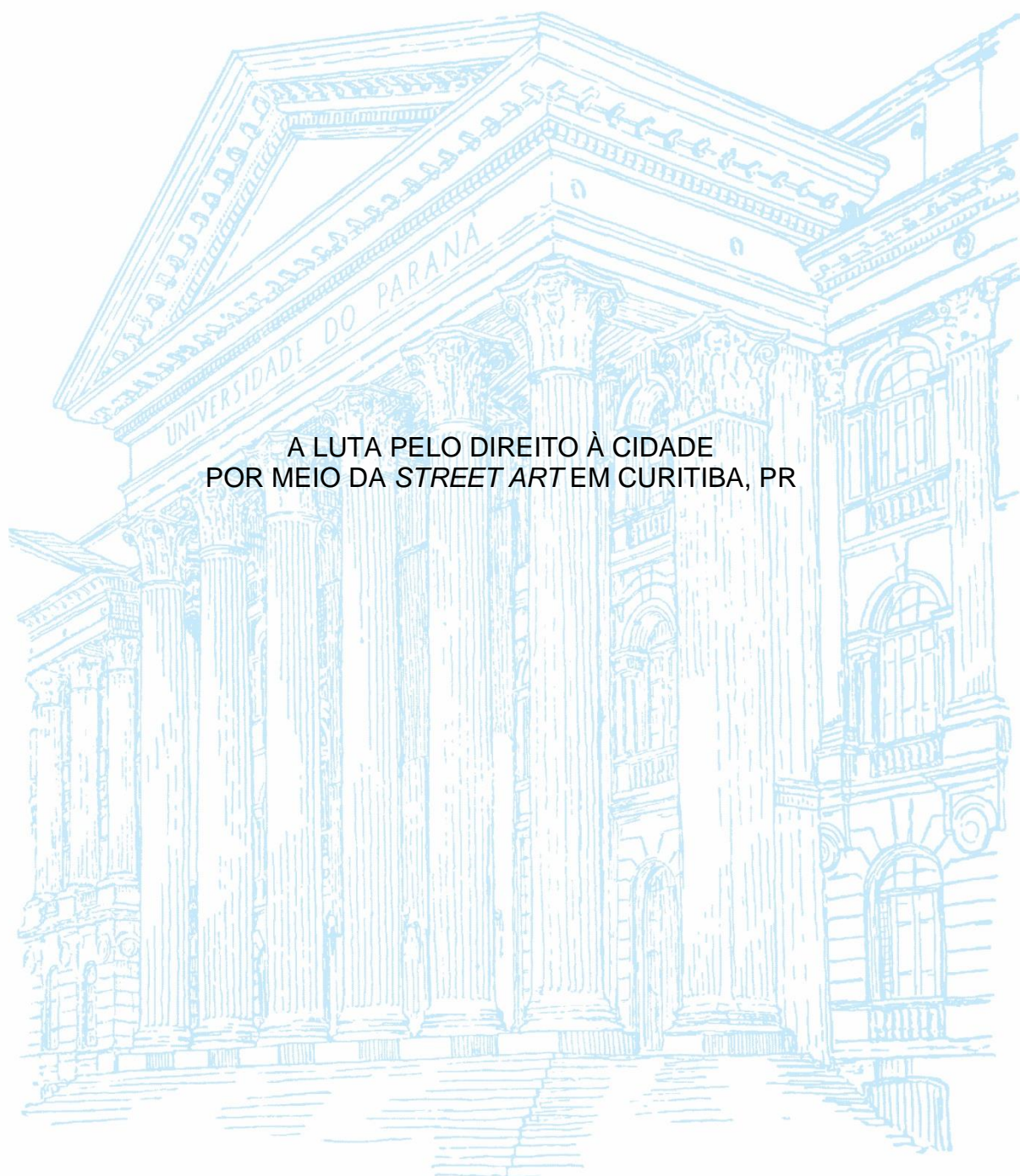


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

LUIZ HENRIQUE RUBENS PASTORE ALVES DE OLIVEIRA



A LUTA PELO DIREITO À CIDADE
POR MEIO DA *STREET ART* EM CURITIBA, PR

CURITIBA
2016

LUIZ HENRIQUE RUBENS PASTORE ALVES DE OLIVEIRA

A LUTA PELO DIREITO À CIDADE
POR MEIO DA *STREET ART* EM CURITIBA, PR

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Geografia, no Programa de Pós-Graduação em Geografia, Setor de Ciências da Terra, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Adilar Antonio Cigolini

CURITIBA
2016



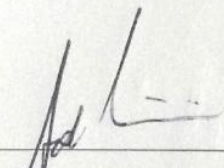
PARECER

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Geografia reuniram-se para a arguição da Dissertação de Mestrado, apresentada pelo candidato **LUIZ HENRIQUE RUBENS PASTORE ALVES DE OLIVEIRA** intitulada “**A LUTA PELO DIREITO À CIDADE POR MEIO DA STREET ART, EM CURITIBA, PR**” para obtenção do grau de Mestre em Geografia, do Setor de Ciências da Terra, da Universidade Federal do Paraná Área de Concentração Espaço, Sociedade e Ambiente, Linha de Pesquisa Produção e Transformação do Espaço Urbano e Regional.

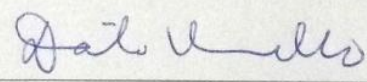
Após haver analisado o referido trabalho e argüido o (a) candidato (a), são de parecer pela A PRODUÇÃO da Dissertação.

Curitiba, 07 de julho de 2016.

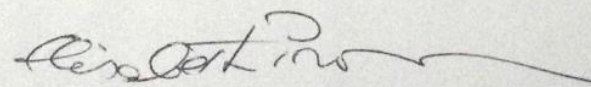
Nome e Assinatura da Banca Examinadora:



Prof. Dr. Adilar Antonio Cigolini - orientador- UFPR



Prof. Dr. Danilo Volochko - PPGGEOG - UFPR



Profª. Drª. Elisabeth Müller Seraphim Prosser - EMBAP

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar gostaria de agradecer ao meu orientador Adilar A. Cigolini, que apostou nesse projeto e me ajudou durante toda essa caminhada, sempre com muita liberdade e confiança no meu processo de produção. Muito obrigado!

Aos meus pais e aos “irmãos” minha eterna gratidão pelo apoio e amor incondicional de sempre.

Um grande salve para o Emílio, o Gustas, o Tri e o Cobi pela disponibilidade em me ceder as entrevistas e pela dedicação e paciência em respondê-las.

Gostaria de agradecer também a Prof. Olga L. Firkowski, a Prof. Dra. Elisabeth S. Prosser e o Prof. Dr. Danilo Volochko pelas contribuições na minha banca de qualificação.

Não posso deixar de agradecer a Nicely Lopes e a Nicole Luy por me apresentarem aos artistas e me acompanharem nas entrevistas. Além delas, todas as outras pessoas que me ajudaram diretamente nestes dois anos com a pesquisa: Andressa Farion e Thaís Martins pelos livros; Valéria Bini e Adriana Tremarin pela revisão; Cristiane Senn pela companhia e registro nos trabalhos de campo; André Fedel pelo empréstimo do gravador e de livros; Caio Fernandes pela companhia de laboratório, discussões e ajuda com bibliografia; e Fabiana Wutrich pela companhia durante o curso das disciplinas.

Por fim, a todos que me ajudaram direta e indiretamente a trilhar este caminho, me enviando links, imagens, notícias, questionamentos, etc. ou me dando o suporte emocional durante esse tempo, que foi cheio de muitas mudanças. Que o universo saiba recompensá-los tão maravilhosamente como fez a mim, colocando pessoas tão incríveis no meu caminho.

Obrigado!

CIDADE PREVISTA

Guardei-me para a epopeia
que jamais escreverei.
Poetas de Minas Gerais
e bardos do Alto Araguaia,
vagos cantores tupis,
recolhei meu pobre acervo,
alongai meu sentimento.
O que eu escrevi não conta.
O que desejei é tudo.
Retomai minhas palavras,
meus bens, minha inquietação,
fazei o canto ardoroso,
cheio de antigo mistério
mas límpido e resplendente.
Cantai esse verso puro,
que se ouvirá no Amazonas,
na choça do sertanejo
e no subúrbio carioca,
no mato, na vila X,
no colégio, na oficina,
território de homens livres
que será nosso país
e será pátria de todos.
Irmãos, cantai esse mundo
que não verei, mas virá
um dia, dentro em mil anos,
talvez mais... não tenho pressa.
Um mundo enfim ordenado,
uma pátria sem fronteiras,
sem leis e regulamentos,
uma terra sem bandeiras,
sem igrejas nem quarteis,
sem dor, sem febre, sem ouro,
um jeito só de viver,
mas nesse jeito a variedade,
a multiplicidade toda
que há dentro de cada um.
Uma cidade sem portas,
de casas sem armadilha,
um país de riso e glória
como nunca houve nenhum.
Este país não é meu
nem vosso ainda, poetas.
Mas ele será um dia
o país de todo homem.



Stencil na Reitoria da Universidade Federal do Paraná.
Foto: L. H. Oliveira, 2011.

RESUMO

Apesar de escrever em paredes ser uma prática que data da Pré-História, o que hoje se conhece como *modern graffiti* tem suas origens na década de 1970, nos Estados Unidos. Desde então esta forma de expressão artística vem se espalhando ao redor do mundo, incorporando diversas características locais, como é o caso da pichação (“pixação”, de acordo com os artistas) no Brasil. Este trabalho adota o termo *street art* devido à multiplicidade das intervenções, englobando suas cinco vertentes: *graffiti*, pichação, *stencil*, *sticker* e lambe-lambe (PROSSER, 2009). A análise parte de uma perspectiva teórica crítica, promovendo um diálogo entre referencial teórico, entrevistas com artistas, registro fotográfico e informações obtidas de documentários como *Pixo* (Direção: Roberto T. Oliveira e João Wainer, 2009), e *Nos tempos da São Bento* (Direção: Guilherme Botelho, 2010). A pesquisa teve como objetivo a comprovação da hipótese de que a *street art* figura como uma forma de luta pelo “direito à cidade” (LEFEBVRE, 2001). Entendida enquanto um “objeto geográfico de estudo” (SANTOS, 2009), a arte de rua transita dialeticamente entre as categorias Espaço Urbano, Território e Paisagem, em constante conflito entre a “ordem distante” e a “ordem próxima” (LEFEBVRE, 2001), expressando visualmente as emoções, sentimentos, revoltas, afetos, brincadeiras e protestos dos cidadãos/artistas. Para além disso, compreende-se que a *street art* se caracteriza, não sem contradições, como uma prática de transformação da cidade, pressionando a sociedade, o poder público e as estruturas sociais para o questionamento, a reflexão e, por que não, a criatividade em direção a uma sociedade radicalmente diferente, realizando a “*práxis emancipatória*” (SOJA, 1996).

Palavras-chave: Street Art. Direito à cidade. Curitiba. Arte de rua. *Graffiti*.

ABSTRACT

Writing on walls is a prehistoric practice but what we now know as modern graffiti has its origins in the 1970's in the United States. Since then this form of expression is spreading around the world, incorporating local features, as the *pichação* ("pixação" according to the artists) in Brazil. This paper uses the term street art (or *arte de rua*) due to its multiplicity, encompassing the five sorts: graffiti, *pichação*, stencil, sticker and paste-ups (PROSSER, 2009). The analysis, based on a critic theoretical perspective, promotes a dialogical interaction between theoretic background, interviews with artists and information from documentaries such as *Pixo* (Directed by Roberto T. Oliveira and João Wainer, 2009), and *Nos tempos da São Bento* (Directed by Guilherme Botelho, 2010). The research aimed on proving the original hypothesis that stated that street art can be considered a way of struggle for the "right to the city" (LEFEBVRE, 2001). Street art can also be understood as a "geographical study object" (SANTOS, 2009), transiting dialectally between the concepts Urban Space, Territory and Landscape in a constant conflict between the "far order" and the "near order", (LEFEBVRE, 2001), visually expressing the emotions, feelings, riots, affections, jests, and protests from the citizens/artists. Moreover, we understand that street art is characterized by being a contradictory practice of transformation of the city, pressuring society, public power and social structures towards questioning, reasoning and, why not, creating a new society, radically different, promoting an "emancipatory praxis" (SOJA, 1996).

Key-words: Street art. Right to the city. Curitiba. *Arte de rua*. *Graffiti*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Graffiti</i> produzido a partir da técnica de <i>stencil</i> - Centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2011).	43
Figura 2 - Pichações e questionamento em frente ao Bosque João Paulo II. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).	52
Figura 3 – Lambe-lambe colado atrás da Igreja Matriz, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	52
Figura 4 - Frase escrita em tapume de obra na Rua Visconde de Nacar, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	52
Figura 5 - Frase escrita em muro grafitado na Rua Presidente Faria, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	52
Figura 6 - "GRAFFITI REAL" <i>Graffiti</i> de PROSA na Rua Mariano Torres, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	54
Figura 7 - "É BONITO SER FEIO!!" <i>Graffiti</i> de PROSA na Rua Presidente Faria, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).	54
Figura 8 - Diversidade de expressões em muro do Centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	57
Figura 9 - Diversidade de expressões artísticas no bairro Pinheiros, em São Paulo. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	57
Figura 10 - Fachadas na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2014)	59
Figura 11 - Placa do projeto de revitalização da Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2013)	59
Figura 12 - Muro grafitado na Rua São Francisco com algumas sobreposições. (Foto: L. H. Oliveira, 2014)	60
Figura 13 - Sobreposições - Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	60
Figura 14 - Arte que não dura para sempre - Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2014)	61
Figura 15 - <i>Tags</i> de diversos artistas compondo o <i>graffiti</i> . <i>Street of Styles</i> , Curitiba. (Foto: L.H. Oliveira, 2016)	63
Figura 16 - <i>Tags</i> de diversos artistas compondo o <i>graffiti</i> . <i>Street of Styles</i> , Curitiba. (Foto: L.H. Oliveira, 2016).	63
Figura 17 - Questionamento em frente à Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2011)	64
Figura 18 - Pichações no Centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	73
Figura 19 - Lambe-lambes e poema na Reitoria da UFPR, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	73
Figura 20 - Lambe-lambe na Av. Visconde de Guarapuava. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	74
Figura 21 - Diálogo entre expressões artísticas na Travessa Nestor de Castro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	75
Figura 22 - <i>Stickers</i> no Terminar do Cabral. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	75
Figura 23 - Pichação na rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	76
Figura 24 - Intervenção artística no centro de Curitiba, com detalhe à direita. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	76
Figura 25 - Pichações em <i>outdoor</i> da Av. Dr. Dario Lopes dos Santos. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	77
Figura 26 - Frente e fundo de ponto de ônibus, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	78

