaming em todo globo, com exceção de China, Coréia do Norte, Síria e Criméia (O Estado de São Paulo, 17 de janeiro de 2016, B14).

“Vocês estão vendo o nascimento da TV Global”, disse Hastings, presidente executivo da empresa durante o evento Consumer Electronics Show, no começo de 2016, em Las Vegas, evento no qual também foram anunciadas a chegada da Netflix em mercados importantes como Arábia Saudita, Cingapura, Índia e Rússia e o lançamento de uma nova série chamada “The Get Down”, dirigida pelo australiano Baz Luhrmann, sobre o “nascimento” da arte urbana e da cultura hip-hop em Nova York.

Os anúncios dão continuidade ao plano de expansão global do Netflix. O serviço que foi lançado em 2007, iniciou seu processo de expansão começando pelo Canadá. Depois seguiu para América Latina, Europa, Austrália, Nova Zelândia e Japão. De acordo com a companhia norte-americana, mais de 42,5 bilhões de horas de vídeo foram transmitidas pelo serviço em 2015- 12 bilhões apenas no último trimestre do ano passado. (O Estado de São Paulo, 17 de janeiro de 2016, B14)

Isso significa que a série “*The Get Down*”, que se passará na década de 70 no Bronx, em NYC, será exibida globalmente para todos os usuários do Netflix. Inclusive o teaser que está sendo veiculado traz na identidade visual do logotipo da série a imagem de um vagão de trem no estilo Wild Style (Figura 24).

Figura 24: Print Screen de abertura de *The Get Down*, série do Netflix, 2016.



Fonte: <http://www.netflix.com/> Acesso: 01/16.

Não cabe empreender aqui os modos de organização desse setor da atividade econômica, mas a partir desse exemplo podemos identificar quais as tendências estéticas e culturais estão sendo veiculadas e vendidas pelas novas mídias, e dessa maneira a arte urbana é incorporada a esses produtos como uma matéria prima, seguindo a tendência da apropriação cultural. A superacumulação do capital, e conseqüentemente a necessidade de movimentação dos valores, faz emergir a produção de novos conteúdos que são minuciosamente estudados e produzidos para consumidores que tem o ambiente urbano e o ambiente virtual como habitat natural. Tal sistema também gera relações monetárias assimétricas e “vincula-se à necessidade de mobilizar a criatividade cultural e a inventividade estética não somente na produção de um artefato cultural, mas também em sua promoção, embalagem e transformação em algum tipo de espetáculo de sucesso” (HARVEY, 2002, p.312).

Esse espetáculo de sucesso pode ser facilmente assimilável com as séries de sucesso produzidas, vendidas e distribuídas pelo fenômeno global que é o Netflix, uma corporação que empreende todo esse sistema de organização com seus exercícios promocionais e de marketing sofisticados.

O desenvolvimento de uma produção e de um marketing culturais numa escala global também é um agente primordial de compressão do tempo-espaço, como mostram os exemplos tanto do Netflix como do Google Cultural Project, pois são totalmente assimiláveis com as novas tecnologias, suprimindo as fronteiras do espaço- qualquer pessoa de qualquer lugar do globo que tenha internet e no caso do Netflix, um cartão de crédito, pode acessar diferentes produções culturais- e o deslocamento no tempo- os indivíduos podem passear pelas ruas de Nova York de 1970 (The Get Down) ou da Cidade de México de 2001 (Street Art Project), de acordo com sua vontade que é diretamente determinada pelas escolhas das corporações (Figura 25).

No entanto, a arte urbana não é valorizada somente nesses ambientes “virtuais”, ela passa a figurar também os ambientes físicos do urbano. As intervenções de outrora, que eram vistas como marginais e criminosas, ascendem como formas artísticas passíveis de investimentos, via encomenda, e colaboram para a produção do espaço, como veremos a seguir.

Figura 25. Print Screen da série *The Get Down*, arte urbana e composição de cenário, 2016.



Fonte: [HTTP://www.netflix.com/](http://www.netflix.com/) Acesso: 01/16.

2.4.3 WynwoodWalls, a galeria a céu aberto de Miami

Em algumas reportagens sobre WynwoodWalls, em blogs de viagem, encontramos um conselho recorrente: aproveite para tirar muitas fotos, as paredes e muros formam um cenário incrível para *selfies*. A arte urbana vira pano de fundo para a venda do espaço, dos serviços oferecidos pelo espaço e pela promoção da autoimagem nas redes sociais daqueles que passeiam pelo mundo, exibindo check-ins em diferentes lugares, de aeroportos à restaurantes, como uma forma de ressaltar o seu status social: global, urbano e de consumo da paisagem pós-moderna (figura 26).

Com base nos autores citados que discutem pós-modernismo, compreendemos que no mundo globalizado a produção do espaço e os usos do mesmo para a geração de lucro pode ser feito a partir da experiência de usufruir determinada paisagem, que vira instrumento de poder, em associação com o capital cultural dos que viajam e passam por esse espaço para assim consumi-lo, seja por uma refeição em um restaurante ou pelo uso da paisagem como um pano de fundo em uma *selfie*, postada na rede social.

Figura 26: Fotografia da entrada principal de Wynwood Walls, Miami, 2016.



Fonte: <http://www.wynwoodmiami.com/> Acesso: 05/2016.

WynwoodWalls representa a organização de todos esses fatores, ele é um espaço que foi produzido pela *Goldman Properties*, uma empresa de incorporação imobiliária familiar, que após adquirir mais de 20 propriedades em um ponto valorizado, com boa iluminação e de grande circulação de pedestres, e que se denomina como uma “revitalizadora de vizinhanças”, a partir da aquisição, desenvolvimento e gerenciamento de mais de 100 propriedades ao longo da costa lesta dos EUA, e cidades como NY e Miami (GOLDMAN, 2012).

A empresa é responsável pelo projeto, construção e gerenciamento de bares, restaurantes e casas noturnas e seguindo o faro da gentrificação se concentraram nas áreas do Soho, na década de 1970, em South Beach, na década de 1980 e na Philadelphia em 90, conforme os mesmos foram se valorizando.

Sobre WynwoodWalls, o proprietário Tony Goldman, afirma que o lugar foi transformado “de uma área morta para uma *Goldman Warehouse* (Galpão), um espaço bem finalizado para a exibição de arte de primeira qualidade”(GOLDMAN, 2012, p.17).

Passou-se a projetar os galpões largos e sem janelas para servirem como “telas gigantes para criar e mostrar o melhor da arte urbana já vista em um só lugar” (GOLDMAN, 2012, p.17), como uma galeria a céu aberto ocupada também por bares, lojas, restaurantes e cafés.

As motivações do proprietário da empresa são expressas no seguinte depoimento:

[...] Eu amo fazer revitalizações em comunidades históricas abandonadas! Isso é o que me excita! Eu olho para um terreno como um tabuleiro de Monopoly (em português Mercado Imobiliário). Se não houver "valor histórico" em um distrito eu quero criar um. Wynwood é um lugar que mostra como isso aconteceu. (GOLDMAN, 2012, p.17)

A mentalidade demonstrada pelo empresário exemplifica o que Sharon Zukin (1996) compreende como a produção de um espaço de sonho e consumo visual, que são criados sob uma idéia de “revitalização”, porém, uma revitalização que funciona a serviço do processo de gentrificação, pois eleva o custo de vida e pulveriza a vida social anterior do espaço em detrimento de novos serviços que atendem a uma camada da população que não é a mesma que vive no local, baseada especialmente no turismo e lazer, levantados por Ana Fani Carlos (2005) como os novos setores de investimentos que possibilitam a reprodução do espaço urbano como negócio (Figura 27).

De fato, uma diversidade de artistas e técnicas (stêncil, lambe-lambe, graffiti e pixações) circula pelo espaço, que tem cerca de 50 obras, de 38 artistas de 10 países diferentes, expondo em muros e paredes de galpões, que se tornam bares, lojas de souvenir, restaurantes e galerias de arte.

Figura 27: Fotografia dos muros internos de WynwoodWalls, Miami, 2016.



Fonte: <http://www.funjunkie.com/> Acesso: 05/2016.

A nossa preocupação em situar os fatores econômicos, colocando a arte em um sistema de produção, vai ao encontro de discussões conduzidas anteriormente que tratam sobre as especificidades das práticas artísticas e a sua ocupação nos espaços “reais” do urbano. Inseridas de formas distintas, dentro de um planejamento urbano, essas práticas atuam nos limites entre a marginalidade, como foram feitas as proposições iniciais do graffiti, e posteriormente com a absorção pelo mercado através de espaços institucionais, passam a ser encomendadas. Esse assunto complementa as reflexões que envolvem o mercado, no contexto de um sistema econômico e as instituições artísticas oficiais. Desde as práticas iniciais do graffiti aos dias de hoje, observa-se a quebra na intencionalidade de apropriação do espaço urbano e conseqüente contraposição a um sistema mercadológico. Todavia, sugerimos a seguir como a experiência artística prática em intervenções urbanas continua sendo uma importante ferramenta de apropriação do espaço na cidade.

3. Subvertendo as palavras e as coisas: da teoria para a prática.

Após as reflexões trazidas nos capítulos anteriores, que se referem ao processo de produção na arte e na cidade, meu interesse foi investigar como é o processo de realização de algumas práticas artísticas na rua, ou seja, *in loco*.