Figura 27 - Adesivo de incentivo à denúncia de vandalismo, presente nos ônibus em circulação em Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).....	78
Figura 28 - Tags em tampas de encanamentos no centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).	79
Figura 29 - Transformação em muro na Av. Mariano Torres. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	81
Figura 30 - Lateral de edifício da Praça Generoso Marques, anteriormente coberta por pichações. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).....	82
Figura 31 - Pichação na Rua Carlos Cavalcanti. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	84
Figura 32 - Intervenções em ponto de ônibus na Rua Amintas de Barros. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	84
Figura 33 - Protesto na Rua Ébano Pereira. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).....	84
Figura 34 - Protesto na Rua Presidente Faria. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).....	84
Figura 35 - Pichações na Av. Visconde Guarapuava. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).....	85
Figura 36 - Pichação na Rua Lourenço Pinto. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	85
Figura 37 - Intervenções do lado do Cemitério Municipal São Francisco de Paula (Rua Quari). (Foto: L. H. Oliveira, 2014)	85
Figura 38 - Lambe-lambes no acesso ao Teatro Universitário de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	85
Figura 39 - Lambe-lambe na Rua Tibagi. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	85
Figura 40 - Protesto na Rua Fernando Moreira. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	86
Figura 41 - Lambe-lambes colados na fachada do Prédio Histórico da UFPR. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	86
Figura 42 - Protesto em tapume na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	86
Figura 43 - Intervenções na Rua Dr. Faivre. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	86
Figura 44 - Intervenção na Rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	86
Figura 45 - Protesto em muro na Praça 19 de Dezembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).....	87
Figura 46 - Intervenção na Praça Generoso Marques. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	88
Figura 47 - Intervenções em terreno na Rua Benjamin Constant. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).	89
Figura 48 - Pichações na lateral de prédio da Rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	89
Figura 49 - Declaração em tapume de obras na Rua Guabirotuba, Prado Velho. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	89
Figura 50 - Desejo de boas festas em tag de Cronos na fachada de prédio na Rua Amintas de Barros. (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	90
Figura 51 - Lambe-lambe na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).....	90
Figura 52 - Intervenções no prédio da Unespar da Rua Emiliano Pernetá. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	90
Figura 53 - Lambe-lambe na Rua Dr. Faivre. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	90
Figura 54 - Intervenções em tapume na Av. Presidente Kennedy. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).	90
Figura 55 - Lambe-lambe na Rua São Francisco (Foto: L. H. Oliveira, 2014)	91
Figura 56 - "NÃO PEGO GRIPE PQ SOU XAROPE!!" - Intervenções em lateral de prédio da rua Alfredo Gulin (Foto: L. H. Oliveira, 2016)	91
Figura 57 - Pichação em muro da rua XV de Novembro (Foto: L. H. Oliveira, 2014).....	91
Figura 58 - Expressões com apoio na paisagem urbana (Fotos: L. H. Oliveira, 2016; 2015).	94
Figura 59 - Placa pichada na Rua São Francisco (Foto: L. H. Oliveira, 2015).....	95

Figura 60 - Edifícios e lotes vazios cobertos por expressões artísticas no Centro. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016).....	97
Figura 61- Expressões artísticas em edifício inacabado na Rua Presidente Farias. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).....	97
Figura 62- Edifício e lotes vazios no Centro de Curitiba. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015).....	98
Figura 63 - Edifício vazio e lotes desocupados na região Central de Curitiba. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016)	99
Figura 64 - Expressões em edifício vazio ao lado de prédio em construção na Rua Amintas de Barros. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	100
Figura 65 - Casa vazia coberta por intervenções antes e durante a demolição. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	100
Figura 66 - Projeção de futuro edifício em tapume coberta por <i>tags</i> de diversos artistas. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).....	101
Figura 67 - Casa abandonada na Rua Padre Antônio. (Foto: L. H. Oliveira, 2011)	101
Figura 68 - Intervenções no Centro de Curitiba. (Fotos: L. H. Oliveira, 2016; 2015).....	102
Figura 69 - Tapume de obra grafitado e pichado. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	102
Figura 70 - <i>Graffiti</i> no centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2014; 2015)	103
Figura 71 - <i>Graffiti</i> em muros e porta no centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	104
Figura 72 - Questionamentos da presença e do papel da arte na cidade. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016)	104
Figura 73 - <i>Tags</i> de diferentes artistas concentradas em espaços específicos. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016)	106
Figura 74 - <i>Tags</i> de diversos artistas no Prédio Histórico da Universidade Federal do Paraná. (Foto: L. H. Oliveira, 2015)	107
Figura 75 - Transformação das intervenções na fachada do prédio, Centro. (Fotos: OLIVEIRA, L. H., 2015).....	109
Figura 76 - Trânsito entre Espaço Urbano-Território-Paisagem.	114
Figura 77 - Representações diversas no centro de Curitiba. (Fotos: OLIVEIRA, L. H., 2011, 2014, 2015)	115
Figura 78 - Representatividades em expressões artísticas. (Fotos: OLIVEIRA, L. H., 2011; 2016)	127

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1. UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DA METRÓPOLE CONTEMPORÂNEA: DA URBANIZAÇÃO CAPITALISTA AO DIREITO À CIDADE	18
1.1 A PRODUÇÃO DA CIDADE SOB O CAPITALISMO E SEUS PRINCIPAIS AGENTES.....	18
1.2. A CONTRADIÇÃO ENTRE VALOR DE USO E VALOR DE TROCA E O DIREITO À CIDADE: TEORIA E MÉTODO PARA A TRANSFORMAÇÃO DA VIDA URBANA.....	29
2. A <i>STREET ART</i> E SUAS CONTRADIÇÕES: CARACTERÍSTICAS E SEU PAPEL NA SOCIEDADE	38
2.1 O QUE É <i>STREET ART</i> ?: CARACTERÍSTICAS E CONTRADIÇÕES.....	41
2.2 “QUAL É O PAPEL DA ARTE?”: A IMPORTÂNCIA DA ARTE DE RUA	64
3. A <i>STREET ART</i> COMO LUTA PELO DIREITO À CIDADE.....	71
3.1 ARTE BASEADA NA VIDA COTIDIANA URBANA	72
3.2 QUESTIONAMENTOS, PROTESTOS E REPRESENTAÇÕES NA ARTE DE RUA	82
3.3 EXPRESSÕES DE SUBJETIVIDADES E SENTIMENTOS.....	87
3.4 APROPRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM POR MEIO DA ARTE DE RUA	92
3.5 A OPOSIÇÃO À PROPRIEDADE PRIVADA PRESENTE NA ARTE DE RUA	96
3.6 A QUALIDADE DE VALOR DE USO DA <i>STREET ART</i>	103
3.7 O ENCONTRO E O DIÁLOGO PROMOVIDOS PELA ARTE DE RUA	105
3.8 A BUSCA PELO DIREITO À CIDADE POR MEIO DA <i>STREET ART</i>	111
4 APROFUNDANDO A DISCUSSÃO SOBRE O DIREITO À CIDADE	117
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	132
REFERÊNCIAS	134
ANEXOS.....	137

INTRODUÇÃO

Com um olhar mais ou menos atento, quem caminha por qualquer metrópole pode observar diversos signos, mensagens, imagens, códigos e representações por todos os lados e de diferentes naturezas. A todo tempo somos estimulados por símbolos que dizem muito sobre a forma como a nossa sociedade se organiza. Um tipo específico e bastante polêmico de representação nos interessa, a *arte de rua*. Ao andar pelas ruas do centro de Curitiba, por exemplo, é impossível não se deparar com uma expressão artística a cada quadra (fica posto o desafio!). Diante de tal situação surgem questionamentos, julgamentos, certezas e incertezas sobre o assunto, seja no diálogo diário dos cidadãos, na mídia ou na academia, onde, gradualmente, esta discussão vem tomando espaço.

Entretanto, para quem vive a cidade, não são apenas as expressões artísticas que se destacam, mas também as desigualdades, os espaços vazios e os densamente ocupados, a pobreza e também a opulência (cumprindo assim um de seus papéis fundamentais, o de ser visto e desejado), e tantas outras contradições e injustiças que fazem parte do dia a dia da metrópole, que muitas vezes se tornam invisíveis a olhos pouco atentos ou cegados, pela vida cotidiana subordinada ao capital.

Por isso, não é possível entender a *street art* (que é necessariamente urbana), sem compreender a dinâmica das cidades. Portanto, não se trata de abordar estas expressões enquanto meros símbolos ou mensagens, mas sim enquanto partes constituintes da paisagem e da realidade urbana, que é muito mais complexa do que as questões estéticas ou morais ligadas a este tipo de representação.

Conforme testemunhamos a proliferação e diversificação da *street art*, desde seu surgimento na década de 1970, acompanhamos também a formação de uma sociedade cada vez mais urbana, em nível global, assim como a dominação do poderoso discurso da globalização e suas consequências devastadoras para a vida urbana: a inserção do capital em todas as esferas da vivência, o individualismo, a corrosão da vida comunitária e de seus laços, o empobrecimento do diálogo, a precarização do espaço público e da vida política dos cidadãos, para citar algumas.

Portanto, como coloca Lefebvre (2001), a vida urbana ao mesmo tempo que se intensifica, é constantemente minada. Isso porque o *valor de uso* da cidade, ou

seja, sua qualidade principal de ser um espaço de aglomeração de pessoas, de promover o encontro, o diálogo, a convivência com a diversidade e permitir a apropriação e fruição do mesmo, é colocada em cheque, por ser contraditória à lógica capitalista de produção do espaço, baseada em seu *valor de troca*, diretamente oposto ao seu sentido de obra, situação esta que o autor chama de *crise da cidade*.

Entretanto, a cidade não se destrói nem deixa de existir: ela continua resistindo, justamente, mediante a luta pela retomada do seu valor de uso e das diversas formas em que ele se manifesta, ou seja, o *direito à cidade*, sendo a arte uma das formas de maior importância, uma vez que contém em si o valor de obra, portanto, necessariamente baseada no uso e na apropriação. Ao examinar a *street art*, deve-se levar em consideração justamente isso. É possível argumentar que se trata de uma apropriação simbólica, do artista, daquilo que ele entende como seu território. Ou então dizer que se trata de uma contestação dos limites promovidos pela propriedade privada, por meio da apropriação dos muros que enclausuram e impedem o diálogo, como forma de retomá-lo. Ou ainda, podemos entender como uma apropriação do próprio espaço-tempo urbano, uma vez que a arte urbana se constitui por e para a vida urbana.

O presente trabalho é uma análise da arte de rua (ou *street art*) em sua vertente gráfica e a luta pelo direito à cidade, que tem uma hipótese: a de que *a street art figura como uma forma de luta pelo direito à cidade, como um esforço utópico de transformação da sociedade*.

Para viabilizar a pesquisa, foram utilizados os seguintes processos metodológicos que variaram de acordo com sua funcionalidade em cada capítulo: levantamento bibliográfico e documental; discussão teórica; entrevistas; trabalhos de campo, registros e análise de expressões artísticas.

Ao se usar o método marxista do materialismo histórico-dialético, foram levantadas diversas contradições que compõem o objeto de estudo, em uma tentativa de entendê-lo enquanto processo, dando a ele certo “movimento” durante sua decupagem (para usar um termo lefebvriano), a fim de determinar as relações que o constituem.

O primeiro capítulo aborda a metrópole contemporânea e sua (re)produção, assim como a luta pelo direito à cidade, por meio de uma discussão teórica entre autores. Primeiramente, buscou-se um entendimento de como a urbanização ocorre no modo de produção capitalista, consideraram-se os grupos que atuam na produção

do espaço urbano e os conflitos que emergem a partir de suas estratégias, produzindo um espaço não unitário, fragmentado, segregado e conflituoso. Ainda, neste capítulo, introduziu-se o conceito de *direito à cidade* elaborado por Lefebvre em seu livro homônimo (originalmente publicado em 1968), no qual ele evidencia a crise da cidade capitalista e propõe a luta pelo direito à cidade. Esclarecidas as proposições de Lefebvre, incorpora-se a discussão de David Harvey sobre o direito à cidade, nos dias de hoje, em contraste com a lógica neoliberal.

O segundo capítulo compreende as reflexões de autores como Nestor Canclini, Roger L. Taylor, Elisabeth S. Prosser e outros pesquisadores que ajudam não apenas a diversificar, mas também a contextualizar e entender a arte de rua. Além disso, incorporam-se outras formas de veiculação do conhecimento e da cultura da *street art*, que não necessariamente se encaixam nos moldes formais ou acadêmicos, mas que têm grande importância na disseminação da mesma, como os documentários *Pixo* (Direção: Roberto T. Oliveira e João Wainer, 2009), *Nos tempos da São Bento* (Direção: Guilherme Botelho, 2010), *Cidade Cinza* (Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, 2013) e *Luz, Câmera, Pichação* (Direção: Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano; 2011); e informações de páginas da internet, redes sociais e *blogs*, que são muito utilizadas para a divulgação de vários artistas e eventos ligados à temática. A partir das discussões feitas no primeiro e segundo capítulos, introduz-se o objeto de estudo propriamente dito: *a street art enquanto arte territorial e política*. Neste capítulo são também incorporadas as entrevistas e os registros fotográficos, como forma de delimitação do objeto de estudo, mas também como análise do mesmo.

O terceiro capítulo é dedicado ao entendimento da *street art* enquanto forma de luta pelo direito à cidade. Para tal, a partir da análise dialógica entre a teoria, as entrevistas e os registros fotográficos, foram selecionadas algumas características da arte de rua que evidenciam o seu caráter transformador, quais sejam: a) base na vida cotidiana urbana; b) protestos de diversas naturezas; c) forma de expressão de sentimentos e subjetividades; d) apropriação e transformação da paisagem urbana; e) oposição à propriedade privada; f) base no valor de uso; g) promoção do encontro e do diálogo.

É importante ressaltar que estas características são entendidas enquanto constituintes das representações, de maneira complexa e contraditória, mas fundamentais para entendê-las enquanto luta pelo direito à cidade.

A partir destas características discute-se a *street art* enquanto um objeto *geográfico* de estudo, discutindo a forma como este objeto transita de forma dialética entre três categorias da Geografia, o Espaço Urbano, o Território e a Paisagem.

O quarto e último capítulo do trabalho é um esforço de aprofundamento do próprio conceito de Direito à Cidade, entendido enquanto uma transformação radical da vida e sociedade urbana, mediante variadas formas de luta, e neste caso, especificamente por meio da arte de rua. Tal discussão teórica é realizada por meio de um diálogo entre os autores Henri Lefebvre, David Harvey, Edward Soja e Marcelo Lopes de Souza.

1. UM OLHAR SOBRE A PRODUÇÃO DA METRÓPOLE CONTEMPORÂNEA: DA URBANIZAÇÃO CAPITALISTA AO DIREITO À CIDADE

1.1 A PRODUÇÃO DA CIDADE SOB O CAPITALISMO E SEUS PRINCIPAIS AGENTES

Em artigo publicado na revista *International Journal of Urban and Regional Research*¹, em 1978, David Harvey faz uma análise sobre o processo de urbanização no capitalismo, que, embora breve (considerando que se trata de uma problematização muito complexa)², é bastante reveladora no que diz respeito à forma como este processo, é essencial para a dinâmica de acumulação capitalista, fazendo uso da teoria de acumulação e dos três circuitos de circulação de capital (e suas contradições inerentes) de Marx.

O autor inicia sua explicação defendendo que o “urbano” tem um significado especial no modo de produção capitalista que se pauta em dois “temas gêmeos”, partes integrantes de uma mesma unidade: a *acumulação* e a *luta de classes*. De um lado, a acumulação (que é central dentro deste modo de produção) acontece por meio da exploração de mais valor³ sobre o trabalho para gerar lucro, ou seja, trata-se da “dominação do trabalho através do capital” (HARVEY, 1978, p. 101), que faz com que a classe capitalista esteja constantemente à procura de expandir sua base para gerar lucro.

Ele explica que uma vez que a acumulação é condição para a reprodução da classe capitalista e da dominação sobre o trabalho, é impossível separar esta face da moeda da sua outra metade, a luta de classes. Esta é tornada explícita devido a contradições inerentes à classe dos capitalistas e à dos proletários: embora a lei do valor seja socialmente construída e os capitalistas atuem até certo ponto enquanto classe, a competitividade vai sempre forçar que cada empresário obtenha vantagem individualmente e isso influi direta e indiretamente na forma como o trabalhador é explorado. De outro lado, o trabalhador sozinho não tem poder contra tais forças e a

¹ As informações incorporadas deste texto foram traduzidas livremente por OLIVEIRA, Luiz H. R. P. A de.

² Para maior aprofundamento ver: HARVEY, David. *Os limites do capital*. São Paulo: Boitempo, 2013.

³ Utiliza-se aqui o termo *mais valor* no lugar de *mais-valia* por reforçar sua ligação direta com o valor.

única forma de resistir é se unindo enquanto classe, o que torna a luta de classes uma disputa explícita entre capital e trabalho.

Partindo destas contradições, o autor passa a explicar os três circuitos do capital, quais sejam:

- a) O circuito primário do capital: Os capitalistas obtêm lucro aumentado a jornada de trabalho (mais valor absoluto) ou mediante as revoluções na organização produtiva que aumentam a produtividade (mais valor relativo) – o que pode ocorrer por meio de mudanças relacionadas à divisão do trabalho no processo produtivo ou da aplicação de capital fixo em maquinário. O que motiva essas revoluções é a competição entre capitalistas, ao adotar uma técnica com maior produtividade em relação à média da sociedade, o que vai de encontro aos interesses de sua classe ao procurar obter maior lucro individualmente. Assim, “[e]sta contradição produz uma tendência para a sobreacumulação – muito capital é produzido em agregado em relação às oportunidades de aplicação deste capital” (HARVEY, 1978, p.104-106, tradução nossa).
- b) O circuito secundário do capital: este está ligado aos fluxos de capital em duas estruturas paralelas: *capital fixo* e *fundo de consumo*. Em ambos os casos essas formas são usadas mais como auxiliares (*aids*) no processo produtivo do que como matéria prima direta (ou mercadorias para consumo direto, no caso do fundo de consumo) e são usados por um período de tempo relativamente longo. Além disso, é possível diferenciá-los em capital diretamente aplicado no processo produtivo e de consumo ou enquanto estrutura física para a produção ou consumo, que o autor chama de *ambiente construído para produção* e *ambiente construído para consumo*. Harvey ressalta que alguns itens no ambiente construído podem ser utilizados por ambos (produção e consumo) e transferidos entre eles por meio de mudanças no uso. Além disso, capital investido no ambiente construído só pode ser movido se for destruído, o que significa que requer a produção e/ou transformação de toda uma paisagem para fins de produção, circulação, troca e consumo. Para o autor, a sobreacumulação resultante do primeiro circuito do capital encontra como saída (se temporária) a transferência de capital para o segundo circuito, porém os capitalistas encontram impedimentos para

tanto, especialmente no que diz respeito ao ambiente construído, pois tendem a ser investimentos de larga escala, longa duração, difíceis de atribuir preço e, em muitos casos, abertos para o uso coletivo, barreiras que fazem com que os capitalistas tenham a tendência a “sub-investir”. Como resultado deste descompasso no fluxo entre os circuitos, há a necessidade de criação de oferta de capital e um sistema de crédito a fim de disponibilizar capital fictício (tanto para capital fixo quanto para fundo de consumo) *antes* da produção e do consumo (e talvez um governo interessado em investir em projetos de larga escala e de longa duração). Somente assim as várias formas de sobreacumulação podem ser transformadas em capital-dinheiro e se mover livremente entre os circuitos. Portanto, os fluxos entre o circuito primário e secundário são mediados por instituições financeiras e governamentais que criam capital e crédito, dando a estas um papel importante na natureza e direcionamento destes fluxos.

- c) O circuito terciário de capital: este é formado por investimentos em ciência e tecnologia (que revolucionam as forças produtivas) e em gastos sociais ligados à reprodução do trabalho (que podem ser usados para aumento da produtividade do trabalho – como educação e saúde – ou para meios como a cooptação, repressão, uso militar e ideológico na força de trabalho etc. Trata-se de investimentos fundamentais para os capitalistas criarem uma base para acumulação, portanto, normalmente investem em pesquisa e desenvolvimento, mas deixam os gastos com o controle do trabalho para o Estado, por isso são bastante afetados pela luta de classe, uma vez que tal controle deve ser mais efetivo à medida que a classe trabalhadora se torna mais forte.

A partir do desenvolvimento das noções e dos conceitos de fluxo de capital para o ambiente construído para produção e consumo e os gastos sociais para a reprodução da força produtiva, é possível entender a urbanização como um processo relacionado com a teoria da acumulação, de acordo com Harvey. Partindo do princípio de que a urbanização requer uma infraestrutura material de produção, circulação, troca e consumo, o autor questiona como a produção do espaço urbano pode ser usada como uma fonte de produção de valor e mais valor.

Considerando-se os três circuitos do capital, Harvey ressalta as contradições presentes nessas relações, a fim de evidenciar como a contradição entre o capitalista individual e o capital em si é uma forte fonte de instabilidade no processo de acumulação e que não se limita apenas ao primeiro circuito, mas sim a todos eles. Para tanto, o autor especifica o conceito de *produtividade de investimento*, que se caracteriza como investimentos que direta ou indiretamente promovem a expansão da base para a produção de mais valor e a acumulação.

Harvey (1978) explica que o modo de produção capitalista, por produzir apenas para gerar a acumulação, gera uma crise de sobreinvestimentos no circuito primário, e que, na tentativa de superar essa crise, os capitalistas transferem capital para os circuitos secundários e terciários (mesmo havendo incertezas quanto à produtividade do investimento, devido a seu potencial de geração de valor e mais valor). Esta mudança não elimina a contradição da sobreacumulação, apenas a transforma e faz com que manifestações de crise apareçam nos outros circuitos. Dentre as várias possibilidades de crise no caso do capital fixo e do fundo de consumo, a superprodução resulta em desvalorização, o que afeta tanto o ambiente construído como os bens duráveis para produção e consumo. Em cada caso, a crise ocorre devido à exaustão de possibilidade de investimento produtivo (aquele que poderia gerar acumulação ao capitalista), uma vez que novos fluxos de capital não permitirão a acumulação.

Portanto, temos a contradição inerente à individualidade do capitalista e o capital em si: na tentativa de superação de uma contradição do primeiro circuito do capital, ao procurar aumentar sua base de acumulação investindo nos outros dois circuitos, os sobreinvestimentos levam ao seu contrário - a desvalorização e a impossibilidade de geração de lucro.

De acordo com a teoria de acumulação, os capitalistas tendem a subinvestir em ambiente construído enquanto promovem a sobreacumulação, que pode ser amenizada com o investimento de capital em ambiente construído (de forma lenta ou em momentos de crise) por meio de instituições estatais e financeiras. Porém, a teoria apresenta um limite para tais investimentos, que acabam se tornando improdutivos, evidenciando o caráter ficcional do capital do sistema de crédito. A desvalorização não apaga o valor de uso do ambiente construído, portanto pode reestabelecer a acumulação.

Analisando dados históricos da Europa e dos Estados Unidos, Harvey mostra

que a tendência para sobreacumulação (e subinvestimentos) e de crises (de diversas magnitudes e em diversas esferas) é cíclica, com uma periodicidade aproximada de 15 a 25 anos.

Segundo o autor, as crises ajudam a entender as contradições do processo de acumulação, pois são as “[...] manifestações reais das contradições subjacentes dentro do processo capitalista de acumulação [...]” (HARVEY, 1978, p. 111, tradução nossa) e funcionam como

[...] ‘racionalizadores irracionais’ dentro do modo de produção capitalista. Elas são indicadores de desequilíbrio e forçam a racionalização (que pode ser dolorida para certos setores da classe capitalista assim como para o trabalho) dos processos de produção, troca, distribuição e consumo. (HARVEY, 1978, p. 112, tradução nossa).

Da mesma forma que as crises são cíclicas, também o são as chamadas “[...] ondas longas de investimento em ambiente construído [...]” (HARVEY, 1978, p. 116, tradução nossa), uma vez que em momentos de crise criados pela sobreacumulação, os investimentos são feitos no ambiente construído, como forma de conseguir um retorno seguro do capital investido.

Entretanto, há uma especificidade do ambiente construído: esta estrutura criada possui um valor de uso e sua conversão em valor de troca só tem sentido se mantiver o seu valor de uso sendo aplicado, o que autor chama de “tempo de amortização” (HARVEY, 1978, p.123, tradução nossa). Este capital aplicado, de pouca fluidez, tende a frear a produtividade até o fim deste período, o que restringe a acumulação. Ao mesmo tempo, a busca de mais valia relativa entre capitalistas faz com que novas formas de capital fixo sejam criadas, transformando o processo produtivo e desvalorizando as antigas estruturas em tempo de amortização. Assim,

[o] desenvolvimento capitalista tem, portanto, que negociar um caminho estreito entre preservar os valores de troca de antigos investimentos de capitais no ambiente construído e destruir o valor desses investimentos a fim de abrir novo espaço para acumulação. Dentro do capitalismo há então uma luta perpétua na qual o capital constrói uma paisagem física apropriada para sua própria condição em um momento particular do tempo, somente para ter que destruí-la, normalmente no curso de uma crise, em um ponto subsequente no tempo. (HARVEY, 1978, p. 124, tradução nossa).

Harvey demonstrou como a acumulação faz parte do processo de urbanização, mas neste artigo explica como a luta de classes tem também um papel

definitivo. Para isso ele constrói a noção de “luta de classes deslocada” (*displaced class struggle*), a qual tem origem nas relações de trabalho, ou seja, no local de trabalho, mas que se expandem para a esfera da vivência, uma vez que a dominação do capital se dá não somente sobre as relações de trabalho, mas em toda a reprodução da força de trabalho⁴. Neste caso, o autor analisa a questão da moradia, que do ponto de vista dos trabalhadores é fundamental, mas que também é interessante para o capital. O resultado da luta de classes em relação a esta questão tem grandes impactos na produção do espaço urbano, não apenas no que diz respeito ao espaço construído e à possibilidade de acumulação, mas também na criação e transformação de modos de vida, como é bastante claro nos subúrbios estadunidenses e sua “influência moral” (HARVEY, 1978, p. 127, tradução nossa).

Por isso, o autor afirma a importância da luta de classes e do “princípio de comunidade” (HARVEY, 1978, p. 128) que pode ajudar a classe trabalhadora (em contraste com a tentativa burguesa de silenciá-la), colocando as instituições da comunidade a serviço desta, como aponta em relação à igreja no início da revolução industrial, no movimento de libertação negro nos Estados Unidos, na década de 1960, e na luta de classes no País Basco. Para Harvey, a organização da classe trabalhadora depende de um senso de classe e de solidariedade de classe independente das fragmentações étnicas, raciais e religiosas.

Para o autor, a resposta da classe burguesa para a luta de classes (como a “influência moral dos subúrbios”, as estratégias de dispersão, a competição entre comunidades e o melhoramento das mesmas), assim como as vitórias obtidas pela classe trabalhadora influenciam na circulação de capital, na acumulação e consequentemente na produção do urbano.

[A] luta de classes pode, então, provocar “crises alternantes”, o resultado que pode mudar a estrutura de fluxos de investimento para a vantagem da classe trabalhadora. [...] Somente quando a luta de classes empurra o sistema além de suas possibilidades internas, a acumulação de capital e a reprodução da classe capitalista é colocada em questão (HARVEY, 1978, p. 129, tradução nossa).

A partir dessa leitura, pode-se ver que ele entende a urbanização sob a ótica

⁴ Para mais sobre isso ver: HARVEY, David. O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas. **Espaço e Debates**, São Paulo, Ano II, n.6, p.6-35, jun/set 1982.

de dois processos principais, que são ao mesmo tempo paralelos e complementares: a acumulação e a luta de classes. Esta discussão sobre aquela será retomada adiante, assim como o papel da luta de classes.

Como se pode observar, a acumulação capitalista é fundamental para entender o processo de urbanização. Harvey (1978) utiliza a teoria da acumulação para explicar esse processo e utiliza-se de exemplos históricos para evidenciar como ele acontece na prática. Entretanto, para entender a produção do espaço urbano é necessário se aproximar da escala da cidade e buscar entender quem são os agentes que a transformam continuamente. Ao fazer essa mudança de escala, muda-se também o enfoque do processo de urbanização para o processo de produção do espaço urbano e, com isso, a distinção feita entre a classe capitalista e a trabalhadora de Harvey passa a ser insuficiente para explicar a multiplicidade de grupos que atuam neste processo e os conflitos decorrentes da interação entre eles.

Neste plano, Corrêa afirma que o espaço urbano capitalista é resultado da ação histórica de agentes que produzem e consomem espaço, que deriva da dinâmica de acumulação do capital, da reprodução das relações produtivas e dos conflitos de classes (CORRÊA, 2002, p. 11).

Como estratégia de análise do espaço urbano Corrêa propõe a divisão em cinco grupos de atores (os proprietários dos meios de produção, os proprietários fundiários, os promotores imobiliários, o Estado e os grupos sociais excluídos) que estão em constante interação e muitas vezes de forma conflituosa. O autor aponta que o marco jurídico que regula a atuação dos mesmos não é neutro e reflete o interesse de um agente dominante. Quanto aos três primeiros agentes, eles atuam de formas diferentes (apesar de muitas vezes o capital imobiliário, industrial e financeiro estarem integrados), entretanto eles têm em comum a apropriação da renda da terra, portanto, controlam a posse e o uso da terra urbana, dando continuidade às relações de produção capitalista e à acumulação de capital. O autor ressalta também que as estratégias variam no tempo e no espaço de acordo com causas externas ou internas da acumulação capitalista e dos conflitos de classe. Em relação aos atores e suas estratégias, tem-se:

- a) Os proprietários dos meios de produção: os grandes industriais necessitam de extenso espaço físico e de requisitos locacionais que facilitem suas atividades (como proximidade a vias de transporte, locais de escoamento de produção, mercados consumidores etc.). Portanto, a

especulação fundiária não interessa a este grupo, pois o aumento do preço da terra dificulta sua expansão e incide também nos salários de seus trabalhadores. Daí o conflito com os proprietários fundiários, que têm como principal interesse a elevação do preço da terra. Estes conflitos tendem a ser solucionados pelo Estado a favor dos proprietários dos meios de produção, que são quem comanda a vida econômica e política no sistema capitalista. Além disso, sua atuação modela a cidade à medida que há criação de áreas fabris longe de áreas nobres, o que é decisivo na localização e nos usos do solo urbano.

- b) Os proprietários fundiários: estão interessados principalmente do valor de troca e não no valor de uso da terra, portanto procuram extrair o máximo de renda fundiária possível, por meio da conversão de terra rural em terra urbana e da determinação de usos comerciais ou de residências luxuosas devido à alta remuneração. Este grupo exerce pressão sobre o poder público, influenciando fortemente nas leis de uso do solo e zoneamentos para a valorização de suas terras (normalmente com obras de infraestrutura), porém ela não acontece homogeneamente dentro do grupo, uma vez que alguns proprietários possuem maior poder que outros. A expansão da área urbana (mediante a incorporação da terra rural ao perímetro urbano) vai depender de características que permitem uma maior ou menor valorização fundiária: como a estrutura agrária da região (áreas alagadas ou uma área propícia a loteamentos); das características ecológicas do lugar (proximidade do mar, etc.); da existência de infraestrutura para circulação; e do tipo de uso a que se destina esse solo urbano, podendo ser uma urbanização popular ou de status, que garante uma centralidade social a esta última, mesmo sendo espacialmente/fisicamente periférica, enquanto à primeira são destinados poucos investimentos, criando loteamentos populares na periferia urbana.
- c) Os promotores imobiliários: conjunto de agentes que realizam parcial ou completamente a incorporação, o financiamento, o estudo técnico, a construção e a comercialização do imóvel. Seu principal interesse é criar residências de elevado padrão para a parcela da população que pode pagar por este tipo de imóveis. Secundariamente, obter ajuda estatal

para que permita a construção de moradias populares como crédito aos futuros moradores. A construção desse tipo de habitação é de interesse do Estado por ter um papel fundamental - ajuda a amortecer as crises cíclicas da economia através do investimento de capital e criação empregos - e se torna atrativo para os outros promotores, devido aos créditos fornecidos pelo governo e à facilidade de desapropriação de terras. A criação, a manutenção e a transformação de bairros nobres são feitas de acordo com os interesses dos promotores imobiliários, se valendo da propaganda para exaltar os atrativos dos bairros. Essa atuação ocorre de maneira desigual e promove no espaço a segregação residencial que é reiterada com a criação de habitações populares em outros setores espaciais.