Durante a pesquisa fui buscar fontes na própria rua que poderiam me auxiliar o entendimento de como as práticas artísticas não encomendadas aconteciam de fato na cidade, entre os limites da marginalidade, em distanciamento do mercado. Quais temas poderiam ser endereçados a um público e que público? Na prática que tipo de diálogos era possível estabelecer com o cotidiano da cidade?

Em busca de um recorte de arte urbana, naquela ocasião me aproximei de um grupo de pessoas que realizavam práticas de intervenção urbana: grafiteiras, pixadoras e pichadoras. Ao mesmo tempo me interessei por disciplinas que teorizavam questões de sexualidade e gênero. Gênero e sexualidade é um dos temas que fazem parte do universo da arte urbana ao tratar de aspectos relacionados a diferenças sociais. Entusiasmada com esse universo decidi realizar uma ação prática, justamente com esse grupo acima citado, que acabamos transformando em coletivo³².

Baseada nessa bagagem adquirida trago no último capítulo dessa dissertação uma narrativa pessoal de experiência desenvolvida durante o processo de pesquisa, e que ainda está em curso. Paralelamente à pesquisa, as informações coletadas formaram um repertório que deram origem a confecção de um argumento de roteiro cinematográfico que ainda está em processo. Nesse sentido o ponto chave que será delineado nesse capítulo é relativo à ação das mulheres no espaço público, das quais eu me incluo, e que considero particularmente associado às questões relativas ao sexo/gênero, definidas como um conjunto de arranjos através dos quais uma sociedade transforma a sexualidade, biológica, em produtos diversos da atividade humana, e nas quais essas atividades transformadas são satisfeitas (RUBIN, 1993).

Como resultado de minhas leituras passei a perceber que a divisão de sexo/gênero se associa, também, a segregação urbana, pois uma das várias camadas que envolvem a segregação, como exemplos a econômica e a étnica, é executada justamente sobre o domínio do corpo feminino, daí a escolha desse tema para a prática.

Observei ainda que o produto dessa segregação desemboca tanto em violência, aonde os inúmeros casos de feminicídio são um exemplo, quanto em resistência, que é a

³²O sentido de coletivo nas artes visuais é o de uma associação de pessoas que têm interesses em comum e se reúnem para trocar experiências e confeccionar obras.

pretensão dessa experiência prática em arte urbana, pois a partir da ocupação do espaço público, a segregação é transformada em empoderamento.

A realidade e o contexto do país aonde eu vivo, trazem à tona em vários momentos as conseqüências da implementação da divisão sexual. No final do mês de maio de 2016 cidadãos e cidadãs brasileiras foram arrebatados com a notícia assustadora de um caso de estupro coletivo de, pelo menos, 30 homens, empreendido contra uma garota desacordada de 16 anos, ocorrido no Rio de Janeiro (El País, 03-01-16)³³.

Observando as estatísticas do FBSP (Fórum Brasileiro de Segurança Pública), me dei conta de que a cada 11 minutos uma de nós é vítima de violência sexual, motivação que pode ser associada, segundo o Mapa da Violência de 2015 (WAISELFISZ, 2015), ao feminicídio, o crime de violência associado à condição de discriminação sofrida pelas mulheres na sociedade.

Percebi ainda que a condição de discriminação sofrida pelas mulheres encontra reflexos em diversos aspectos da vida social, afinal, o corpo feminino é um território de permanente disputa e controle. Sobre ele se inscrevem múltiplos discursos, o médico, biológico, legal, psicológico, artístico, educacional etc. - que não apenas dizem respeito a esse corpo, mas também o constituem e controlam, uma vez que normatizam padrões de higiene, comportamento, reprodução, sexualidade, impactando diretamente na relação das mulheres com o espaço público.

A problemática, do meu ponto de vista, é que os lugares legítimos, tanto de quem discursa, quanto de quem controla, ainda é predominantemente ocupado por figuras masculinas. Essa ocupação perpassa desde o circuito político, até circuitos de produção de imagens, narrativas e saberes, como é o caso das artes visuais e da educação (LOURO, 1997).

Laura Mulvey (2007) aborda a questão sob o ponto de vista do conceito do '*male gaze*', em artigo escrito em 1975, investigando e associando a produção cultural, com ênfase no audiovisual, ao 'ponto de vista masculino', onde o controle de técnicas e equipamentos, conhecimentos e roteiros são feitos por homens, evidenciando a criação de personagens mulheres que aparecem na narrativa de maneira complementar ao personagem masculino, de maneira, na maioria das vezes, objetificada.

³³ Disponível em: http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/31/politica/1464713923_178190.html (Acesso: janeiro de 2017).

Contemporaneamente, algumas mudanças são perceptíveis nos apontamentos de Mulvey, especialmente dado à luta dos movimentos feministas que versa a igualdade de gênero. No entanto, a liberdade de um grupo de mulheres de ter "uma câmera na mão, e uma ideia na cabeça" é possível, mas ainda está cerceada pela impossibilidade da circulação pelo espaço público de todas nós.

Durante o mês de outubro de 2016 surge outra notícia arrebatadora, agora um pouco mais próxima de mim, em João Pessoa, capital da Paraíba, um caso envolvendo o desaparecimento da jovem Vivianny mostra claramente como essa liberdade ainda está cerceada. As impossibilidades de ir e vir no espaço urbano são materializadas no corpo da mulher que é encontrado em estado de putrefação, seus objetos também, alguns metros de distância, em cinzas, pois foram queimados pelos criminosos (G1, 07/11/16).³⁴

O caso parece não ser isolado, de fato, a ocupação e participação das mulheres no espaço público, sua liberdade e seu poder de circulação ao caminhar pela cidade, é recente e rarefeita. O processo, que ainda está em ação, parece descolar esse gênero sexual específico do espaço doméstico, acoplando-o no espaço público, num primeiro momento, pela via do consumo (Wilson, 1995).

Seria o segundo momento este que eu presencio? Pois ocupar o espaço urbano a partir de intervenções artísticas não é a mesma coisa que consumi-lo, é no lugar disso um afrontamento via expressão, é resistir e ganhar voz para comunicar dissidências.

E finalmente para refletir/imersão sobre/na arte urbana a partir da experiência prática dividi esse capítulo em duas fases. A primeira, intitulada "Reflexões Polinizadas" (cap. 3.1) concerne a breves reflexões sobre o que seria a relação entre mulheres e espaço urbano, e na esteira dessas reflexões, no que equivale a segunda fase, intitulada "Empoderarte" (cap.3.2), resgato uma personagem ligada à história da Paraíba, Anayde Beiriz (1905-1930), para compor a intervenção, que aconteceu de maneira coletiva, onde algumas mulheres foram destacadas por sua participação na luta pela igualdade sexual ou até mesmo supressão da divisão entre gêneros.

É desse mote que as expressões artísticas, que levam o nome de arte urbana, com enfoque no stêncil, lambe-lambe e crochê, associadas ao discurso de um grupo, o das mulheres - que como tantos outros, teve seu lugar de fala, e, portanto, de expressão, anulado pelas relações de poder construídas historicamente - configuram-se como

³⁴Disponível em: <http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2016/11/corpo-encontrado-na-paraiba-pode-ser-de-jovem-desaparecida-diz-perito.html>(Acesso: novembro de 2016).

ferramentas de subversão e empoderamento de ocupação do espaço urbano via intervenção que concebe a cidade como suporte.

3.1 Polinizações para a fertilização da prática.

Na obra *Untitled* (1983) da artista visual Barbara Kruger (1945) encontramos a frase: “We won’t play nature to your culture” [“Não vamos fazer o papel de natureza para sua cultura”], escrita com grandes letras irregulares sobre a imagem de um rosto de mulher, com seus olhos cobertos por duas folhas, e que parece uma mensagem dirigida ao público masculino, confrontando a posição social da mulher e desafiando a associação tradicional da mulher com a natureza, e sua exclusão da cultura de maneira a subverter a lógica da dominação e domesticação em nossa sociedade (figura 28).

Figura 28: Fotografia *Untitled*, Barbara Kruger, 1983.



Fonte: <http://www.barbarakruger.com/art.html> Acesso: 01/17.

A obra de Kruger representa a substituição de um único ponto de vista, o *male gaze*, por muitos outros pautados por diferentes referências e experiências, segundo Michel Archer (2001), isso está associado ao momento da arte contemporânea em que “(...) a divisão entre a esfera pública dominada pelos homens e a privacidade do lar, convencionalmente imposta, ‘contrastante’ e ‘feminina’, foi abalada pela obra que incorporava a convicção de que pessoal é político” (p.137), ou seja, as mulheres passam a se apropriar de espaços, anteriormente vetados, transformando-o.

De fato, a intensificação entre a divisão das esferas do público e do privado, e a presença das mulheres nas ruas e nos espaços públicos de circulação e entretenimento causou e, por vezes, ainda causa desconforto, gerando uma série de discursos moralizantes e regulatórios que desembocam em situações de violência que assistimos contemporaneamente. É seguro caminhar pelas ruas? Isso se dá da mesma maneira para homens e mulheres? Quais seriam as possibilidades que se lançam sobre os corpos construídos socialmente e diferenciados sexualmente?