- d) O Estado: sua atuação é complexa e variável, refletindo a dinâmica da sociedade. Dentre muitas estratégias podemos citar seu papel principal na implantação de serviços públicos e elaboração de leis de uso do solo. Sua ação é caracterizada pelos conflitos entre as classes da sociedade, tendendo a privilegiar as que estão no poder no momento e, desta maneira, cria mecanismos que levam à criação e à ratificação da segregação residencial. A ação do Estado se dá em três níveis: federal, estadual e municipal. O último, de maior poder sobre o espaço urbano, encobre os interesses das elites locais que atuam intensamente nos setores fundiários e imobiliários. Por isso, o autor afirma que em última análise o Estado serve ao processo de acumulação capitalista, criando condições para a reprodução das relações de produção. Sendo assim, o próprio Estado cria mecanismos de segregação espacial.
- e) Os grupos sociais excluídos: classes desfavorecidas têm menos acesso a bens e serviços, sem direito à moradia e “outros sintomas de exclusão” (CORRÊA, 2002, p. 29) como subnutrição, desemprego e doenças. Esses grupos podem ocupar cortiços densamente povoados no centro da cidade, produzir casas por meio da autoconstrução em loteamentos periféricos ou morar em conjuntos habitacionais criados pelo Estado, também na periferia. Entretanto, segundo o autor, nenhuma dessas três formas faz da população um agente modelador do espaço urbano; apenas nas favelas os grupos sociais excluídos produzem seu próprio

espaço, independente de outros agentes. Essa produção do espaço é “antes de mais nada, uma forma de resistência e ao mesmo tempo, uma estratégia de sobrevivência”, assim, “trata-se de uma apropriação de fato” (CORRÊA, 2002, p. 30).

Ao discorrer sobre a produção do espaço urbano, Sposito (2011) afirma que não é possível pensar na cidade como uma unidade, uma vez que a lógica capitalista, mais especificamente a partir da segunda metade do século XIX, de acordo com Corrêa (2007), provocou a fragmentação do espaço, como consequência da reestruturação das redes urbanas que se tornaram extremamente complexas.

Sposito (2011), resgatando ideias propostas por Neil Smith (1988 e 1992), Milton Santos (1994) e Ana Fani A. Carlos (2007), constata a diferença entre os interesses econômicos e políticos que estruturam globalmente as redes urbanas em relação às demandas e práticas sociais na escala da cidade.

A desconstrução da ideia de cidade como unidade e a afirmação de sua fragmentação são feitas por Sposito (2011), considerando que atualmente, em primeiro lugar, do ponto de vista da forma urbana e das condições que ela oferece, o tecido urbano se encontra fragmentado e a fluidez dentro dele é diferenciada de acordo com os segmentos sociais. Em seguida, ela aponta a diferença de apropriação do tempo e espaço urbano, uma vez que os interesses e escolhas são individuais, apesar de definidos historicamente. E, por fim, a existência de conflitos consequentes da relação entre a reprodução capitalista e a reprodução social, uma vez que há um afastamento entre o distante e o próximo, ou seja, conflitos de interesses econômicos e políticos, de agentes da produção do espaço urbano de escalas mais abrangentes e dos grupos sociais que habitam a cidade. Assim,

Trata-se do aprofundamento das desigualdades, negando as possibilidades de diálogo entre as diferenças, o que justifica a adoção da noção de fragmentação socioespacial, tanto no que se refere à sua dimensão sociopolítica, nos termos já desenvolvidos por Souza (2000), como em sua dimensão socioeconômica. (SPOSITO, 2011, p. 142).

Por isso, a autora destaca a importância de pensar a produção das cidades (e das redes urbanas) sob uma perspectiva escalar e não puramente hierárquica, uma vez que os agentes sociais, políticos e econômicos que atuam neste processo são diversos e se movimentam e articulam de forma a projetar as possibilidades da vida

urbana para outras escalas, se tornando mais complexas justamente por não possuírem uma hierarquia rígida, estabelecendo fluxos tanto horizontalmente, quanto transversalmente (SPOSITO, 2011, p. 131).

A produção do espaço urbano está diretamente ligada à produção social, ou seja, ao passo em que a sociedade se produz e reproduz, ela cria e transforma o espaço urbano, sendo ambos, portanto, indissociáveis. De acordo com Cavalcanti, este espaço é produzido contraditória e dialeticamente não apenas de acordo com o modo de produção econômico adotado, “[...] mas está ligado a todas as esferas da vida social: cultural, simbólica, psicológica, ambiental, educacional” (CAVALCANTI, 2001, p.16).

Muito didaticamente, Corrêa (1997) explica como o espaço urbano pode ser apreendido em seis momentos distintos. Em primeiro lugar, é inevitavelmente fragmentado (no que diz respeito ao uso da terra e à paisagem), pois é resultado da atuação dos diversos agentes sociais que o compõe e produz de forma conflituosa. De forma a conectar estes fragmentos, vários fluxos de pessoas, mercadorias, capital, informações e decisões articulam o espaço urbano, o que caracteriza o seu segundo momento de apreensão. O entendimento de que o espaço é dialeticamente fragmentado e articulado evidencia que este é um reflexo da complexa estrutura de classes da sociedade capitalista (terceira apreensão), que produz espaços extremamente desiguais e mutáveis. O quarto momento diz respeito ao fato de que o espaço urbano é também um condicionante social, uma vez que as formas espaciais criadas pela sociedade reproduzem as condições e relações de produção vigentes. O quinto momento de apreensão diz respeito à vivência e à reprodução dos grupos sociais no cotidiano, o que pressupõe a apropriação sentimental do mesmo, caracterizando-o como um campo simbólico “que tem dimensões e significados variáveis segundo as diferentes classes e grupos étnico, étnico etc.” (CORRÊA, 1997, p. 150-151). Os conflitos sociais resultantes da fragmentação do espaço e da luta pelo direito à cidade e da cidadania caracteriza o seu sexto momento de apreensão, pois o espaço é “cenário e objetivo das lutas sociais” (CORRÊA, 1997, p. 151).

Dessa forma, entendemos que a acumulação e a luta de classes produzem o espaço urbano de forma contraditória, porém essencial para o modo de produção capitalista. Como processo resultante disso, temos a cidade produzida por diferentes grupos que atuam de forma conflituosa e favorável a grupos poderosos. A fragmentação, a segregação e a exclusão resultantes do processo de produção da

cidade determinam diversas formas de apropriação do espaço urbano que variam de acordo com seus diversos grupos.

Entretanto, ao mesmo tempo que a cidade capitalista é um entrave para o exercício político, ela mantém sua característica fundamental de ser o local de encontro entre diferentes grupos e classes. Esta contradição evidencia o que Lefebvre (2001) chama de “crise da cidade” e propõe sua superação pela luta ao direito à cidade, que trataremos a seguir.

1.2. A CONTRADIÇÃO ENTRE VALOR DE USO E VALOR DE TROCA E O DIREITO À CIDADE: TEORIA E MÉTODO PARA A TRANSFORMAÇÃO DA VIDA URBANA

Lefebvre (2001), inicialmente, faz uma distinção entre o processo de industrialização e o de urbanização, lembrando que, quando aquela ocorreu, as cidades já eram uma realidade, como centros de vida social e política, de concentração de riqueza, de conhecimento e de obras. A partir disso, o autor considera a cidade em si como uma obra, uma realidade complexa e contraditória, tendo necessariamente valor de uso, ou seja, de apropriação, de fruição, com um caráter orgânico de comunidade, de vida comunitária.

A industrialização é tratada como um processo indutor; e a urbanização decorrente dele faz da cidade não só um suporte da atividade produtiva, mas da acumulação capitalista e passa a produzir também “centros bancários e financeiros, técnicos e políticos” (LEFEBVRE, 2001, p.16). Entretanto, a novidade não está no comércio, uma vez que este data da cidade medieval, mas sim em ser o centro das decisões por possuir a centralidade do poder.

A partir da industrialização capitalista, a cidade, então valor de uso, passa a ser também valor de troca, como uma mercadoria, processo que pode ser considerado globalmente. Desta contradição, o autor elabora a tese de que a generalização da mercadoria provocada pela industrialização destrói o valor de uso da cidade, mas esta continua existindo por meio da constante revalorização do uso. Essa dualidade caracteriza o que o autor chama de *crise da cidade*.

Assim se entrevê, através dos problemas distintos e do conjunto problemático,

a crise da cidade. Crise teórica e prática. Na teoria, o *conceito da cidade* (da realidade urbana) compõe-se de fatos, de representações e de imagens emprestadas à cidade antiga (pré-industrial, pré-capitalista) mas em curso de transformação e de nova elaboração. Na prática, o *núcleo urbano* (parte essencial da imagem e do conceito da cidade) está rachando, e no entanto consegue se manter; transbordando, frequentemente deteriorado, às vezes apodrecendo, o núcleo urbano não desaparece. (LEFEBVRE, 2001, p. 21, grifos no original).

Em concordância com a discussão feita por Harvey (1978), sobre a produção do espaço urbano por meio dos processos de acumulação e luta de classes, Lefebvre faz uma leitura histórica e mostra como a cidade passou a ser subordinada aos interesses da classe burguesa industrial e institucionalizados pelo Estado, como os vazios criados por Haussmann, mostra também que a luta de classes tem um forte papel na contestação desse processo, como foi o caso da Comuna de Paris.

Outro exemplo citado pelo autor que também dialoga com o que foi abordado por Harvey (1978), é a criação dos subúrbios. Para Lefebvre (2001) a burguesia reduziu o conceito de *habitar* (viver em comunidade, ter uma vida social) para *habitat* que significa o acesso à propriedade privada ao proletariado, como forma de inseri-lo na lógica do consumo. A suburbanização, portanto, não trata somente das distâncias, da relação com o centro de novos tipos de moradia, mas sim de um novo modo de vida que provoca um afastamento da cidade enquanto obra, enquanto capacidade criadora: “A consciência urbana vai se dissipar” (LEFEBVRE, 2001, p. 25).

Lefebvre argumenta que existe uma destruição prática e teórica (ideológica) da cidade, mesmo em seu momento de maior auge, graças a uma estratégia global e unitária das tendências do urbanismo em três setores: a) homens de boa vontade, geralmente humanistas, arquitetos e escritores, criam formalismo e estilismo por meio de seu idealismo; b) urbanismo ligado ao setor público, supostamente científico, relacionado a uma estratégia política; c) urbanismo dos promotores de vendas, que comercializam não apenas propriedades, mas urbanismo, tornando-o valor de troca.

Através das diversas tendências esboça-se uma *estratégia global* (isto é, um sistema unitário e um urbanismo já total). Uns farão entrar para a prática e concretizarão em ato a sociedade de consumo dirigida. Construirão não apenas centros comerciais como também centros de consumo privilegiados: a cidade renovada. Imporão, tornando-a ‘legível’, uma ideologia da felicidade através do consumo, a alegria através do urbanismo adaptado à sua nova missão. Este urbanismo programa uma cotidianidade geradora de satisfações [...]. O consumo programado e cibernético (previsto pelos computadores) tornar-se-á regra e norma para a sociedade inteira. Outros edificarão *centros decisoriais*, que concentram os meios do poder: informação, formação, organização, operação. Ou ainda: repressão (coações,

inclusive violência) e persuasão (ideologia, publicidade). Em redor desses centros se repartirão, em ordem dispersa, segundo normas e coações previstas, as periferias, a urbanização desurbanizada. Todas as condições se reúnem assim para que exista uma dominação perfeita, para uma exploração apurada das pessoas, ao mesmo tempo como produtores, como consumidores de produtos, como consumidores de espaço”. (LEFEBVRE, 2001, p. 32, grifos no original).

A partir desta prática ideológica, o autor faz um resgate da filosofia na cidade arcaica (grega e romana), para mostrar como a crise da cidade é um problema político da sociedade urbana. Segundo o autor, a filosofia nasce na cidade, portanto os filósofos a pensaram, não como um tema secundário, mas sim como uma unidade entre a razão [Logos] filosófica e a razão da cidade.

A esta unidade primordial da forma urbana e de seu conteúdo, da forma filosófica e de seu sentido, pode se ligar à organização da própria Cidade: um centro privilegiado, núcleo de um espaço político, sede do Logos [a Razão] e regido por ele diante do qual os cidadãos são ‘iguais’, com as regiões e repartições do espaço tendo uma racionalidade justificada diante do Logos (por e para ele) (LEFEBVRE, 2001, p. 38).

O impacto desta prática ideológica de produção da cidade capitalista é a “separação entre *práxis* (ação sobre os grupos humanos), *poiésis* (criação de obras), *techné* (atividade armada com técnicas e orientadas para os produtos)” (LEFEBVRE, 2001, p. 36), o que permite a divisão do trabalho e da propriedade imobiliária, resultando em uma cidade que é a reunião de várias aldeias, ou seja, trata-se da cidade fragmentada discutida no subitem 1.1.

Lefebvre (2001) defende a existência de duas ordens que produzem a cidade (sendo esta uma mediação contida entre tais): a ordem próxima e a ordem distante. A primeira se trata das relações imediatas entre pessoas e grupos, da realidade prático-sensível, enquanto a segunda está instituída em um nível que impõe racionalidades, ideologias, culturas, tem um forte poder coator e torna-se visível na realidade, na imediatez.

A cidade é uma mediação entre mediações. Contendo a ordem próxima, ela a mantém; sustenta relações de produção e de propriedade; e o local de sua reprodução. Contida na ordem distante, ela se sustenta; encarna-a, projeta-a sobre um terreno (o lugar) e sobre um plano, o plano da vida imediata; a cidade inscreve essa ordem, prescreve-a, escreve-a, texto num contexto mais amplo e inapreensível como tal a não ser para a meditação. (LEFEBVRE, 2001, p. 52).

Em conformidade, Milton Santos (2009) intitula de “alienação regional” ou

“alienação local” este distanciamento entre as decisões e ações que produzem o espaço e as pessoas que de fato se apropriam e vivem nele. Segundo o autor, no presente momento histórico há a necessidade de “operar uma distinção entre a escala de realização das ações e a escala de seu comando”, uma vez que “as ações são cada vez mais estranhas aos fins próprios do homem e do lugar” (SANTOS, 2009, p. 80).

Se entendermos este período histórico como o da Globalização, Harvey (2004) propõe observar este fenômeno sob três perspectivas, não mutuamente exclusivas: como um *processo*, entendido não como algo constante, uma evolução ‘natural’ do capitalismo, mas sim como algo que mesmo com suas diferentes fases, constitui um processo em que o espaço é produzido visando apenas à reprodução do sistema, criando assim uma geografia à sua própria imagem; como uma *condição*, a qual seria um ajuste necessário ao sistema financeiro internacional; ou como um projeto político, momento constitutivo da atual fase de acumulação capitalista. Por isso, entende-se a crise da cidade como uma crise global, como colocou Lefebvre, e como se pôde discutir no primeiro subitem.

Lefebvre (2001) entende a cidade como uma obra e não um simples produto, pois ela materializa as relações sociais, ela contraditoriamente mantém a fruição do espaço, mesmo sendo objetivo de investimentos e dominada por grupos poderosos e ricos. Por isso, ele afirma ser necessário pensar como a *ação criadora* (no sentido de *obra*) não provém dos processos globais (econômicos, sociais, políticos e culturais) apesar de terem modelado o tempo e o espaço urbano e introduzirem grupos que se apropriaram deles: “Essas transformações da vida cotidiana modificaram a realidade urbana, não sem tirar dela suas motivações. A cidade foi ao mesmo tempo o local e o meio, o teatro e a arena dessas interações complexas” (LEFEBVRE, 2001, p. 58), ela é a mediação dos processos globais, mas tem a capacidade de se apropriar das significações, sendo este o sentido dos monumentos, das festas, da vida cotidiana e das relações entre as pessoas.

É dessa forma, então, que Lefebvre entende a complexa produção do espaço urbano: a cidade em sua especificidade, em nível de mediadora entre a ordem próxima e distante, tem um movimento histórico contínuo, porém dialético.

Em seu plano específico, a cidade pode se apoderar das significações existentes, políticas, religiosas, filosóficas. Apoderar-se delas para as dizer, para *expô-las* pela via – ou pela voz – dos edifícios, dos monumentos, e

também das ruas e praças, pelos vazios, pela teatralização espontânea dos encontros que nela se desenrolam, sem esquecer das festas, as cerimônias (com seus lugares qualificados e apropriados). [...] A cidade tem esta capacidade que faz dela um conjunto significativo. [...] A ordem distante se projeta na ordem próxima. Esta ordem distante não é nunca, ou quase nunca unitária. Existe a ordem religiosa, a ordem política, a ordem moral, cada uma remetendo-nos a uma ideologia com suas implicações práticas. Entre essas ordens, a cidade realiza – em seu plano – uma unidade, ou antes, um sincretismo. (LEFEBVRE, 2001, p. 68, grifos no original).

Para o autor, o pronto crítico da atual problemática da cidade na história se dá com o duplo processo de industrialização-urbanização e esta crise da cidade é global, devido à “mundialidade em marcha” (LEFEBVRE, 2001, p. 79), fazendo com que as cidades em diferentes países estejam morfologicamente explodindo: “Aqui e ali, de um lado como do outro, a sociedade no seu conjunto se vê posta em questão, de uma maneira ou de outra” (LEFEBVRE, 2001, p. 80). O autor descreve a situação das cidades:

Atacada ao mesmo tempo por cima e por baixo, a cidade se alinha pela empresa industrial; figura na planificação como engrenagem; torna-se dispositivo material próprio para se organizar a produção, para controlar a vida cotidiana dos produtores e o consumo dos produtos. Rebaixada para o nível do meio, ela estende a programação para o lado dos consumidores e do consumo; serve para regulamentar para ajustar uma sobre a outra, a produção das mercadorias e a destruição dos produtos através da atividade devoradora chamada “consumo”. Ela só tinha, só tem sentido como obra, como fim, como lugar de livre fruição, como domínio de valor de uso; [...] O urbano, não pensado como tal mas atacado de frente e de trás, corroído, roído, perdeu os traços e as características da obra, da apropriação. (LEFEBVRE, 2001, p. 82-83).

A razão, segundo Lefebvre (2001), teve a cidade como seu lugar de nascimento. Hoje a racionalidade escapa à cidade como momento, como condição e trata-a como instrumento. Assim, a organização feita pelo Estado não passa de setores e funções subordinados aos centros de decisão, acabando a diversidade, o que dá a ela o caráter de monótona. Aliás, o Estado e os poderes ideológicos veem a cidade com desconfiança, uma vez que é centro de agitação, que tende à autonomia e, então, usam como estratégia a degradação do valor de uso da cidade. Contraditoriamente, a cidade impede que esta dominação aconteça, por isso, a crise da cidade é também uma crise institucional, da racionalidade burocrática e economicista.

Ao mesmo tempo as relações sociais se intensificam e se tornam mais complexas. Uma vez que a razão da realidade urbana é o encontro e a simultaneidade,

a cidade persiste enquanto aquele embrião de práticas que retomam o seu valor de uso.

O uso (valor de uso) dos lugares, dos monumentos, das diferenças, escapa às exigências da troca, do valor de troca. [...] Ao mesmo tempo que lugar de encontros, convergência das comunicações e das informações, o urbano se torna aquilo que ele sempre foi: lugar do desejo, desequilíbrio permanente, sede da dissolução das normalidades e coações, momento do lúdico e do imprevisível. [...] Desta situação nasce a contradição crítica: tendência para a destruição da cidade, tendência para a intensificação do urbano e da problemática urbana. (LEFEBVRE, 2001, p. 84-85).

Para Lefebvre (2001) a racionalidade do produtivismo e do economicismo que produzem a cidade é parte do problema da crise da cidade. Mas vai além disso: ela está ligada à lógica do mercado e da mercadoria, o que se opõe diretamente à qualidade da cidade baseada no valor de uso. Trata-se, então, de um conflito inevitável.

É desta contradição entre o valor de uso e o valor de troca e a necessidade de uma transformação da cidade, que Lefebvre introduz a ideia de *direito à cidade*, que não constitui uma retomada à cidade antiga, mas uma renovação da cidade, como um direito à vida urbana.

O direito à cidade se manifesta como direito superior aos direitos: direito à liberdade, à individualização na socialização, ao habitat e ao habitar. O direito à *obra* (à atividade participante) e o direito à *apropriação* (bem distinto do direito à propriedade) estão implicados no direito à cidade. (LEFEBVRE, 2001, p. 134, grifo no original).

Para se repensar a cidade é preciso, além de redefinir suas formas, funções e estruturas, também observar as necessidades inerentes à vida urbana. O autor identifica dois tipos de necessidades: as antropológicas (de acumular energia, de gastá-la, de tocar, de degustar, de segurança e abertura, de organização do trabalho e do jogo, da unidade e da diferença, etc.) e as específicas (de atividade criadora, de obra, de informação e simbolismo), sendo estas partes de um desejo fundamental do qual o jogo, a arte, os esportes e o conhecimento se manifestam para superar menos ou mais a divisão do trabalho. A partir disso, o autor questiona se as necessidades urbanas específicas não seriam de lugares e tempos da simultaneidade, dos encontros, das trocas que não são tomadas pelo lucro.

Dispensando a retomada às cidades antigas, o autor afirma que a cidade, enquanto objeto da *ciência analítica da cidade* (ciência que pode fazer a síntese do urbano), é um objeto virtual, muito complexo, que se descobre aos poucos, por não

ser algo acabado. Este objeto que está localizado no futuro, no limite, tem que ser constantemente pensado, colocado sob exame crítico por meio da verificação experimental. O objetivo é a construção de uma cidade enquanto *obra*, como

[...] lugar de encontro, de prioridade do valor de uso, inscrição no espaço de um tempo promovido à posição de supremo bem entre os bens, encontre sua base morfológica sua realização prático-sensível. O que pressupõe uma teoria integral da cidade e da sociedade urbana que utilize os recursos da ciência e da arte. (LEFEBVRE, 2001, p. 118).

A partir disso, o autor questiona: Quem fará a *síntese* (a transformação do urbano) dessa cidade fragmentada? Para ele somente uma *práxis* na forma da simultaneidade e dos encontros pode reunir o que se acha disperso. Portanto, ele propõe uma prática social necessariamente integrativa.

Trata-se então de uma questão metodológica composta de duas etapas: a *transdução*, que se trata de uma operação intelectual de elaboração do objeto teórico possível baseado nas informações reais, o que requer uma constante avaliação dos conceitos e das observações empíricas. Trata-se de introduzir “o rigor na invenção e o conhecimento na utopia” (LEFEBVRE, 2001, p. 110); e a *utopia experimental* baseada na análise dos espaços “bem sucedidos” de apropriação da vida e tempos urbanos. Além destes procedimentos, o autor ressalta a importância dos conceitos teóricos “forma”, “função” e “estrutura” e de sua correta aplicação.

Para a realização da síntese, o autor afirma ser necessário elaborar duas proposições, quais sejam: a) um programa político de reforma urbana, ou seja, uma apropriação das forças políticas em relação às suas responsabilidades na reforma urbana; b) projetos urbanísticos bem desenvolvidos e audaciosos que podem ou não ser realizáveis (no sentido de não ser utópico), baseados na apropriação, não apenas do tempo e do espaço, mas do modo de vida na cidade. Trata-se, portanto, da “utopia controlada pela razão dialética” (LEFEBVRE, 2001, p. 115). O “movimento dialético se apresenta aqui como uma relação entre a ciência e a força política, como um diálogo” (LEFEBVRE, 2001, p. 116).

Para o autor, apenas as classes sociais com iniciativas revolucionárias (o proletariado) são capazes de realizar este projeto de cidade renovada, pois estas forças sociais podem se tornar forças políticas ao questionar as instituições, ao mostrar suas necessidades, e reivindicar um futuro diferente. Trata-se, inicialmente, de reverter as ideologias dominantes que impactam diretamente sobre a segregação

desta classe, contestando o centro de decisão político. Portanto, não se trata de uma proposta reformista, mas sim revolucionária.

Posto isto, Lefebvre (2001) aponta que no quadro do conhecimento a síntese não pode ser acabada. Ela deve ser uma convergência de elementos que só podem estar presentes na prática, sendo eles: a) objetivos *escalonados* na ação política, passando do que pode ser feito hoje, para o que pode se tornar possível amanhã; b) elementos teóricos produzidos pela ciência e coordenados pela ação política; c) elementos teóricos da filosofia; d) elementos teóricos da arte enquanto apropriação da vivência, do corpo, do tempo, do espaço, etc.

A partir disso Lefebvre (2001) propõe uma superação do economicismo (da planificação econômica) por meio de uma mudança de prática social, que só pode ocorrer na sociedade urbana, lugar dessa possibilidade.

O valor de uso, subordinado ao valor de troca durante séculos, pode retomar o primeiro plano. Como? Pela e na sociedade urbana, partindo dessa realidade que ainda resiste e que conserva para nós a imagem do valor de uso: a cidade. Que a realidade urbana esteja destinada aos “usuários” e não aos especuladores, aos promotores capitalistas, aos planos dos técnicos, é uma versão justa, porém enfraquecida desta verdade. (LEFEBVRE, 2001, p. 127).

Vale ressaltar, para que possa ser retomado nos próximos capítulos, que para o autor, além da ciência, a arte é fundamental para a reforma urbana, pois ela é uma mediação da vida, uma forma de apropriação. Portanto, tem o poder de restituir o valor de *obra*, assim como a filosofia. Dessa forma, “[e]sta meditação voltada para a ação realizadora seria assim utópica e realista, superando essa oposição” (LEFEBVRE, 2001, p. 116).

Dessa maneira, podemos perceber que a proposta de direito à cidade, criada por Lefebvre, é completamente revolucionária no sentido de transformação, não apenas da cidade, mas do modo de produção, das relações sociais, do estilo de vida, enfim, da humanidade.

Ao retomar a ideia de direito à cidade de Lefebvre, Harvey (2013) fala sobre a liberdade da cidade e sobre como temos o direito de transformá-la em algo qualitativamente diferente, de acordo com nossas vontades, para isso é necessário que avaliemos e repensemos a forma como fazemos e refazemos a nós mesmos.

Entretanto, segundo Harvey (2013), existem diversas forças que dificultam o livre exercício deste direito. Em primeiro lugar, o elevado índice de urbanização no

mundo, que dificulta a reflexão sobre o tema, e a fragmentação das cidades. A globalização e a guinada do neoliberalismo, levando ao aumento das desigualdades sociais, a restauração do poder às elites ricas e os muitos conflitos que tendem a ocorrer nas cidades.

Harvey lembra que as cidades sempre foram lugares de desenvolvimentos geográficos desiguais e de disputa. Entretanto, nos encontramos em um momento crítico, em que as desigualdades e os conflitos se tornaram extremos. Ele lembra também, que as cidades são centros criativos, concluindo que o direito à diferença também é fundamental: “[a] cidade sempre foi o lugar de encontro, de diferença e de interação criativa, um lugar onde a desordem tem seus usos e visões, formas culturais e desejos individuais concorrentes se chocam” (HARVEY, 2013, p. 30).

Retornando a Lefebvre, esse autor reforça que a mudança da vida urbana só pode ser feita a partir da mobilização social e da luta política, portanto o direito à cidade não é abstrato, ele está ligado diretamente às nossas práticas diárias: “A implicação é que nós, individualmente e coletivamente, fazemos nossa cidade através de nossas ações diárias e de nossos engajamentos políticos, intelectuais e econômicos” (HARVEY, 2013, p. 31). Contraditoriamente, o autor ressalta, a cidade nos cria em condições que não escolhemos, por isso a dificuldade em pensar em algo diferente do que já existe.

Harvey evidencia como o neoliberalismo foi um importante agente político ao transformar o governo em governança, ao dar maior importância às liberdades individuais do que à democracia, ao substituir as instituições governamentais por parcerias público-privadas sem transparência e ao desregular o mercado. Entretanto, lutas coletivas sobrevivem e com grande experimentação dentro de estruturas de governança, como é o caso dos orçamentos participativos, comunidades sustentáveis, locais que impedem a presença de poderes corporativos, dentre outros, que evidenciam a pluralidade de lutas, mas que faltam ser unificadas como uma alternativa ao neoliberalismo.

Diretamente ligado aos espaços públicos, o direito à cidade deve ser tomado pelo movimento político, a fim de pensar que novas configurações de vida e de direitos possam ser construídas. Não se trata de um direito ao que já existe, mas de transformar a cidade de acordo com as necessidades coletivas de forma a procurar uma alternativa enquanto humanos. Assim, “[...] [se] nosso mundo urbano foi imaginado e feito, então ele pode ser reimaginado e refeito” (HARVEY, 2013, p. 33).

2. A STREET ARTE SUAS CONTRADIÇÕES: CARACTERÍSTICAS E SEU PAPEL NA SOCIEDADE

De acordo com Prado Junior (1973), para Marx, a realidade (o concreto) é apreendida pelo conhecimento por meio do *estabelecimento de relações* (ou da análise, como nomeia Marx) que compõem este concreto na forma de um conjunto, um sistema, ou seja, fazem dele uma “unidade na diversidade”. Isso se dá na esfera do pensamento como o “concreto pensado”.

Porém, é necessário entender, como lembram Lessa e Tonet (2011), que este concreto é construído historicamente. Portanto, é produto do trabalho humano, daí a materialidade destas relações. Assim, a dialética Marxista produz o conhecimento a partir da consideração da realidade como um produto do trabalho humano, apreendido pelo pensamento e está sempre evoluindo.

[...] O conhecimento é uma atividade da consciência que, por meio da construção de ideias, reflete as qualidades do real. Por outro lado, o real é um processo histórico. Uma realidade e uma consciência, ambas em movimento, não podem jamais resultar em um conhecimento absoluto, fixo, imutável. Por isso a reflexão da realidade pela consciência é um constante processo de aproximação das ideias em relação à realidade em permanente evolução. (LESSA; TONET, 2011, p. 48).

Assim, de acordo com Prado Junior (1973), os objetos que são apreendidos pelo conhecimento são pensados sempre em perspectiva e em relação com os outros elementos que se entrelaçam a eles em simultaneidade e sucessão, ou seja, a *sincronicidade* e a *diacronia* das relações que constituem os objetos nas duas dimensões da realidade, respectivamente, o espaço e o tempo.

Dessa forma, o materialismo histórico-dialético, é baseado na conceituação, ou seja, parte da materialidade para a construção do conhecimento através do pensamento, utilizando a *análise*. Isso significa que se trata de uma decomposição do todo em suas partes (como visto pela filosofia clássica, ou seja, um todo composto de partes que se interligam), mas sim como o esforço em estabelecer as múltiplas, complexas e integrantes relações que constituem a existência daquele objeto social e historicamente construído, daquela totalidade, que em si está ligada a outros sistemas de relações.

Portanto, propomos pensar a *street art* como um objeto dialeticamente

construído, histórica, social e espacialmente, nas múltiplas relações que a compõe, dando a ela uma unidade. Por isso, não se trata de enxergar a *street art* de uma maneira genérica, ou como um objeto pouco preciso, mas sim de algo complexamente construído. Portanto, o esforço desta pesquisa é examinar, por meio do levantamento das contradições e da determinação das relações que produzem este objeto, os elementos que compõem sua existência.

Neste capítulo, apresentam-se dois questionamentos relacionados à *street art*, quais sejam: “O que é *street art*?” e “Qual o papel da arte?”. Em ambos serão apresentadas diversas contradições inerentes a esta forma de expressão, com o objetivo de ampliar as discussões sobre o tema e encaminhar uma definição para o objeto. Além da discussão teórica sobre o assunto, serão utilizadas análises de fotografias tiradas em campo, que evidenciam as contradições e os fenômenos abordados e, também, conteúdos das entrevistas com os artistas de rua que esclarecem os processos e as dinâmicas presentes na prática e no imaginário da *street art*.