Acredito que a análise das causas da opressão e segregação das mulheres serve de base para uma definição do que deveria ser mudado para a construção de uma sociedade mais igualitária, e especialmente, sem hierarquias baseadas em sexo/gênero.

Nesse sentido, muitas reflexões vieram à tona em minha mente- especialmente nas aulas de ‘arte, gênero e sexualidade’ ministradas por Madalena Zaccara e Vitória Amaral, e ‘teoria de gênero’ ministrada por Loreley Garcia- uma delas seria: Quais são as relações pelas quais uma mulher se transforma em uma mulher oprimida e segregada no espaço urbano? A partir da transmissão de referências passadas pelas professoras tive o primeiro entendimento de duas intelectuais que me ajudaram a elaborar inicialmente uma resposta para a pergunta, sendo elas Griselda Pollock e Gayle Rubin.

Griselda Pollock (2007a) compreende que a sociedade se encontra estruturada com base em inequidades no aspecto da produção material, e também sobre as divisões e desigualdades sexuais (p.46). Para Gayle Rubin (1993) a desigualdade sexual é um antigo aparato social sistemático, estando o sistema capitalista localizado como herdeiro dessa tradição de dominação sexual, que toma as mulheres como matérias-primas, a partir de seus corpos, e as molda, transformando-as em mulheres domesticadas.

‘Ser domesticada’ pode ser interpretado como uma condição de pertencimento forçada e culturalmente construída a um espaço determinado que funciona como instrumento de controle de uso e posse. Nesse caso, as mulheres quando passam a condição de domesticadas carregam estigmas artificialmente criados que determinam também sua função nesse espaço.

Um desses estigmas artificiais é a preparação e educação que uma menina recebe tradicionalmente para aprender os cuidados com o lar. Dentre essa preparação encontramos a tradicional prática do crochê, que dentre outros trabalhos manuais, são passados de mães, avós, tias, etc., para que as meninas possam adquirir dotes domésticos, ou seja, aquelas aptidões e conhecimentos que a tornam uma “mulher prendada”.

Segundo Rubin (1993), um elemento crucial da reprodução da vida, no sistema econômico em que vivemos, é o trabalho das mulheres em casa, que mesmo não sendo remunerado, contribui para o volume final da mais-valia, obtido pelo capitalista. Os alimentos são um bom exemplo de como essa lógica funciona, pois eles são vitais para qualquer ser humano, e podem ser comprados com dinheiro, mas não estão aptos para o consumo imediato, é necessário que uma força de trabalho seja responsável pelo seu preparo. Por esse motivo:

[...] uma “mulher” encontra-se entre as necessidades de um trabalhador, que se destina as mulheres, e não os homens, o trabalho doméstico, e que o capitalismo seja herdeiro de uma longa tradição nas quais as mulheres não herdaram, na qual as mulheres não lideram, e na qual as mulheres não falam com deus [...] uma herança cultural de formas de masculinidade e feminilidade. (RUBIN, 1993, p.5)

A divisão entre as esferas do público e privado, onde o privado se associa ao que é da intimidade e o público ao que é político, estrutura feminilidade e masculinidade em suas fronteiras, diferenciando funções de acordo com o sexo dos indivíduos (POLLOCK, 2007b). No entanto, o desenvolvimento industrial permitiu que as mulheres, anteriormente circunscritas na esfera do privado, acessassem o espaço público, previamente vetado, pela via do consumo.

Durante o processo da pesquisa muitas autoras foram se mostrando extremamente interessantes, no entanto gostaria de ressaltar o estudo de Elizabeth Wilson (1995) que sugere que as mulheres- no contexto exposto por Pollock (2007b) que veremos adiante, com as artistas Berthe Morisot (1841-1896) e Marry Cassatt (1844-1926)- eram uma espécie de *flâneur* invisível, mas que esse cenário não permaneceu estático, ele se reconfigurou a partir da criação das lojas de departamento, que revolucionaram o comércio no século XIX. Segundo a autora:

[...] embora se pudesse argumentar que a compra era para muitas mulheres - talvez a maioria - uma forma de trabalho em vez de prazer, pelo menos para o ócio proporcionava um pouco os prazeres de olhar, socializar e simplesmente passear - na loja de departamento, uma mulher, também, poderia se tornar um *flâneur*. (WILSON, 1995, p. 68)³⁵

Para Wilson, a criação desses espaços de consumo, as lojas de departamento, localizados no limiar do público e do privado, acomodavam a participação das mulheres da burguesia e das classes favorecidas na vida pública/urbana confortavelmente, mas

³⁵Tradução livre do trecho original: “[...] Although one could argue that shopping was for many woman – perhaps the majority – a form of work rather than pleasure, at least for the leisure few provide the pleasures of looking, socializing and simply strolling - in the departament store, a woman, too, could become a flâneur”.

somente, pela via do consumo em locais específicos, o que as configuraria em espécies de *flâneurs* invisíveis.

A idéia da presença das mulheres no espaço público, à época, era uma intromissão, porém uma intromissão permitida quando associada ao ato da compra, que por sua vez é escalonada pelo crescimento da produção industrial do meio do século XIX. A cultura do consumo, desenvolvida no espaço urbano do século XIX, “transforma as relações dos corpos com os espaços em geografias da diferença sexual, o consumo foi usado como um meio de gerenciar publicamente os indivíduos”³⁶ (SWANSON, 1995, p. 81).

Como uma das formas de compreender a cidade o segundo capítulo desta dissertação sugere que contemporaneamente o sistema econômico capitalista opera em coalizão com a globalização, no entanto, esse sistema econômico também vincula-se, como indicado por Rubin (1993), à diferenciação de sexo/gênero, pois toma como herança as formas de dominação dos sistemas econômicos anteriores, e ainda, como apontado por Pollock (2007a), os resultados dessa dominação contemporânea, que associa sexismo e misoginia, resultam em uma produção material que é estruturada sobre as divisões e desigualdades sexuais e econômicas, aonde nenhuma dessas formas de exploração reduz a outra (POLLOCK, 2007a, p.46)³⁷, e inclusive podem associar-se a outras formas de subjugação e segregação.

As posições específicas ocupadas por homens e mulheres interferem na esfera das práticas culturais como um todo. Como exemplo, as categorias de “artista” e “mulher”, como sugere Pollock (2007b), eram incompatíveis no contexto da arte moderna, pois uma tradição seletiva normalizava um conjunto particular de práticas relativas ao gênero masculino, mais especificamente ao papel criador do artista, *antidoméstico*, dos espaços públicos e exteriores, da aliança entre a boêmia e a liberdade sexual, o que interferia diretamente na produção de artistas mulheres.

Berthe Morisot e Marry Cassatt têm uma produção recortada sob um ponto de vista diferenciado. As artistas criaram noções de perspectiva, tanto no que se refere a

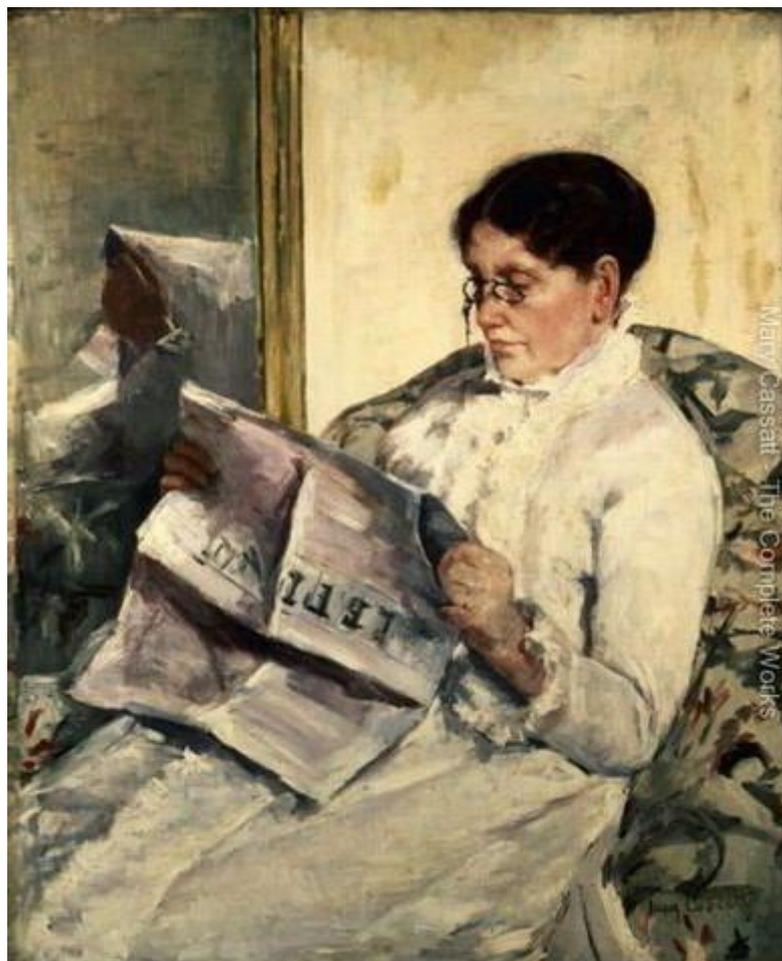
³⁶Tradução livre do trecho original: “[...] transformed the relations of spaces and bodies in geographies of sexual difference, consumption was used as a means or addressing the public management of individuals”.