As entrevistas (que são utilizadas tanto neste capítulo, quanto no terceiro), foram feitas com artistas de rua com o objetivo de entender como sua arte se relaciona com a cidade e se ela pode ser entendida como uma forma de luta pelo direito à cidade. As duas primeiras entrevistas, realizadas com Anti⁵ e Gustas⁶ foram uma primeira aproximação com o universo da *street art* em Curitiba e, por isso, foram encaminhadas como uma conversa, mais do que como entrevista. Assim, elas não possuem registro na forma de transcrição, porém encontram-se em anexo na forma de notas de campo, com as percepções do pesquisador em relação às conversas com cada um dos artistas, uma vez que foram fornecidas várias informações interessantes para a pesquisa. Mesmo mantendo um caráter mais informal, estas entrevistas seguiram o escopo de uma entrevista semi estruturada com um único respondente, com base na proposta de Gaskell (2012), diferenciando-se das entrevistas de levantamento fortemente estruturada e da etnografia (observação participante). Para o autor,

o emprego da entrevista qualitativa para mapear e compreender o mundo da vida dos respondentes é o ponto de entrada para o cientista social que

⁵ Interventor urbano entrevistado a partir de contato com amigos em comum. Um registro na forma de nota de campo se encontra no ANEXO 1.

⁶ Ilustrador entrevistado a partir de contato com amigos em comum. Um registro na forma de nota de campo se encontra no ANEXO 2. Para conhecer mais sobre o artista acessar sua página disponível em: <<https://www.facebook.com/gustas.ilustras/?tsid=0.5034316013091926&source=typeahead>>.

introduz, então, esquemas interpretativos para compreender as narrativas dos atores em termos mais conceituais e abstratos, muitas vezes em relação a outras observações. A entrevista qualitativa, pois, fornece os dados básicos para o desenvolvimento e a compreensão das relações entre os atores sociais e sua situação. O objetivo é uma compreensão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações, em relação aos comportamentos das pessoas em contextos sociais específicos. (GASKELL, G. 2012, p. 65).

O artista Gustas indicou o evento *Street of Styles*, evento internacional de *graffiti* que acontece anualmente em Curitiba, que conta com a presença não apenas de artistas renomados do Brasil e do mundo, mas também de todo tipo de pessoa interessada nesta prática. A partir da indicação, decidiu-se incorporar o evento na pesquisa por dois motivos: (a) pela possibilidade de observação participante em um evento de *graffiti* que envolve a participação de um público grande; (b) pela possibilidade de realização de entrevistas semi estruturadas mais diretas do que as conversas anteriores, com o objetivo de obter mais informações sobre o tema da pesquisa de uma variedade de fontes sobre o assunto.

Para o planejamento das entrevistas, Gaskell identifica duas questões centrais (partindo do princípio que o pesquisador já tenha desenvolvido o referencial teórico responsável por guiar a pesquisa): o *tópico guia* e a *seleção dos entrevistados*. Para o autor, a seleção do tópico guia requer planejamento prévio para que se possa dar conta dos objetivos da pesquisa, sendo fundamentado na leitura teórica, no reconhecimento de campo, em discussões com colegas experientes e no pensamento criativo. O autor defende que o tópico guia caiba em uma página, sendo constituído de tópicos e não de perguntas fechadas, para que ele sirva como uma agenda a ser seguida, um referencial para a discussão e, por fim, como um esquema preliminar para a análise das transcrições. Entretanto, ele não deve ser rígido, mas permitir certa flexibilidade para situações que não podem ser previstas antes da entrevista, podendo ser alterado conforme a pesquisa avança.

Quanto à seleção dos entrevistados, o autor reforça a ideia da palavra “seleção” em oposição a “amostra”, uma vez que a finalidade da pesquisa qualitativa não é contar opiniões (como nas pesquisas qualitativas de opinião), mas sim explorar as diferentes representações sobre o assunto. Como o número de entrevistados é reduzido neste tipo de pesquisa, o autor explica a necessidade de criatividade na hora da seleção dos entrevistados.

Para esta pesquisa, foi encontrada grande dificuldade de inserção nos grupos de artistas de ruas, como concordou Gustas (2016) na primeira conversa.

Após tentativas frustradas de conversas com artistas por meio virtual, conseguiu-se contato com Anti e Gustas a partir de colegas que conheciam os artistas, sendo eles as primeiras fontes de contato com o diverso universo de artistas de rua. Devido a esta dificuldade, a seleção de entrevistados ficou restrita, porém o objetivo era conseguir, pelo menos, entrevistas com algum artista que representasse o *graffiti* e outro que estivesse mais próximo das pichações, para ajudar a responder, também, os questionamentos que surgiram ao longo da pesquisa em relação à essas duas vertentes gráficas.

Quanto ao número de entrevistas necessárias para a pesquisa, Gaskell afirma que depende da pesquisa em si, levando em consideração que

[...] permanecendo todas as coisas iguais, mais entrevistas não melhoram necessariamente a qualidade, ou levam a uma compreensão mais detalhada. [...] Embora as experiências possam parecer únicas ao indivíduo, as representações de tais experiências não surgem de mentes individuais; em alguma medida, elas são o resultado de processos sociais. Neste ponto, representações de um tema de interesse em comum, ou de pessoas em um meio social específico são, em parte, compartilhadas. (GASKELL, 2012, p. 70 e 71).

Considerando também o que o autor chama de *corpus* da pesquisa, para que se possa ir além de uma análise superficial e ilustrativa, há a necessidade de uma imersão nas entrevistas, de forma a poder extrair informações que não são captadas nos relatórios, por isso o número de entrevistas deve ser reduzido, entre 15 a 25 entrevistas individuais.

Para esta pesquisa, além da restrição já mencionada em relação ao contato com os artistas, vale ressaltar que a entrevista não é a única ferramenta de análise do objeto de estudo, por isso o número bastante reduzido das mesmas, porém acredita-se o suficiente para responder os questionamentos levantados.

2.1 O QUE É STREET ART?: CARACTERÍSTICAS E CONTRADIÇÕES

Devido ao caráter diverso do objeto de estudo e à perspectiva metodológica adotada na pesquisa, propõe-se o estudo das contradições que estruturam o objeto e que, constantemente, aparecem nas discussões relacionadas a ele. Por isso, durante a pesquisa, foram selecionadas algumas características e contradições

estruturantes do objeto, presentes nos meios de discussão e na prática da *street art*. As características e contradições levantadas são: o surgimento e a evolução do *modern graffiti*; a variedade de expressões e termos utilizados para defini-las; as questões da (i) legalidade e (ii) legitimidade entre *graffiti* e pichação; o caráter político e territorial das representações. A partir das discussões, propomos a definição do objeto de estudo propriamente dito.

É importante ressaltar as limitações de tal análise, ligadas ao recorte espacial, ao período histórico e à perspectiva teórico-metodológica, propondo-se mais como uma contribuição ao amplo debate sobre *street art*, do que uma definição acabada sobre o assunto.

O estudo que se segue tem por objetivo levantar aspectos que se relacionam a essas contradições dentro do universo da *street art*, notadamente a dicotomia entre *graffiti* e pichação, que está presente na academia, na mídia, no dia a dia dos artistas e na visão e ações do poder público. O objetivo é que a definição do objeto de estudo seja construída a partir desta análise, que parte das discussões feitas em trabalhos acadêmicos, mas incorpora também as entrevistas realizadas com artistas de rua, notas de campo, imagens de expressões artísticas e notas sobre documentários sobre a temática.

O ato de escrever em paredes data da Pré-História, mas o nome se origina do italiano *graffito*, no plural *graffiti*, do verbo *graffiare* que significa “riscar”, entretanto hoje o termo *graffiti* é utilizado indistintamente para plural ou singular (RAMOS, 2007). Essa origem está ligada às inscrições feitas em paredes desde o Império Romano nas cidades de Pompeia e Roma. Além disso, ressalta-se a importância de inscrições em paredes de Paris, em maio de 1968, como forma de protestos da população contra a repressão (RAMOS, 2007; PROSSER, 2010; CANCLINI, 2011). Na mesma década, surgem mensagens e símbolos de revolta da população de Berlim contra a violência representada pelo Muro (PROSSER, 2010) e também nos muros das cidades brasileiras, expressando divergências políticas, antes mesmo da Ditadura Militar, período no qual os muros eram usados como suporte para palavras e mensagens de revolta (PROSSER, 2010). Canclini (2011) aponta este papel das inscrições em muros pela América Latina, com mensagens de reprovação e deboche contra seus governos.

Em 1972 o *modern graffiti* ou *graffiti* aparece em Nova Iorque diretamente ligado aos guetos e ao movimento *hip hop*, praticado em um primeiro momento por

jovens negros e latino americanos de baixa renda, normalmente com conteúdos ligados à afirmação de identidade do artista, como nomes ou pseudônimos, locais, etc. (RAMOS, 1994; CANCLINI, 2011). A partir daí, o *graffiti* começou a se espalhar pelas metrópoles do mundo, na maioria das vezes como a vertente gráfica da cultura *hip hop*, juntamente com a poesia, a música e a dança (o *break*).

Prosser (2010) destaca essa ligação do *graffiti* com o *hip hop*.

Hoje o *hip hop* envolve quatro elementos: a dança (o *break*, com seus passos e batalhas), a música e a poesia (o *rap* – *rhythm and poetry* com sua poesia e seus textos falados de modo ritmado – e o DJ – *disc jockey* ou sonoplasta que fornece o fundo rítmico e musical para o *rap* e o *break*); e as artes visuais (o *graffiti*, com suas pinturas e colagens em seus diversos estilos). Utiliza-se das diferentes linguagens artísticas, tem a rua e a cidade como elemento e cenário primordiais e age diretamente sobre o ambiente urbano, integrando-se a ele. (PROSSER, 2010, p. 62).

Durante a pesquisa, foram diversos os momentos em que foi possível perceber como a cultura *hip hop* é base para a prática do *graffiti*: além da bibliografia, como em Canclini (2011), Prosser (2010), Oliveira (2009) e Ramos (1994; 2004), dentre outros, a cultura está presente em todos os materiais que envolvem o *graffiti*, seja nas explicações sobre o surgimento do movimento *hip hop* no Brasil, no documentário *Nos tempos da São Bento* (2010); no uso do rap como trilha sonora de alguns dos documentários analisados (NOS..., 2010; PIXO, 2009); nos diálogos com os entrevistados (GUSTAS, 2016; ANTI, 2016); no evento *Street of Styles*, em que além da prática de *graffiti*, havia também disputa entre *b-boys* (dançarinos), música tocada por *DJs* e cantores e grupos de *rap*; além da infinidade de materiais publicados em plataformas *online*.

Dessa forma, é possível perceber como o *graffiti* também tomou força no Brasil a partir desta cultura, primeiramente na década de 1980, em São Paulo, especificamente na estação do metrô São Bento, berço do movimento *hip hop* brasileiro e ponto de encontro de pessoas do Brasil todo, onde as referências vindas de outras metrópoles do mundo eram partilhadas entre os frequentadores (NOS...,



Figura 1 - *Graffiti* produzido a partir da técnica de *stencil* - Centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2011).

2010). Além disso, ainda antes, na década de 1970, já se encontravam *graffiti* e *stencils*⁷ (este representado na figura 1) do artista Alex Vallauri⁸, que trouxe várias influências principalmente da Europa com o *stencil* (PROSSER, 2010).

Atualmente, a arte de rua incorpora muitos elementos, como a repetição da *pop art*, o estilo e a atitude do movimento *hip hop*, a massificação da propaganda e os avanços tecnológicos. Por isso, Viana (2009) diz que as representações artísticas na rua são produtos criativos do espaço urbano e “[...] estes signos já não se constituem um padrão estético homogêneo, nem se definem dentro das categorias precisas da arte, apesar de nela forjarem suas concepções” (VIANA, 2009, p. 82).

A autora ainda ressalta, sobre essa convergência de referências para o *graffiti*, que: “[...] por se fazerem no espaço urbano, estão sempre próximos e aptos a se aproximarem de sentidos presentes na propaganda, nas tecnologias, nas artes e de outros recursos da vida contemporânea” (VIANA, 2009, p. 83).

Para Canclini (2011) o *graffiti* (ou “grafite”, na denominação do autor) é um gênero impuro, é constitucionalmente híbrido, ou seja, são obras que se originam a partir da mistura de diferentes práticas espalhadas pelo mundo e que, quando aglutinadas, provocam a ressignificação de mundos, pessoas, tempos e espaços, de tal maneira que os paradigmas clássicos de arte não dão conta de explicar a pluralidade de suas referências. Dentro deste panorama geral da arte, produzida nos muros, existem grandes discussões que envolvem desde a dicotomia entre pichação e *graffiti* e suas respectivas legitimidades, até a questão do impacto que as representações têm nas pessoas que as fazem e/ou nas que as vêem.

Em primeiro lugar, é necessário considerar a pluralidade das representações que são encontradas nas ruas. Isso se evidenciou logo nos primeiros estágios do trabalho, quando da tentativa de definição do objeto de estudo e seus mais variados tipos. Durante a pesquisa foi possível encontrar diversas denominações e definições de cada uma delas: pichação, pixação, Xarpi, grafite, *graffiti*, *graffiti hip-hop*, *caligrafiti*, *graffiti art pop*, para nomear algumas, por isso, para fins de uniformização foram escolhidos os termos *graffiti* e *street art* para denominar a multiplicidade de representações que compõem o objeto de estudo.

Silva-e-Silva (2008) separa o *graffiti* em dois grupos. Um deles é constituído

⁷ *Stencil* é uma técnica artística de pintura utilizando um molde como um negativo da imagem desejada, o que é chamado de “máscara”.

⁸ O Dia Nacional do *Graffiti* é celebrado no dia 26 de março, em homenagem à data de falecimento de Vallauri, em 1987 (PROSSER, 2010).

do *art pop graffiti* e o *graffiti* comercial que apresentam como características comuns o objetivo de vender algo. Do outro lado, encontram-se outros tipos de expressões, quais sejam: o *graffiti* simples, o *graffiti* escrita simples, o *graffiti* de banheiro e o *graffiti hip-hop*.

Para o autor, o *graffiti hip-hop* não pode ser tratado como uma simples confusão conceitual, pois com o movimento hip-hop houve uma revolução nas inscrições de rua, diferente das existentes anteriormente, pois possui um vínculo ideológico, caracterizado pelos seus quatro elementos (*graffiti*, a música *Rap*, o *Disk Jockey –DJ* e o *Master of Cerimony-MC*) e pelo engajamento social.

A metodologia do hip-hop é instruir e ocupar os jovens retirando-os das drogas e do ócio. Visa criar sonhos, despertar a auto-estima, a consciência social e talentos latentes. A ação primeira do hip-hop vem através da arte. Partindo daí, as ONGs e os núcleos espalhados pelo país se alternam no trabalho de: ensinar a história geral e do Brasil; administrar cursos de violão, percussão, teatro, break, inglês, computação e locução de rádio; educar sobre o risco das doenças venéreas, ensinar sobre o diagnóstico e tratamento da hanseníase, ensinar aos jovens o uso dos métodos anticoncepcionais; ministrar palestras e seminários voltados para a conscientização da cidadania e da importância que possui o patrimônio “material e imaterial” para a melhoria da qualidade de vida; criar e gerenciar cooperativas de trabalho. (SILVA-E-SILVA, 2008, p. 53).

Entretanto, este autor considera que a pichação não pertence ao grupo das artes, pois é desprovido de estética e beleza, e também não pode ser considerado como comunicação, uma vez que não emite uma mensagem. Esta visão é compartilhada por grande parte da população e também pelo poder público, que, além de não entendê-la como arte, a considera como vandalismo.

Já os artistas de rua e os pichadores a consideram como arte, não necessariamente como “arte de galeria”, mas apontando elementos estéticos e vendo beleza nela. Isso pode ser visto na percepção de Nascimento, que explica que

[...] a ‘pichação’, escrita com ‘x’, oriunda do Movimento Pixo, um fenômeno urbano que nasceu na cidade de São Paulo que reivindica seu caráter de movimento artístico, dotado de estilo único e um visual específico, diferenciando-se das demais pichações encontradas pelo mundo. (NASCIMENTO, 2015, p. 18).