³⁷Trecho resumido a partir da tradução livre do trecho original: “[...] Debido a que, em gran medida, la sociedad se encuentra estructurada con base en relaciones de inequidad en el aspecto de la producción material, también se halla estructurada sobre divisiones y desigualdades sexuales. La naturaleza de las sociedades em las que se produce el arte, no ha sido solamente, por ejemplo, feudal o capitalista, sino patriarcal y sexista. Ninguna de estas formas de explotación es reducible a la otra”.

um ponto de fuga quanto às temáticas das obras, a partir das experiências que tiveram em comparação aos seus colegas artistas do sexo masculino.

A diferenciação é feita a partir do levantamento dos espaços que são mais retratados pelas artistas, as áreas privadas e o espaço doméstico, como é exemplificado na figura 29, porém com breves representações de espaços públicos, por exemplo, com cenas de caminhadas, passeios no parque, ao teatro e a bordo de embarcações, tomados como os espaços recreativos da burguesia moderna.

Figura 29: Pintura a óleo sobre tela digitalizada, *Lendo Le Fígaro* de Mary Cassatt, 1878.



Fonte: <http://www.marycassatt.org> Acesso: 01/16.

No caso do trabalho das mulheres, Mary Cassatt inclui as áreas onde existe o cuidado com as crianças. Em alguns casos mostra-se, também, aspectos do trabalho feminino da classe operária dentro do espaço doméstico burguês. Em última análise, a autora identifica que, os bares, cafés e o próprio espaço urbano, onde os artistas homens do movimento impressionista podiam circular livremente, configuraram-se como um território de acesso exclusivamente masculino e por esse motivo, os mecanismos de

representação do espaço, na obra das artistas Morisot e Cassatt, são completamente diferentes:

Os espaços de feminidade [...] são produtos de um sentido experimental da localização social, mobilidade e visibilidade, e nas relações sociais de ver e ser visto. Localizado dentro das políticas sexuais da *mirada*, demarcam uma organização particular da atenção que em si mesma se dedica a assegurar uma determinada ordem da diferença sexual. A feminidade é tanto a condição como o efeito. (POLLOCK, 2007b, p.262)³⁸

Segundo a autora, a composição do espaço pictórico diz respeito aos limites dos espaços da masculinidade e feminidade e é possível associá-los aos fenômenos das transformações do espaço urbano e que afetaram tanto homens quanto mulheres, porém a figura chave do modernismo, contexto aonde Cassatt e Morisot estavam inseridas, o “*flâneur*”, simbolicamente demonstra o privilégio da liberdade de livre circulação e movimentação pela cidade, limitando um espaço da masculinidade, por ser um personagem exclusivamente masculino:

[...] os espaços sociais da cidade foram reconstruídos pela superposição da doutrina das esferas separadas pela divisão do público e do privado, que se converte, como resultado, em uma divisão de gênero. (POLLOCK, 2007b, p. 263)³⁹

As narrativas associadas ao desenvolvimento do espaço urbano no século XIX despontam como a superposição da doutrina de divisão econômica e sexual integrada aos espaços sociais da cidade, o que contribuiu para uma reformulação espacial da ocupação da metrópole.

A liberdade de acessar visualmente a cidade era um privilégio essencialmente masculino, revelando-se como um conceito generificado, ou seja, que se articula dado a diferenciação sexual, pois representa o espaço da masculinidade.

A feminidade, citada por Pollock (2007b), portanto, não deve ser entendida como uma condição da mulher, mas como uma forma de ideologia de regulamentação e dominação da sexualidade feminina, ou seja, uma forma de segregação, circunscrita no âmbito familiar, doméstico, heterossexual, conformada, em última instância pelo sistema econômico capitalista.

³⁸Traduzido do trecho original: “Los espacios de la femineidad [...] Son productos de un sentido experiencial de localización social, movilidad y visibilidad, em las relaciones sociales de ver y ser visto. Configurado dentro de las políticas sexuales de la mirada, demarcan una particular organización de la atención, que en sí misma se dedica a asegurar un determinado orden social de la diferencia sexual. La femineidad es tanto La condición como El efecto”.

³⁹Traduzido do trecho original: “ [...] los espacios sociales de la ciudad fueron reconstruidos por La superposición de la doctrina de las esferas separadas sobre la división de lo público y lo privado, que se convierte, como resultado, en una división de género”.

No entanto, como assinala Wilson (1995), mesmo com o controle do poder público e a criação de narrativas para delimitar os espaços de masculinidade e feminidade, foi impossível barrar a circulação das mulheres no espaço público, seja pela via de fácil acesso- o consumo, seja por atividades como a prostituição - que permitiam que uma mulher fosse caracterizada como “mulher pública”, seja pela atividade e movimentação das operárias que circulavam pelo espaço para se locomover até os locais de trabalho. Segundo Wilson:

“A prostituta era uma "mulher pública", mas o problema na vida urbana do século XIX era se a mulher no novo mundo desordenado da cidade - a esfera pública de pavimentos, cafés e teatros - não era uma mulher pública, e assim, uma prostituta. A própria presença da mulher desacompanhada constituía uma ameaça tanto ao poder masculino como à fragilidade masculina. No entanto, embora a classe dominante masculina fizesse tudo o que podia para restringir o movimento da mulher nas cidades, provou-se ser impossível bani-las dos espaços públicos. A mulher continuou na multidão, dentro dos centros da cidade e nos distritos industriais.”⁴⁰ (WILSON, 1995, p. 61)

Foi importante para minha formação e para minha imersão na prática artística tomar notas sobre esse contexto das divisões entre espaço público e privado e sua associação com a criação de espaços de masculinidade e feminidade promovidos pela dominação associada à divisão sexual, pois isso me deu novos estímulos para criar, de novas formas, mais igualitárias, possibilidades de acesso, uso e convivência no urbano.

Contemporaneamente a preocupação também parte das devastadoras séries de novas mudanças operadas na cidade pelos novos desenvolvimentos das relações capitalistas (cap. 2), no entanto, planejadores e reformadores urbanos parecem não se importar muito com as questões concernentes à sexualidade, “ultimamente, mais verdadeiro do que o zelo do reformador é o olhar perturbado do *flâneur*, gravando com estoicismo o desafio do pensamento patriarcal e a existência feita pela presença das mulheres nas cidades”⁴¹. (WILSON, 1995, p. 76).

As notícias de violência que recheiam os noticiários e redes sociais, os estudos e debates sobre estupro, violência sexual, rapto, desaparecimento, feminicídio atestam

⁴⁰Tradução livre do trecho: “The prostitute was a ‘publicwoman’, but the problem in nineteenth-century urban life was whether woman in the new, disordered world of the city – the public sphere of pavements, cafés and theatres – was not a public woman and thus a prostitute. The very presence of unattended – unowed – woman constituted a threat both to male power and to male frailty. Yet although the male ruling class did all it could to restrict the movement of woman in cities, it proved impossible to banish them from public spaces. Woman continued to crowd into the city centres and the factory districts.”

⁴¹Tradução livre do trecho: “Ultimately more truth ful than the zeal of there former was the disturbed glance of the flâneur, recording with stoicism the challenge to patriarchal thought and existence made by the presence of women in cities”.

que esses problemas não foram solucionados, e que de fato ainda não podemos caminhar pelas ruas em segurança hoje.

Nossos corpos são expostos em bancas de jornais e *outdoors* que recheiam as paredes da cidade, vídeo clips e filmes que circulam por salas de cinema e pela internet, quadros e esculturas que compõe acervos de inúmeros museus, mas não conseguimos andar em liberdade pelas ruas dessa mesma cidade, não temos as mesmas oportunidades e acessos para produzir conteúdos audiovisuais, e somos, em número, muito inferiores aos nomes que compõem acervos de grandes museus.

No fundo, levantar questionamentos sobre o uso e livre circulação no espaço público, me fez chegar ao paradigma da dominação masculina, a representação de um padrão repetitivo que nos transforma em objetos, que delimita nossos espaços, funções e deslocamentos, que nos inferioriza e classifica nossas formas de expressão, que cerceia nossos direitos e nossas liberdades. No entanto resistimos, tomamos consciência das amarras que nos limitam e exigimos igualdade.

Berthe Morisot e Mary Cassatt eram artistas que persistiram em suas atividades e resistiram ao sistema de formação acadêmica artística que desfavorecia as mulheres, e que afetava diretamente sua prática, que deveria criar possibilidades de criação de acordo com os ambientes em que poderiam circular, mas não é possível concluir que essa persistência e resistência eram um ato de militância.

O discurso que mostra a consciência de nossa condição enquanto produto de uma divisão sexual e a entrada desses enunciados nas artes visuais, apareceram por volta das décadas de 1960 e 1970 (ARCHER, 2001). Exemplos semelhantes a obra citada de Kruger, apareceram na esteira do movimento feminista na arte, introduzindo discursos sobre a condição da mulher na sociedade contemporânea, entre eles, Judy Chicago (1939), Mary Kelly (1941), Martha Rosler (1943), Jenny Holzer (1950), Cindy Sherman (1954) (figura 30), Shirin Neshat (1957), e etc., e que tive a oportunidade de conhecer, principalmente, nas aulas de “teoria da arte”, ministrada por Maria Helena Magalhães.

A obra de Sherman (1977) exemplifica como as mulheres se apropriaram de diferentes mídias para tematizarem suas subjetividades. A artista utiliza sua própria imagem em fotografias, mas não como um autorretrato. Em vez disso ela se apresenta como uma figura em cenas reconhecíveis- de filmes *undergrounds*, revistas de adolescentes, programas de televisão, obras de arte- apagando sua identidade para colocar em questão os estereótipos que ela adota. Sua presença personifica sentimentos

como solidão e desconexão, suscitados pela expressão e postura corporal da mulher, que dentro do espaço doméstico, espera por uma ligação (DEMPSEY, 2004).

Figura 30. Fotografia da série *Untitledfilm stills* de Cindy Sherman, 1977

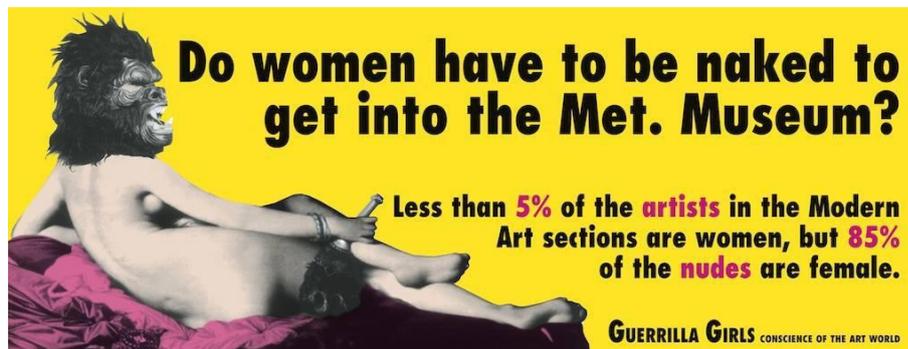


Fonte: <https://www.moma.org/> Acesso: 05/16.

Um grupo que marcou bastante esse momento de imersão artística foi o *Guerrilla Girls* (EUA), que completou em 2016 seus 31 anos de atividades voltadas para a desestabilização do sistema das artes e da indústria cultural, expondo através de seus conceitos a desigualdade causada pela divisão sexual. Com uma atuação pautada em ações museológicas, publicações, arte pública e arte urbana (adesivos, pôster, *outdoors* e organização de protestos e aulas públicas) e com sua identidade constantemente protegida por máscaras de gorilas, elas se colocavam como caricaturas para denunciar a representação do feminino cristalizada pelo sistema das artes.

Uma das obras mais famosas, que data de 1989, se apropria de um trabalho de Jean Dominique Ingres, com a seguinte frase “Porque as mulheres devem estar nuas para entrar no Museu Metropolitano (de NY)?”, para lembrar-nos que, na época, menos de 5% do acervo do museu era composto por artistas mulheres, enquanto 85% dos nus eram representações de mulheres (Figura 31). Em um trabalho mais recente de 2014 elas fazem uma releitura da própria obra, dessa vez com a crítica voltada para a indústria cultural, com a inscrição “Porque as mulheres devem estar nuas para entrar nos videoclipes? Enquanto 99% dos homens estão vestidos?” (Figura 32).

Figura 31: Peça gráfica “Do woman have to be naked to get into the museum?”, de Guerrilla Girls, 1989.



Fonte: <http://www.guerrillagirls.com> Acesso: 01/17.

Figura 32. Peça gráfica “Do woman have to be naked to get into music videos?”, de Guerrila Girls, 2014.



Fonte: <http://www.guerrillagirls.com> Acesso: 01/17.

É necessário pontuar que esse tipo de ação na América Latina demora um pouco mais para acontecer. Compreendendo que o desenrolar das ditaduras latino-americanas, de um modo geral, estancaram a ampliação do movimento feminista que influenciou a produção artística. O feminismo na arte, tornou-se mais recorrente após o período da redemocratização (ALVAREZ, 2003).

Essas reflexões foram o que motivaram a escolha pelo tema proposto. Considerando-se que tratamos de uma abordagem local, na Paraíba, a figura de Anayde Beiriz, assim como a história que me foi relatada sobre ela, estimulou a realização desse trabalho.

As informações levantadas por meio de aulas e pesquisas e que foram elencadas acima fizeram parte da minha imersão na prática artística, pois a partir delas passei a

pensar na arte urbana como uma ferramenta de ocupação e empoderamento das mulheres de espaços anteriormente vetados e contemporaneamente, ainda, tensionados. A seguir apresento a segunda parte do relato, em que assimilo essas reflexões à experiência de intervenção na cidade, nosso suporte.

3.2 Empoderarte: Intervenções nas ruas ou a mulher no espaço urbano.

A emergência de uma transformação radical aonde a divisão sexual, por vezes, tomada como *natural*, seja colocada em cheque, já se iniciou e instiga a experiência prática. A segregação no espaço urbano, diz respeito, tanto a gentrificação, quanto a generificação.

Os papéis e as práticas culturais, que *naturalmente* são atribuídos aos sexos femininos ou masculinos, circunscritos nos espaços de feminidade ou masculinidade, são conjuntos arbitrários de regulações gravadas em nossos próprios corpos e que asseguram a exploração de um sexo sobre o outro.

Os contextos de divisão sexual se estabelecem por meio de delimitações espaço-temporais, o espaço organiza as práticas e as qualifica: pública ou privada, sociais ou íntimas, institucionais ou domésticas (PRECIADO, 2004, p. 31), e por esse motivo a ação de mulheres que vem sofrendo várias formas de opressões sistemáticas, dentro de uma tradição que reservava o espaço público aos homens e o espaço doméstico as mulheres, encontra na arte urbana e nas artes, em geral, um campo de batalha para o combate a sujeição de certos corpos a outros.

É necessário exercitar um novo olhar para a ocupação do espaço urbano, e esse emergiu após um episódio ocorrido na Praça da Paz, local de convívio comunitário que conta com palco, parque infantil, pista de skate, bares e etc. e que se encontra no bairro dos Bancários na cidade de João Pessoa. A proposta partiu de um coletivo de mulheres, do qual me incluo, a partir dos acontecimentos ocorridos em agosto de 2015, em que a Igreja Batista do bairro dos Bancários, após ação direta do movimento Marcha das Vadias⁴², tomou a iniciativa de “limpar” a praça, inclusive sem autorização legal da prefeitura, cobrindo com tinta branca somente intervenções de cunho feminista, como “Faz da sua dor sua luta” e “Aborto livre e gratuito”, em meio a um discurso de ódio encenado pelo pastor empossado de microfones e caixas de som no centro da praça.

⁴²Disponível em:http://www.jornaldaparaiba.com.br/vida_urbana/noticia/157115_marcha-das-vadias-chega-a-4a-edicao-e-alerta-para-a-violencia-contra-a-mulher (Acesso: janeiro de 2017).

A partir desse mote e da compreensão da arte urbana como prática a ser realizada fora dos espaços tradicionalmente reservados às artes visuais, começamos a pensar coletivamente no uso da praça como suporte para a ação.

A primeira preocupação era fazer uma ação anônima, rápida e que não dependesse de visão diurna e luz para ocorrer, então optamos pelas técnicas do stêncil⁴³, lambelambe⁴⁴ e crochê, descritas no primeiro capítulo desta dissertação.

Dentre as técnicas citadas enfatizo o crochê. Durante meu processo de mudança para a capital da Paraíba tive o primeiro contato com a técnica que é bem particular e íntegra parte importante do artesanato paraibano. Em visita a Casa do Artista Popular, que tem acervo composto por tipologias como barro, fibra, madeira, fios, pedras, metais e etc., percebi que a sessão de crochê era composta por peças feitas em sua grande maioria por mulheres. A técnica que é associada ao espaço doméstico me enchia os olhos de admiração e me fazia pensar na quantidade de paciência empreendida por aquelas mulheres para a confecção de peças elaboradas em grande formato.

Minha relação com o crochê foi ressignificada, o coletivo incorporou a técnica, que já era feita por duas integrantes do grupo, e a produção que era feita domesticamente passou a ser utilizada para compor as ações de arte urbana. A preparação das peças em crochê era feita em casa e após fixávamos no espaço urbano, em muros, pontes, paredes, e etc. com cola de sapateiro.

O conteúdo utilizado para a ação surgiu de uma segunda preocupação, já que gostaríamos de fazer um contraponto à ação da Igreja Batista na Praça da Paz, que selecionou somente algumas pichações de maneira bem consciente do que gostaria de apagar do espaço público. Afinal a praça não foi inteiramente pintada, ela recebeu parcialmente em seus muros a tinta branca que invisibilizava apenas algumas intervenções (figuras 34, 35, 36).

Então selecionamos mulheres que estão diretamente relacionadas ao lugar onde moramos, João Pessoa, e também outras que temos afinidades pessoais.

O destaque foi feito para a imagem de Anayde Beiriz (1905- 1930), professora, poeta e ensaísta paraibana que tem seu nome ligado à história da cidade onde viveu, a capital do estado da Paraíba (figura 37).