O autor explica que a pichação no Brasil ganha força na década de 1980 nas periferias dos grandes centros brasileiros, acompanhando o crescimento urbano desordenado e a metropolização de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo.

Para Nascimento (2015), tanto Rio de Janeiro quanto São Paulo guardam especificidades quanto à estética do pixo, porém predominam as similaridades, desde o projeto criativo até a técnica, como a característica da escrita, a execução em curto tempo e o raro uso de cores. No caso de São Paulo, a especificidade está no padrão estético, chamado, o *tag reto*. Para o autor, esta identidade visual vem dos cartazes e lambe-lambes de bandas de *rock* da década de 1980 da cidade, com inspiração nas runas nórdicas, mas derivando disto para um alfabeto e uma linguagem própria. O autor fala do reconhecimento que este estilo recebeu no universo das artes ao redor do mundo em exposições de arte como na França (Né dans La Rue, Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, 2009), na Bienal de Artes em São Paulo (2010) e na Bienal de Berlim em 2012.

Quando questionado se haveria uma especificidade da *street art* em Curitiba, Tri⁹ (2016) responde, com certa dificuldade em definir que, em comparação com São Paulo, lá se faz muitas pichações, enquanto aqui os artistas fazem representações maiores e mais espaçadas e, quanto ao *graffiti*, ele vê que aqui os trabalhos são mais artísticos, com mais personagens. Gustas (2016) acha que as pichações de Curitiba se aproximam mais do *tag reto* de São Paulo e são mais distantes do Xarpi carioca, pois são representações mais concentradas, circulares e os pichadores procuram fazer o maior número possível delas.

Devido a todos esses aspectos, apesar de ser uma forma de expressão marginalizada e mal vista pela sociedade, entende-se que a pichação possui uma estética artística própria, e que sua importância vai muito além da técnica exigida, representando uma linguagem contemporânea propriamente urbana, que incorpora elementos de dimensões coletivas (como o diálogo entre os pichadores e a existências das *crews* – *grupos de pichadores*), e também dimensões individuais (como a assinatura, o estilo de cada pichador e a apropriação territorial).

Nascimento (2015) diferencia a pichação em relação ao *graffiti* por: ter apenas uma cor; ser constituída de assinaturas e códigos que promovem diálogos entre grupos de pichadores, mas é ilegível para a maioria dos leigos; ser considerada como crime ambiental pelo artigo 65 da Lei Federal 9.605/98.

Este artigo foi alterado pela lei nº 12.408/11, que dispõe sobre a

⁹ Artista de rua entrevistado a partir de contato realizado em encontro na rua. A transcrição da entrevista se encontra no ANEXO 3. Para conhecer mais sobre o artista, acessar sua página, disponível em: <www.Facebook.Com/trineiton>.

descriminalização do *graffiti*, a proibição da comercialização de tintas em *spray* para menores de 18 anos e obrigação de incluir os dizeres “PICHANÇA É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS.” nas embalagens das mesmas. Com a redação do art. 65 da lei nº 9.605/98, a nova legislação mantém as penas para a pichação (detenção de três meses a um ano mais multa, ou seis meses a um ano e multa para patrimônios tombados), mas reconhece a prática do *graffiti* (utilizando o termo “grafite”). Assim, é considerado legal o *graffiti* realizado

[...] com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (BRASIL, 2011).

No caso de Curitiba, a última lei que dispõe sobre a pichação foi aprovada em 2013 (Lei 14.367) alterando as leis anteriores (Lei nº 8.984/1996, lei nº 11.095/ 2004), aumentando o valor da multa para pichadores e comerciantes de tintas *spray* que não seguem a legislação. Entretanto, quem transita pela cidade pode perceber que a lei não impede as pichações, que parecem, inclusive, ter aumentado nos últimos anos. Uma reportagem do jornal Gazeta do Povo, com base nos dados da Guarda Municipal, mostra que o número de flagrantes permaneceu quase o mesmo depois da aprovação da lei e traz a entrevista de um pichador que apesar de autuado, continua pichando (MARINS, 2014). A mesma reportagem mostra que os bairros que mais receberam denúncias de pichação no primeiro semestre de 2014 foram, respectivamente, o Centro e o São Francisco.

Tanto nas entrevistas quanto nas conversas com Anti e Gustas, as questões da ilegalidade da arte e da repressão por parte dos policiais apareceram nas falas. Isso também é marcante em todos os documentários, visto que a ilegalidade é inerente à prática da pichação.

O artista Tri, depois de comentar sobre a polícia nos tempos em que era adolescente e pichava, ao ser questionado se foi preso (“caiu”) muitas vezes, disse que só duas vezes e que tem sorte, mas que isso faz parte do “game”. Mais à frente na entrevista ele fala do seu “maior medo”, que é a violência da “polícia nazista”:

[...] Só que o único problema, porém é... É a violência, né cara? Tem gente que, tipo, é capaz de, sei lá, de armar uma tocaia pra matar um cara que usa, que joga uma tinta numa parede, isso acontece, tá ligado? A polícia nazista, né? Isso que é meu maior medo, a polícia nazista, que, tipo, ele sabe que, sei lá, tipo, o cara vê o cara pichando e sabe que só vai ter a porra da tinta e nada mais, e daí os caras esculacham. São uns ignorantes mesmo. Por exemplo, eu, correndo por esse viés, querendo fazer um diálogo com o mundo de alguma maneira né? Quem sou eu também, né? Mas daí os caras, tipo, com a ignorância querem quebrar isso, tentar tirar com ignorância, nem querem tentar entender. Isso daí é revoltante, né? (TRI, 2016).

Além dele, Anti comenta que foi pego pichando e teve que prestar serviço comunitário e pagar cesta básica como pena. Sobre a polícia, Gustas comenta que já foi abordado por policiais com arma na cabeça, mas que nunca chegou a ser preso ou fichado, sempre conseguindo se livrar através do diálogo. Cobi¹⁰ (2016) comenta em sua fala: “[...] a Guarda Municipal bate de frente com os pichadores, então quanto mais eles batem de frente com o pichador, os adolescentes que tão vindo vão tá querendo fazer, entendeu? Então eles vão tá batendo de frente, mas isso ta crescendo” (COBI, 2016).

Oliveira (2009)¹¹ estuda a *piXaÇÃo* (ou *Xarpi*, fazendo questão de destacar a forma como os pichadores se referem a ela), trazendo para a discussão a marginalidade e a criminalidade desta forma artística. Seu trabalho, que é escrito de maneira muito fluida e bastante informal, evidencia a proximidade com a prática (o que ele denomina de “mergulho epistemológico”), afirmando que, através da leitura do trabalho, conhecer melhor a cultura da pichação significa conhecer mais sobre o autor. Além de sua própria experiência, ele traz entrevistas (denominadas e justificadas enquanto “conversas”) com outros praticantes. Esta escolha metodológica se mostrou bastante coerente, uma vez que o autor explica não se tratar apenas da expressão artística em si, mas de toda uma cultura vivenciada nas ruas, nas madrugadas, na ilegalidade, na adrenalina, no perigo e na satisfação.

Fazendo um comparativo com as propagandas e o *marketing*, o autor questiona o espaço que tais representações têm e a ilegalidade da pichação. Nascimento (2015) faz um questionamento semelhante, relacionado à apropriação da linguagem da pichação por empresas em produtos da Nike, de equipamentos de

¹⁰ Artista de rua entrevistado no evento *Street of Styles*. A transcrição da entrevista se encontra no ANEXO 4. Para conhecer mais sobre o artista acessar sua página *online*: www.facebook.com/artestenciva/.

¹¹ Seu trabalho deu origem ao documentário *Luz, Câmera, Pichação* (Direção: Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano; 2011).

skate e outros produtos.

Para Oliveira (2009), a principal rejeição da sociedade à pichação (com sua moral burguesa judaico-cristã, segundo ele), não está ligada à estética formal e moralizadora, na qual a maioria é educada, ou à autorização desta prática, mas sim ao seu caráter subversivo.

Em suma, não é a falta de autorização que perturba tanto a sociedade com relação à pichação. Para além de sua audácia, de sua coragem em habitar as madrugadas – tão ‘aterrorizantes’ (uiui!) das metrópoles, aquilo que mais a torna alvo de criminalizações, reduções, violências e preocupações, a meu ver, é sua capacidade de resistir às racionalidades tradicionais, de ser impassível de uma explicação, de ser incompreensível para um regime de verdades, para nossa matriz de conhecimento; por atuar em outra lógica de sentido, uma lógica para além das palavras. (OLIVEIRA, 2009, p. 61).

Para ele, é impossível negar a presença da pichação na paisagem, pois trata-se de um fenômeno que é organicamente urbano. A cidade se rebela contra a simbolização criada sobre ela como um espaço metafísico para a circulação de habitantes e ganha papel ativo nas simbolizações.

Não é por acaso que seus redutos [da cidade] mais sombrios e mal-cheirosos escondem, por trás de uma aparência inabitada, um ímã atrativo para estetizações insubordinadas. A decadência de muros descascados, quase ruínas; iluminações precárias, quase trevas sob viadutos infestados pela ferrugem, dormitório de pombos; armazéns portuários desativados alimentadores de ratos; longas vias expressas onde não se espera a presença do pedestre; patrimônios cujo sentido e pertencimento se extinguem ao passo que seu nível de exuberância aumenta; tudo isso atrai forças culturais juvenis que, logo ao amanhecer, quando o sono confortável dos bons se encerra, são taxadas, nomeadas, repetitivamente, assim como neste trabalho – vândalos. Logo em seguida se fala, sem o menor pudor, sobre uma juventude perdida que não respeita os valores da cidadania e da civilidade oficial, quando, a meu ver, estão em conversação com a organicidade própria da metrópole, carregando em seus corpos o pulsar de uma cidade que se nega a morrer, que impede a cada nova madrugada o sucesso de um projeto asséptico. Em outras palavras, a própria vida, às margens dos projetos, personificada nesta juventude que me encanta, em especial no Xarpi, impede, saudavelmente, por meio do que é ilegal, o sucesso das ordenações postuladas ‘a favor da vida’. (OLIVEIRA, 2009, p. 85).

Nestes tons e termos, o autor faz contundentes críticas à moral burguesa e cristã e constantemente mostra como a pichação faz o papel de não apenas negá-la, mas também subvertê-la, tornando-se um elemento efetivo nas significações do espaço urbano.

Nascimento (2015) expõe a contradição de que a sociedade contemporânea rompeu com as divisões dentro do universo artístico, mas a liberdade artística esbarra

nos moralismos, como a higienização e o bom comportamento dos/nos espaços públicos, devido à privatização da ética, que leva à violência da sociedade burguesa desigual.

E é justamente dentro desta sociedade desigual que surge o fenômeno da pichação. Um fenômeno que, como já dito, apresenta não só mais de uma face, mas também, faces que podem ser conflitantes: a face da arte e a face do crime. Afinal, além de crime ambiental, a pichação é considerada vandalismo pela sociedade atual. Ela é uma violência aos muros que protegem uma pseudoliberalidade individual do cidadão. (NASCIMENTO, 2015, p. 33).

A partir disso, o autor fala de uma “guerra de interesses de diferentes classes da sociedade contemporânea”, na qual a expressão, por meio da pichação, e a repressão, por parte da sociedade individualista. “[...] perpetua o conflito, tornando cada vez mais difícil o diálogo entre as partes, cada uma do seu lado do muro” (NASCIMENTO, 2015, p. 34).

Gonçalves (2007) nomeia de *picture-graffiti*, ou seja, os *graffiti* que se aproximam do campo das artes, diferenciando-os do *graffiti hip hop* (ou *caligrafitti*, pichação) e dos *graffiti* que misturam imagem e escrita típicos dos anos 1960. A principal diferenciação feita pela autora se dá pelos elementos plásticos (especialmente o uso da imagem e da cor) presente nos primeiros, ligado ao universo artístico em oposição à vertente de *graffiti* que é um elemento do movimento *hip hop*. Apesar de diferenciar *graffiti* de pichação para fins metodológicos, a autora levanta que ambas possuem teor de intervenção e transgressão do espaço urbano. Além disso, ela ressalta também a diversidade dentro do que considera como *graffiti*, entendendo-o também como um elemento híbrido.

Em sua pesquisa, a autora faz uso especialmente das teorias de Deleuze e Guattari, para fazer o que chama de “cartografia das subjetividades”, a partir da observação participante, com o objetivo de registrar e analisar os elementos semiológicos presentes em *graffiti*, que possam desencadear novas configurações subjetivas. Apesar de considerar a imagem visível e material do *graffiti*, sua análise se aprofunda para as instâncias das sensações, pois é neste plano que podem surgir novas subjetividades, por meio do desencadeamento de microprocessos revolucionários.

Se o *graffiti* permite a atualização de diagramas de sensações, é porque ele convida à crítica do instituído, à problematização de questões do cotidiano, à produção de novos modos de pensar e à liberação do desejo. Suas imagens mantêm vivo o poder de afetar e ser afetado pelos universos que nos rodeiam e de produzir novos mapas de sensações capazes de contornar novas

subjetividades. (GONÇALVES, 2007, p. 36).

Na entrevista com Tri, isto ficou evidente em uma de suas falas, quando questionado sobre o papel da sua intervenção na cidade:

Cara, isso daí é tipo...Como eu posso dizer...O que eu penso... Que eu to interferindo, eu to interferindo na visão da pessoa. A gente começa interferindo no dono do estabelecimento que a gente não pede licença né, daí POW, de repente surge. Ou quando a gente faz algo mais elaborado e tal. Daí as pessoas que estão no carro, elas passam todo dia, o dia inteiro no caminho da casa, de repente tem algo colorido lá, uma cabeça, daí ela vai olhar e vai pensar “caralho!” e ela vai ter as associações dela, e tipo, isso vai mexer com ela, tá ligado? É... pelo menos acredito eu, não sei né, porque as pessoas tão tão rápidas, bitoladas, espero, espero eu, sei lá, que as pessoas parem e sintam alguma coisa, “porra que merda” né?, “quem fez essa porra?”, qualquer coisa, tá ligado? Não simplesmente passar “ah que bonito...”. A gente vai estar ali incomodando de alguma maneira, interferindo, sei lá, a gente quer isso. Tem que existir um...uma...um desconforto, né? É, acho que isso é arte também, daí faz parte disso também né, o desconforto. Daí eu acho isso importantíssimo, principalmente por não pedir licença, quando a gente não pede licença, faz uma assinatura lá...Eu gosto de escrever meu nome da maneira que a pessoa entenda assim, ÁRVORE, isso “porra cara, assinou minha casa, escreveu ÁRVORE!”. Daí tipo, mas pra mim é “O que é que tinha antes aqui da tua casa? Tinha uma porra de uma árvore, eu juro pra você cara! Pense sobre isso, tá ligado?”. Daí como não vai dar pra substituir, eu fico lembrando as pessoas de maneira gráfica, né cara? Árvore! No poste escrevo árvore, na árvore escrevo árvore, sabe? Lembrando. No final é tudo concreto aqui. (TRI, 2016).

Assim, podemos perceber que a importância da intervenção do artista não está apenas do plano estético, mas também no impacto que tem nas sensações e subjetividades dos indivíduos, seja de quem teve o muro transformado, seja dos transeuntes. Por isso entende-se que o protesto, os questionamentos e a subversão não estão apenas na pichação por sua estética ou sua ilegalidade, mas podem aparecer de diversas formas, nas mais variadas vertentes da *street art*. As figuras a seguir retratam algumas das intervenções que não necessariamente se encaixam nas distinções entre *graffiti* e pichação, mas que mesmo assim trazem questionamentos que são relevantes para a pesquisa.

A figura 2 mostra um questionamento em meio a diversas *tags* que diz “+ 1 estacionamento?”, Isso evidencia a preocupação do artista, mas também convida os passantes a pensar sobre este espaço, que antes de ser demolido funcionava como um bar, mas que poderia ser transformado em mais um estacionamento de automóveis, fenômeno bastante comum no centro da cidade.