⁴³ Técnica de reprodução de imagens que funciona a partir de uma matriz, semelhante a uma máscara. Um pedaço de papel rígido é desenhado e depois cortado com estilete ou bisturi, aplicada a parte que fica vazada vai receber tinta de spray, formando a imagem na parede.

⁴⁴ Cartaz ou pôster que é fixado no espaço público a partir de uma mistura de água e cola.

Figuras 34, 35 e 36: Fotografia de ação da Igreja Batista na Praça da Paz, 2015.



FONTE: elaborada pela autora.

A figura de Beiriz ilustra a luta das mulheres por novos espaços dentro do contexto urbano no início do século XX. Compreender a figura de Anayde, como sujeito histórico, atrelado a sua época é relevante para expor uma personagem que acessou o espaço público, participou política e culturalmente de sua época, e como

consequência de sua visibilidade e empoderamento, foi retirada de cena para um possível silenciamento.

Figura 37: Fotografia de Anayde Beiriz, no dia de sua formatura em 1922.



FONTE: STUCHERT FILHO, 2004, p. 60, v. 1.

Segundo Michelle Perrot (1991, p. 31) o século XX, e especialmente o começo deste, ficou conhecido como “a era das mulheres”, pois desenvolveu-se sobre narrativas que incluíam uma geração de mulheres envolvidas em guerras, revoluções, perseguidas pelas ditaduras, deslocando o papel dos protagonistas históricos, anteriormente fixados na figura masculina, para protagonistas mulheres. Nessa perspectiva, Anayde Beiriz é recuperada por sua trajetória, pois “[...] cristalizou-se nos espaços públicos ao expressar seu pensamento contra a subjunção da mulher” (PINHEIRO, 2013, p. 66).

Beiriz contribuiu com algumas publicações, como a paraense *Belém Nova*, as pernambucanas *A Pihéria* e *Revista Cidade*, na imprensa paraibana escreveu para *O*

Jornal, Era Nova e Revista da Semana, alinhadas ao movimento modernista (PINHEIRO, 2013, p. 73).

A idéia de progresso de seus contemporâneos estava associada as mudanças urbanas do período, como a construção de jardins públicos e coretos, e a renovação das atividades de sociabilidade da burguesia como os teatros, cinemas, bailes recreativos e picnics, no entanto, sem modificar a estrutura conservadora, coronelista e patriarcal reinante na cidade da Parahyba (PINHEIRO, 2013, p. 68).

Enquanto a idéia da emancipação feminina estava associada ao que a figura de Anayde Beiriz representava, a participação da mesma em sarais literários, como declamadora de suas próprias poesias, delineava seu futuro promissor e também causava assombro nos mais conservadores.

Para a sociedade paraibana contemporânea à Beiriz, sua reputação era péssima, participava do movimento intelectual da cidade, era agitadora de sarais literários e defendia ativamente a participação política das mulheres em uma época em que se quer podíamos votar. Esteve envolvida em episódio com João Dantas, que fazia oposição ao então governador do estado da Paraíba, João Pessoa.

O jogo político envolvendo Dantas e Pessoa culminou no assassinato de João Pessoa, na prisão e morte de Dantas e no internamento em hospício e suposto suicídio de Anayde Beiriz por auto envenenamento, em outubro de 1930, aos 25 anos de idade, seguido de seu sepultamento no cemitério de Santo Amaro como indigente (SCHUMACHER & BRASIL, 2000, p. 567).

Beiriz se relacionava com João Dantas e, como amante e correspondente, enviou cartas com poemas, supostamente eróticos, que eram mantidos em cofre. Em invasão promovida por João Pessoa, as cartas foram descobertas e publicadas pela imprensa paraibana para atingir supostamente a honra de Dantas, enquanto figura pública e de Beiriz, enquanto mulher, afinal, a mesma não se enquadrava no padrão de domesticação imposto por sua época.

A partir de seu rosto e um poema foram confeccionados stêncils. Porém, outras figuras entraram na composição, como Margarida Maria Alves (1933-1983), Angela Davis (1944), Carolina Maria de Jesus (1914-1977), RuPaul (1960), Cátia de França (1947), Maria da Penha (1945), Marinês (1935-2007), Dora Limeira (1938-2015), e etc.

Em uma sexta, calada da noite, nos encontramos na praça, intervimos e ocupamos o espaço público com o experimento artístico e, após, tomamos uma cerveja para comemorar a ação (figura 37).

Figura 37: Fotografia de intervenção na Praça da Paz, 2015.



FONTE: elaborada pela autora.

O rosto impassível de Anayde foi complementado por um poema escrito pela mesma, todos feitos a partir da técnica do stêncil. Os cabelos de Beiriz foram adornados com flores de crochê e sua boca foi pintada de vermelho. A intervenção na Praça da Paz foi um sucesso e gerou um interesse grande em continuar pesquisando a trajetória de Anayde Beiriz, em continuar produzindo intervenções artísticas na cidade e acima de tudo, em continuar refletindo sobre a mulher no espaço urbano.

A chave foi deslocar-se do papel de vítima para o papel de agente, pois reconhecer-se enquanto agente subverte o status dos que detém o poder, gerando o empoderamento, a ferramenta utilizada, nesse caso, foram às intervenções artísticas urbanas, que são apropriações da cidade como suporte de práticas.

CONCLUSÃO

O binômio arte/cidade, objeto de nossa pesquisa, é apresentado a partir de um conjunto de reflexões relacionando o movimento da cidade, observada como um espaço de realização da vida pública e de encontro com o diferente, com ações políticas, econômicas e sociais.

As práticas artísticas que levam o nome de arte urbana, se materializam na cidade/suporte, desdobrando-se em múltiplas possibilidades ao intervir no espaço urbano. Seguindo o fluxo de processos de comercialização e diferenciação, tanto o espaço urbano quanto a arte, estão inseridos dentro de um sistema de produção.

Nesse sentido, observamos algumas variáveis relacionadas à acomodação da arte ao mercado: **1.** A arte urbana extrapola seu suporte, a cidade, e ganha adeptos e consumidores; **2.** A arte urbana que sai dos muros da cidade, onde é feita de maneira ilegal, entra no circuito de produção e consumo e torna-se, apenas em parte, legalizada; **3.** Sua comercialização/ institucionalização não enfraquece, ou anula, a sua eficácia enquanto instrumento de reivindicação de mudança política e social; **4.** Essas intervenções de apropriação do espaço se configuram como ferramentas de empoderamento; **5.** Da perspectiva de uma experiência de prática artística.

No primeiro caso observamos que segregação e apropriação cultural são temas importantes para responder à questão. A segregação é motivada pelo poder monopolista da propriedade privada, que se relaciona a própria produção do espaço (HARVEY, 2005). O planejamento racionalista, que foi discutido no segundo capítulo é um instrumento estratégico para a prática da segregação. O urbanismo organiza aquilo que é imposto pelo sistema econômico capitalista. A arte urbana, presente no espaço urbano, portanto, também é produzida e organizada pelo sistema econômico e dessa maneira passa a se transformar em estratégia de fortalecimento do valor econômico, por meio da apropriação cultural, ou seja, “[...] a separação existente entre arte culta e popular dissolve-se, progressivamente, pela apropriação da cultura moderna de elite por grandes empresas e pelo marketing publicitário, ligados, efetivamente, ao consumo em larga escala” (HARVEY, 2005, p.65).

A arte urbana que sai dos muros da cidade, onde é feita de maneira ilegal, entra no circuito de produção e consumo e torna-se, apenas em parte, legalizada, como nos exemplos citados. Em *Street Art Project*- o banco de fotografias do *Google*- e em *Under*- marca de roupas íntimas brasileira- a arte não é diretamente vendida dentro do circuito de consumo, é a sua imagem apropriada como objeto que é incorporada a uma

estratégia que se associa a um público alvo, de determinada faixa etária ou estilo de vida. A inserção da arte urbana no mercado passa por diferentes situações, mesmo que ela esteja presente nem sempre ela própria é o objeto de consumo, como em *The Get Down*- série do *Netflix* que narra, entre outras histórias, o nascimento do graffiti- as vezes ela entra na publicidade apenas para se vender um produto. Em *WynwoodWalls*, encontramos o extremo da apropriação cultural, a transgressão que o graffiti perseguia desaparece para que as expressões entrem no circuito do consumo no espaço produzido para turistas. O artista Caligrafixo, que traz a arte urbana para a galeria traz possibilidades em aberto, pois ele, por mais que tenha sido retirado do contexto urbano ainda comunica sua transgressão estética, as letras e assinaturas guardam suas características de pixação, abrindo probabilidades de aceitação da linguagem, pelo menos, no meio das artes visuais. No entanto, como a linguagem é somente em parte legalizada, o poder público insiste em punir cada vez com mais severidade praticantes desse tipo de intervenção quando as mesmas não são feitas de maneira encomendada.

Na terceira variável a perseguição empreendida pelas autoridades do poder público demonstra a viabilidade da arte urbana como instrumento de subversão. Visto da perspectiva de uma prática artística, observei que possibilidades de confronto surgem quando cidadãos e cidadãs utilizam o livre arbítrio com o propósito de ocupar os espaços da cidade, como ocorreu durante a minha experimentação da prática artística. De fato, qualquer habitante quando age de maneira espontânea e se apropria de um muro, viaduto ou porta de banheiro, para exercício de sua expressão, se contrapõem à lógica da propriedade privada, da cidade controlada, higienizada e segregada, por muros, grades, catracas, e pelos discursos regulatórios, aonde os direitos urbanos e as possibilidades de educação, circulação, paisagem, lazer, entre outras coisas, não são garantidos para todas e todos (figura 38).

No item quatro, observamos as intervenções de apropriação do espaço se configuram como ferramentas de empoderamento. Dessa forma, as reflexões desencadeadas a partir da perspectiva que envolve mulheres e espaço urbano, associadas à experimentação em arte urbana, criam as possibilidades de enxergar as intervenções como ferramenta de empoderamento, pois as mesmas subvertem o eixo instaurado de poder, tanto no que se refere ao status de quem produz arte, quanto ao status de quem pode circular e se apropriar do espaço urbano.

Figura 38: Fotografia de pichação no muro do Lyceu Paraibano, João Pessoa, 2017.



Fonte: elaborada pela autora, fotografia de Kimmy Simões.

Da perspectiva de uma prática artística, eu, juntamente com as mulheres que experimentaram a intervenção artística, nos reconhecemos enquanto mulheres no espaço urbano, enquanto sujeitos políticos e artísticos, enquanto corpos falantes, fazendo da sensibilização nossa plataforma e da cidade nosso suporte.

Como foi dito, o espaço urbano expõe os conflitos das relações sociais, e entre esses milhares de conflitos, que operam em vários níveis a partir da opressão dos indivíduos em menor ou maior grau, dependendo da superposição das camadas que formam sua identidade, ressalta-se aqui a condição da mulher e sua relação com a cidade na elaboração da prática artística, uma vez que “(...) todo conhecimento que um ser tem de si mesmo não é ciência, mas consciência” (SAFFIOTI, 2013, p.48), tomar esses referenciais como mote da prática é definir nosso lugar de fala e ao mesmo tempo tomar consciência de quem somos enquanto sujeitos e de que lugar ocupamos.

No entanto, compreendemos também que esse processo é contínuo e se deve em primeiro lugar ao movimento de reconhecer-se como sujeito, detentor de especificidades que formam nossa identidade, para, a partir disso ocupar os espaços que eram vetados anteriormente, e em segundo lugar a resistência que esses sujeitos já

reconhecidos encontram nas práticas cotidianas. Reconhecemo-nos para depois resistirmos.

Apropriar-se de um espaço que foi historicamente vetado à nós mulheres, anteriormente circunscritas na zona do privado e do doméstico, é utilizar-se dessa consciência transformando-a em prática de resistência, que é uma forma de subverter pouco a pouco a realidade, e que só foi possível, nesse caso, a partir das intervenções artísticas.

O caso recente envolvendo o prefeito de São Paulo, João Dória (PSDB), e seu vice Bruno Covas, nos mostram que as intervenções urbanas, como forma de resistência, irão necessariamente se encontrar no centro dos debates sobre criminalidade e vandalismo. Juntos os citados políticos encabeçam o programa “Cidade Linda”, que entre outras coisas, se ocupa em instalar câmeras de segurança em pontes, para impedir intervenções não encomendadas, ‘limpar’ paredes da cidade com jatos de tinta cinza e criar um ‘grafitódromo’, espécie de espaço que determina quais intervenções podem ser feitas, aonde podem ser feitas e por quem podem ser feitas: pichadoras e pichadores convertidos ao graffiti (FOLHA DE S. PAULO, 05/01/2017)⁴⁵.

Cabe saber, o que é uma cidade linda, ou uma cidade feia, para o poder público. Já que, um programa de administração municipal que contempla ações como instalação de banheiros públicos de aço inox com ar-condicionado, conservação de galerias e pavimentos, recuperação de praças e canteiros, reparação de sinalização de trânsito e limpeza pichações & pixações, deixa muito claro qual o ideal de beleza da gestão pública, e ainda assim pode parecer inofensivo.

No entanto, só parece. As tendências de implementação de programas como o ‘Cidade Linda’ de São Paulo, que não são apenas regionais, pois se estendem a outras cidades brasileiras, podem desdobrar-se em reintegrações de posse de imóveis ocupados por habitantes sem moradia, proibição de ambulantes, artesãos e catadores de recicláveis, rampas e bancos anti-mendigos, numa tentativa de oprimir e expulsar a população em situação vulnerável.

Esses mesmos padrões de beleza que contribuem para uma série de violações dos direitos humanos de grupos vulneráveis que vivem, trabalham e se utilizam do espaço público, não estão preocupados em reparar os danos da segregação, seja ela econômica, sexual, étnica, entre outras, mas sim em atender aos padrões de uma

⁴⁵Disponível em: <http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1846329-doria-promete-se-vestir-de-gari-e-limpar-as-ruas-todas-as-semanas.shtml?mobile> (Acesso: janeiro de 2017).

metrópole produzida para a competitividade global, pronta para receber o fluxo de turistas e de capital financeiro, alinhada com as inovações tecnológicas e regida pelas leis do sistema econômico capitalista, que herda de sistemas econômicos anteriores os discursos, práticas e saberes que servem de base para a manutenção da segregação.

É por esse motivo que a cidade, como palco privilegiado dos embates sociais e como suporte da arte urbana possibilita voz e visibilidade aos grupos segregados. Essas expressões artísticas, por mais que tenham sido institucionalizadas, ainda podem se configurar como ferramentas de empoderamento. Sempre que nos surpreendermos com o incomodo gerado pelas intervenções em prefeitos, empresários e proprietários, saberemos que elas subvertem a lógica da cidade regulada pelos donos do poder.

REFERÊNCIAS

- ALVAREZ, S. *Um outro mundo (também feminista...) é possível: construindo espaços transnacionais e alternativas globais a partir dos movimentos*. In: Revista Estudos Feministas. UFSC, Ano 11, 2/ 2003, p. 533 – 540. Disponível em <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000200012>. Acesso em 20 jun. 2015.
- ARANTES, O. B. F.; MARICATO, E.; VAINER, C. B. *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. 2 ed. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARCHER, M. *Arte contemporânea: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes. 2001.
- ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BAUMAN, Z. *Vida para o consumo*. RJ: Jorge Zahar editora, 1998.
- CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, EDUSP, 2008.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CARLOS, A. F. *A reprodução da cidade como negócio*. In: CARLOS, A. F (org) *Urbanização e Mundialização: Estudos sobre a Metrópole*. São Paulo, Editora Contexto, 2005.
- DEMPSEY, A. *Styles, schools and movements*. London: Thames & Hudson, 2004.
- DOMINGUES, D. *A arte do século XXI: a humanização das tecnologias*. São Paulo: Unesp, 2007.
- DRUMMOND, K. *The migration of art from museum to market: Consuming Caravaggio*. In: *Marketing Theory*, SAGE, Março 2006, p. 85 – 105.
- FOUCAULT, M. *Ditos e escritos. Estética: literatura e pintura, música e cinema*. In: MOTTA, Manoel Barros da (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.
- GALEANO, E. *O Teatro do bem e do mal*. São Paulo: L&PM Editores, 2014.
- GENOCCHIO, B. *Discourse, Discontinuity, Difference: The Question of “Other” Spaces*. In: Gibson, K. & Watson, S. (org). *Postmodern cities and spaces*. Cambridge, Mass: Oxford, U.K. : Blackwell, 1995, p. 35 – 46.
- GIRALDO, F.; GARCIA, J.; FERRARI, C.; BATEMAN, A. *Urbanización para El desarrollo humano: Políticas para um mundo de ciudades. ONU-Habitat*. Bogotá, julho de 2009.

- HALÁSZ, G. *Da parede das cavernas à parede das fábricas*. In Graffiti: Brassã. Madri: Circulo de Belas Artes, 2008.
- HARVEY, D. *A condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.
- _____. *A produção capitalista do espaço*. São Paulo: Annablume, 2005.
- JAMESON, F. *A cultura do dinheiro*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- KOOLHAAS, R. *Nova York Delirante*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- KRAUSS, R. *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Massachussets: MIT Press, 1986.
- MENEZES, U. T. B. *O campo do Patrimônio Cultural: uma revisão de premissas*. In: IPHAN. I Fórum Nacional do Patrimônio Cultural: Sistema Nacional de Patrimônio Cultural: desafios, estratégias e experiências para uma nova gestão, Ouro Preto/MG, 2009. Brasília: IPHAN, 2012. p. 25-39. (Anais; v.2, t.1). Disponível em: Último acesso em: 29 dez.2015.
- LASSALA, G. *Pichação não é Pixação*. São Paulo: Altamira Editorial, 2010.
- LEFEBVRE, H. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006.
- LEWIS, J. *Cultural Studies: the basics*. SAGE Publications Ltd; 2008.
- LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação. Uma perspectiva pós-estruturalista*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- MCCORMICK, C. *Trespass: A History of Uncommissioned urban art*. New York: Taschen, 2014.
- MILES, M. *Art, space and city, public art and urban futures*. NY: Routledge, 1997.
- MULVEY, L. *El placer visual y el cine narrativo*. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). Crítica Feminista en la teoría e historia del arte. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p.81- 94
- PALLAMIN, V. M. *Arte Urbana: São Paulo: Região Central (1945- 1998): Obras de caráter temporário e permanente*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2000.
- PAIXÃO, S. J. C. *O meio é a paisagem: pixação e grafite como intervenções em São Paulo*. São Paulo, 2013. Dissertação de Mestrado (MAC-USP)
- PEIREIRA, A. B. *As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo*. In: Revista Lua Nova, São Paulo, 79: 143-162, 2010.
- PERROT, M. e DUBY, G. (orgs.). *História das mulheres no Ocidente: o século XX*. Trad. Portuguesa de Maria Helena da Cruz Coelho; Irene Maria Vaquinhas; Leontina

- Ventura; Guilhermina Mota. Porto/Portugal: Edições Afrontamentos: EBRADIL/SP, 1991.
- PINHEIRO, M. O. *Anayde Beiriz e as trilhas de sua época (1905- 1930)* in. Revista Conceitos/ Ricardo de Figueiredo Lucena (ORG) – Vol. 2, n. 19 (Dez. 2013).- João Pessoa. ADUFPB- Seção Sindical do ANDES- SN, 2013.
- POLLOCK, G. *Visión, voz y poder: historias feministas de arte y marxismo*. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en La teoría e historia del arte*. México: Universidad Ibero americana, 2007a, p.45- 80.
- POLLOCK, G. *Modernidad y espacios de la femineidad*. In: REIMAN, Karen Cordero e SÁENZ, Inda (orgs.). *Crítica Feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Ibero americana, 2007b, p. 249- 282.
- PRECIADO, B. *Manifesto Contrassexual*. Trad. de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2004
- RAMOS, C. M. A. *Grafite, pichação & CIA*. São Paulo: ANNABLUME, 1994.
- ROLNIK, R. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 2012. (Coleção Primeiros Passos)
- RUBIN, G. *O trafico de mulheres: ‘notas sobre economia política’ do sexo*. Recife: SOS Corpo, 1993.
- SANTOS, M. *Economia Espacial*. São Paulo: EDUSP: 2003.
- SANTOS, P. *Escritas urbanas: um estudo sobre a pixação e o graffiti na cidade de João Pessoa- PB*. João Pessoa, 2012. Dissertação de Mestrado (CCHLA- UFPB)
- SAFFIOTI, H.I.B. *A Mulher na Sociedade de Classes: Mito e Realidade*. São Paulo: Expressão Popular, 2013.
- SCHUMACHER, M. A. e BRAZIL, E. T. V. *Dicionário Mulheres do Brasil: de 1500 até a atualidade*. São Paulo: Editora Zahar, 2000.
- SILVA, A. *Imaginários Urbanos*. São Paulo: PERSPECTIVA, 2001.
- SILVA, A. *Graffiti: Uma ciudad Imaginada*. Bogotá: Tercer Mundo Editores, Instituto Caro y Cuervo, 1987.
- SINGER, P. *Economia política da urbanização*. São Paulo: Brasiliense, 1973.
- STAHL, J. *Street Art*. Lisboa: Tandem Verlag, 2009.
- SMITH, N. *Gentrificação, a fronteira e a reestruturação do espaço urbano*. Revista GEOUSP- Espaço e Tempo, 2007, N° 21, págs. 15- 31
- SOJA, E. W. *Heterotopologies: A Remembrance of Other Spaces in Citadel-LA*. In: Gibson, K. & Watson, S. (org). *Postmodern cities and spaces*. Cambridge, Mass: Oxford, U.K. : Blackwell, 1995, p.13- 34.

SWANSON, G. *'Drunk with the Glitter': Consuming Spaces and Sexual Geographies*. In: Gibson, K. & Watson, S. (org). *Postmodern cities and spaces*. Cambridge, Mass: Oxford, U.K. : Blackwell, 1995, p.80- 98.

TAMASO, I. M. A *Expansão do Patrimônio: novos olhares sobre velhos objetos, outros desafios....* In: *Sociedade e Cultura*, UFG, v. 8, n. 2, p. 13-36, 2005. Disponível em: Último acesso em 29 dez.2015.

VENTURI, R., BROWN, D. and IZENOUR, S. *Aprendendo com Las Vegas*. Coleção Face Norte Cosac Naify, São Paulo; 1ª edição, 2003.

ZUKIN, S. *Landscapes of Power: from Detroit to Disney World*. University of California Press, 1991.

ZUKIN, S. *Paisagens Urbanas Pós-modernas: mapeando cultura e poder*. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº 24, Ano 199, p. 205- 219.

WATSON, S. & GIBSON, K. (org). *Postmodern cities and spaces*. Cambridge, Mass: Oxford, U.K. : Blackwell, 1995.

WASELFISZ, J. J. *Mapa da Violência 2015: Homicídio de mulheres no Brasil*. Organização Pan-Americana da Saúde – Organização Mundial da Saúde. OPAS/OMS, 2015.

WILSON, E. *The Invisible Flâneur*. In: Gibson, K. & Watson, S. (org). *Postmodern cities and spaces*. Cambridge, Mass: Oxford, U.K. : Blackwell, 1995, p.59- 79..

Links:

Banco de imagens virtual. Disponível em:

http://www.imgrum.net/media/1047130011886621726_1767902500 (Acessado em: 01/16).

Blog. Disponível em:

<http://www.egowarmagazine.com/fuzz-nyc-graffiti-originator/> (Acessado em: 05/16).

Blog. Disponível em: <http://movimentum.blogs.sapo.pt/35841.html> (Acessado em: 05/16).

Blog. Disponível em: <http://www.jacktwo.com/perrier-inspired-by-street-art-kobra/kobra-perrier-slim-cans/> (Acessado em: 05/16).

Blog. Disponível em: <http://suproc.blogspot.com> (Acessado em: 05/16).

Blog. Disponível em: <http://olhodecorvo.redezero.org/> (Acessado em:05/16).

Perfil em rede social de Caligrapixo. Disponível em:

<https://www.instagram.com/caligrapixo/> (Acessado em: 05/16).

Perfil em rede social de NegaHamburguer. Disponível em:

<https://www.instagram.com/negahamburguer/> (Acessado: 05/16).

Perfil em rede social de Croche de Rua. Disponível em:

<https://www.instagram.com/crochederua/> (Acessado em: 05/16).

Plataforma de filme e series. Disponível em: <http://www.netflix.com/> (Acessado em: 01/16).

Plataforma do google. Disponível em: <https://streetart.withgoogle.com/en/#home>. (Acessado em: 01/16).

Plataforma do google. Disponível em: <http://g.co/streetart/> (Acessado em: 01/16).

Portal de notícias. Disponível em:

<http://oglobo.globo.com/cultura/megazine/pichadores-que-invadiram-ultima-bienal-de-sao-paulo-agora-voltam-para-debater-mais-2949152>(Acessado em: 04/16).

Portal de notícias. Disponível em: http://www.vice.com/pt_br/read/belo-horizonte-declarou-guerra-ao-pixo (Acessado em: 01/16).

Portal de notícias. Disponível em:

<http://g1.globo.com/pb/paraiba/noticia/2016/11/corpo-encontrado-na-paraiba-pode-ser-de-jovem-desaparecida-diz-perito.html> (Acessado em: 11/16)

Portal de notícias. Disponível em:

<http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1846329-doria-promete-se-vestir-de-gari-e-limpar-as-ruas-todas-as-semanas.shtml?mobile> (Acessado em: 01/17).

Portal de vídeos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=r-Nw7HbaeWY> (Acessado: 05/16).

Site de artista. Disponível em: <http://www.barbarakruger.com/art.shtml> (Acessado em: 01/17).

Site de artista. Disponível em: <http://www.marycassatt.org> (Acessado em: 01/16).

Site de artista. Disponível em: <http://www.guerrillagirls.com> (Acessado em: 01/17).

Site de jornal. Disponível em: <http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,bienal-sofre-ataque-de-40-pichadores-no-dia-da-abertura,267070>. (Acessado em: 04/16).

Site de jornal. Disponível em: <http://www.jornaldaparaiba.com.br/intervalo/1a-bienal-de-graffiti-da-paraiba-acontece-no-predio-do-inss-em-joao-pessoa-ate-o-fim-de-janeiro/> (Acessado em: 01/15).

Site de jornal. Disponível em:

<http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/mar/27/google-street-art-project-mural-conservancy> (Acessado em: 01/16).

Site de jornal. Disponível em:

http://brasil.elpais.com/brasil/2016/05/31/politica/1464713923_178190.html (Acessado em: 01/17).

Site de jornal. Disponível em:

http://www.jornaldaparaiba.com.br/vida_urbana/noticia/157115_marcha-das-vadias-chega-a-4a-edicao-e-alerta-para-a-violencia-contr-a-mulher (Acessado em: 01/17)

Site de organização museológica. Disponível em: <https://www.moma.org/> (Acessado em: 05/16).

Site de organização vinculada ao Ministério da Cultura. Disponível em: <http://www.iphan.gov.br> (Acessado em: 01/16).

Site de variedades. Disponível em: <http://www.wynwoodmiami.com/> (Acessado em: 05/16).

Site de variedades. Disponível em: <http://www.funjunkie.com/> (Acessado em: 05/16).

Site de variedades. Disponível em: <http://underbrazil.com.br> (Acessado em: 05/16).