A figura 3 mostra um lambe lambe que foi colado em diversos pontos do centro

da cidade, ironizando as críticas elitistas ao governo do Partido dos Trabalhadores.



Figura 2 - Pichações e questionamento em frente ao Bosque João Paulo II. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 3 – Lambe-lambe colado atrás da Igreja Matriz, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

Um dado importante, embora não possa ser comprovado, é que estes cartazes tiveram um tempo útil muito curto, sendo inclusive difícil de encontrá-los para registro, uma vez que logo foram arrancados dos muros. Isso corrobora com a perspectiva partilhada por Tri, no papel da *street art* em causar o desconforto em quem vê.

As figuras 4 e 5 mostram frases que não trazem a estética da pichação nem do *graffiti*, o que mostra que as intervenções urbanas não estão restritas a pessoas que dialogam com estas vertentes artísticas, necessariamente, mas que podem expressar seus pontos de vista e desencadear questionamentos nos transeuntes.



Figura 4 - Frase escrita em tapume de obra na Rua Visconde de Nacar, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).



Figura 5 - Frase escrita em muro grafitado na Rua Presidente Faria, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Para Gonçalves (2007), a criação das imagens de *graffiti* (entendidos como um elemento híbrido e muito diverso) é uma forma de criar um espaço da diferença, no qual, ao inscrever sua marca, o artista dá outro uso para o espaço urbano que é projetado e dividido pelas instituições dominantes.

É nesse sentido que consideramos o *graffiti* como prática de experimentação que participa da criação das cidades, de seus devires, suas formas, suas misturas e sua paisagem. As atualizações provocadas pelas experimentações imagéticas operam através das inscrições nos muros, mas também através de um novo modo de subjetivar, de pintar, de expressar, de transgredir, de interferir e de poetizar na cidade. (GONÇALVES, 2007, p. 35).

Gonçalves (2007) afirma que a potencialidade do *graffiti* está na experiência diária, da criação e apropriação das diversas referências estéticas do espaço urbano, da arte, da comunicação e do mercado; e seu potencial revolucionário está nas táticas de desviar, subverter e corromper as estratégias de poder, além de ter o espaço público como arena, que pode aproximar a estética da política.

Silva-e-Silva (2008) se utiliza de Michel Maffesoli e Gilbert Durand em sua análise e entende a criação do *graffiti* como uma “prática hermenêutica poética”, que é ao mesmo tempo um desabafo, um protesto e uma terapia. Esta ocorre em dois momentos: como uma válvula de escape ao criar e, depois da criação, pelo otimismo e a “melhoria na qualidade de vida” do sujeito, que pode estar ligada à transformação do espaço urbano, da construção do *status* de artista urbano, ou de uma identidade individual e coletiva (SILVA-E-SILVA, 2008, p. 27).

Esta perspectiva de “válvula de escape”, também levantada por Gonçalves (2007) e Oliveira (2009), fica bastante clara no documentário *Pixo* (2009), que evidencia a adrenalina da prática da pichação por sua ilegalidade, pela disputa entre os pichadores e principalmente, pelos locais onde são feitas as pichações, frequentemente altos e perigosos.

Existe o debate entre artistas sobre a questão do *graffiti* ser ou não autorizado e/ou pago e por isso ter o potencial de gerar, ou não, esta adrenalina em sua prática, além de ter como característica principal a transgressão, o que os artistas chamam de *vandal*. Dois exemplos destes questionamentos são retratados nas figuras 6 e 7.



Figura 6 - "GRAFFITI REAL" *Graffiti* de PROSA na rua Mariano Torres, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 7 - "É BONITO SER FEIO!!" *Graffiti* de PROSA na Rua Presidente Faria, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

O artista Prosa, que segundo Gustas (2016) atua com *street art* há bastante tempo, produz bastantes intervenções pela cidade, inclusive “atropelando” os *graffiti* que são feitos de forma autorizada e/ou remunerada, como no caso do muro do Círculo Militar, com dizeres relacionados à origem ilegal do *graffiti*, ou como nas figuras 6 e 7, que mostram sua reivindicação pelo *graffiti* real, ou “feio”. Na conversa com Anti, o artista afirmou que faz trabalhos autorizados, mas que gosta de fazer *vandal*: “a gente faz mesmo pra vandalizar, como forma de protesto mesmo” (ANTI, 2016). Inclusive ele explica que sua assinatura mais conhecida é “EMIO”, mas que há

tempos começou a assinar como “ANTI”, como forma de protesto. No começo assinava “ANTIPOP”, mas passou para Anti para ser contra tudo que está estabelecido “anti tudo mesmo” (ANTI, 2016). Nesse mesmo sentido, uma pichadora entrevistada no documentário *Luz, câmera, pichação* afirma que, as pessoas que picham, o fazem porque não se enquadram nos padrões de vida da sociedade, porque estão insatisfeitas com as desigualdades, exclusões. Para ela “mesmo que inconscientemente, pichar é uma forma de mostrar que tem algo errado na nossa organização, na nossa cidade” (LUZ..., 2011).

Nas entrevistas, esta questão da rebeldia, da transgressão e do protesto foram muito presentes. Tri (2016) explica que começou a fazer pichações quando adolescente, mas que até hoje, mesmo fazendo trabalhos mais artísticos, gosta de fazer *graffiti* como forma de extravasar.

Então, eu... É... Todo mundo do *graffiti* me conhece como Tri, mas... Existe essa personalidade, tal, Tri, tal, que faz o *graffiti*, mas o que gosto, e... Mas os meus tramos mesmo são assinados “ÁRVORE” e é isso que eu escrevo na rua, tá ligado? Daí já é uma outra identidade. E eu gosto de assinar a rua, fazer bomba, pra mim *graffiti* é isso, pra eu sentir essa “XIII”... Daí quando cê vai fazer algo mais elaborado é *graffiti*, mas... Sabe? Não tem tudo aquilo. Daí você já é um... É... Vamos dizer, já é uma responsabilidade que você tá querendo elaborar algo a mais, já tá querendo conversar com as pessoas e tal, a bomba é só extrava... Ficar extravasando, tipo (simula masturbação), sabe? (TRI, 2016).

Nesta passagem fica evidente, também, que o artista considera o *graffiti* como transgressor também e que, mesmo fazendo trabalhos comerciais, ele continua escrevendo de forma ilegal pela cidade “[...] o *graffiti* e pichação pra mim, eu já coloquei que é a mesma coisa, que a intenção é a mesma, só que uma agride mais, ta ligado? Que é pra ser feia e incomoda mesmo, o pixo” (TRI, 2016).

Vale ressaltar que não apenas o descontentamento e a rebeldia motivam os artistas. Um dos pichadores entrevistados no documentário *Luz, Câmera, Pichação* afirma que ele e os outros pichadores o fazem simplesmente porque gostam. A mesma questão fica clara nas entrevistas, como é possível perceber na fala de Tri supramencionada, além de seus depoimentos, e de Cobi, dizendo que a arte que fazem está intimamente ligada com suas identidades, questão que fica bem clara também com as pichações, nas assinaturas com o próprio codinome.

O artista Gustas também deixou claro que, apesar de fazer trabalhos de *graffiti* em estabelecimentos comerciais, ele também faz trabalhos sem autorização e não

remunerados, geralmente em lugares abandonados, mas que é comum pichar e colar *stickers* pela cidade.

No mesmo sentido, a entrevista com Cobi revela que a maioria das pessoas que faz *graffiti* começa com a pichação, e que o *graffiti*, em si, vem justamente desta prática ilegal na rua. No caso dele, mesmo tendo “evoluído” para trabalhos complexos com *stencil*, “a rua” se mistura com os trabalhos que faz e os eventos que participa.

É, eu comecei dentro... Dentro da pichação. Acho que todo mundo que começa dentro do *graffiti*, seja o *graffiti*, *street art*, o que for, ele começa dentro da pichação, fazendo *tag*, escrevendo teu nome na parede, fazendo protestos... Seja o que for, acho que sempre vai se iniciar aí. E então eu comecei em 2005, na verdade eu comecei antes, assim, em torno de pichação mesmo, em 2002, só de... Em questão de protesto, rebeldia, que era adolescente, e tudo mais e tal. Só que isso foi crescendo, então chegou uma hora que, tipo eu achei que podia contribuir mais e depreder menos, tá ligado? Essa é mais ou menos a analogia. E aí entrei com o *stencil*. E aí eu comecei a fazer o *stencil* de protesto, só que com uma máscara só, pequenininho, pintando ele na rua e tudo mais e tal. E dentro do *stencil* foi onde eu me achei, onde eu sabia que era o que eu queria (...). E aí tanto rua, como eventos, e tudo mais. Não é todo final de semana que você vai pintar um muro, mas, né, não é todo final de semana que vai ter um evento. Mas aí tem outras brechas: você pega *sticker*, cola um *sticker* na rua... Faz um tagzinho pequeno no lugar que cê ta... E assim vai indo, né? (COBI, 2016).

Para Tri, estas discussões internas, sobre se o *graffiti* é *vandal* ou não, não têm importância, desde que estejam na rua, justamente por transformar e dialogar com as pessoas. Quando questionado sobre estas divergências, ele explica:

Cara, pra mim não importa. Não importa, o importante é fazer. Cada vez mais, ponto final. Só fazer, por favor, só faça. Porque se ficar nessas picuinhezinha “nanana”, meu, o maluco acaba não fazendo... O importante é fazer, cada vez mais, pra cidade inteira absorver isso, né cara? Porque eu acho que é transformador, realmente, precisa ser feito. Daí: “Ai, é *vandal*, não sei o que, não sei o que lá”, cada um faz o que quiser, sua modalidade, e já era, sabe? Sem caô, sem *stress*, simplesmente fazer o *graffiti*. Que nem a primeira revista que caiu na minha mão lá e mudou meu conceito e boa parte do leque de artistas que até hoje carrego comigo. O nome da revista é “FIZ”, daí você fica pensando, “fiz”, é isso, é só fazer! Como? Com giz de cera, vai fazer de... Não importa, o importante é que tá na rua, intervindo, dialogando e já era. (TRI, 2016).

Como é possível perceber, ao se falar em *street art* os termos se misturam, as definições algumas vezes se opõem e outras se complementam e, assim como as próprias práticas, se sobrepõem. Além disso, no dia a dia, muitas vezes é difícil conseguir diferenciar uma intervenção de outra e, ainda mais, categorizá-las

enquanto *graffiti* ou pichação ou em outras definições, como pode ser percebido nas figuras 8 e 9.



Figura 8 - Diversidade de expressões em muro do Centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 9 - Diversidade de expressões artísticas no bairro Pinheiros, em São Paulo. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

Por todos estes aspectos, entende-se que uma rígida distinção entre *graffitie* pichação, assim como entre *graffiti* autorizados e/ou pagos não contempla as diversas dimensões das representações que têm a cidade como suporte e, tampouco, faz jus à diversidade que a própria arte promove, ou à grande variedade de artistas engajados em sua produção. Obviamente, cada forma de expressão guarda suas particularidades, sendo suas contradições inerentes à própria arte.

Por isso a escolha dos termos *street art* (ou arte de rua) e *graffiti* para designar as mais diversas representações gráficas presentes nos muros, portas, prédios,

garagens, postes, árvores, pontes, etc., reservando as particularidades para suas cinco vertentes: pichação, *graffiti*, sticker, lambe lambe e *stencil*, como coloca Prosser (2009):

A arte de rua subdivide-se, por sua vez, em outros subsistemas: o *graffiti*, a pichação, o lambe-lambe, o *stencil* e o *sticker*, cada um com sua história e suas características específicas e envolve manifestações, posicionamentos, atitudes, comportamentos e propósitos diversos dos seus autores. (PROSSER, 2009, p. 99).

Prosser propõe a utilização dos termos *intervenção urbana*, *arte urbana*, *arte de rua*, *escrita urbana*, *graffiti-arte* e *graffiti* como sinônimos, por aparecerem de forma recorrente na literatura e entre os artistas (PROSSER, 2009, p. 19).

Dessa forma, entende-se que os termos *arte de rua*, *street art* e *graffiti* englobam toda a diversidade de representações artísticas e de artistas, uma vez que não se trata de um movimento uno ou representa classes sociais específicas, por exemplo e, por isso, serão adotados para a designações de tais representações (consideradas artísticas). Além disso, os termos não se pretendem como uma definição em si, mas como um direcionamento para a análise, que não perde de vista as contradições inerentes ao objeto de estudo.

Canclini (2011) utiliza o termo “grafite” para designar essas representações que, assim como os quadrinhos, são gêneros essencialmente híbridos por promoverem uma interseção entre o culto, o popular e o massivo. Além disso, suas referências sexuais, políticas ou estéticas mostram o pensamento de quem não tem acesso à difusão da sua expressão na mídia de massa. O *graffiti* “[...] é um meio sincrético e transcultural. [...] É um modo marginal desinstitucionalizado, efêmero, de assumir novas relações entre o privado e o público, entre a vida cotidiana e a política” (CANCLINI, 2011, p. 338 e 339).

O autor entende também que o *graffiti* possui uma dimensão territorial de apropriação da cidade, ao mesmo tempo em que desconstrói a ideia de coleção patrimonial e dos bens materiais simbólicos. Além disso, exemplifica como os *graffiti* argentinos, em 1989, tinham relação com a situação política e econômica do país, misturando palavras e imagens, linguagem culta e popular e promovendo diálogos.

Esta questão da territorialidade e também a dos questionamentos dentro da própria cena da street art pode ser percebida em um caso emblemático nos últimos anos em Curitiba, na chamada “Praça de Bolso do Ciclista”, que foi criada com a ajuda

de voluntários e que possuía abertura para a criação de *graffiti* na Rua São Francisco, revitalizada pela prefeitura e contou com um projeto da Associação Comercial do Paraná, de expor o trabalho de grafiteiros nas portas dos estabelecimentos comerciais quando fechadas, como se observa nas figuras 10 e 11.



Figura 10 - Fachadas na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira,

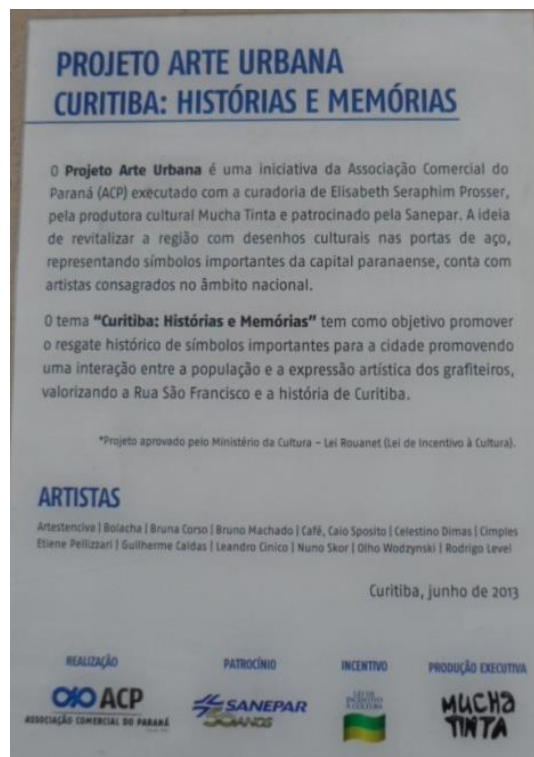


Figura 11 - Placa do projeto de revitalização da Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2013).

Este lugar foi sendo ocupado por jovens de diversos segmentos sociais, incluindo muitos praticantes da *street art*, que foram aos poucos sobrepondo as intervenções realizadas no projeto original e ocupando todas as paredes e portas da rua, dando lugar a uma grande diversidade de representações (figuras 12 e 13), que não apenas a de artistas famosos da cidade, como “previa” uma inscrição em uma das placas dos *graffiti* das portas (figura 14).



Figura 12 - Muro grafitado na Rua São Francisco com algumas sobreposições. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).



Figura 13 - Sobreposições - Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

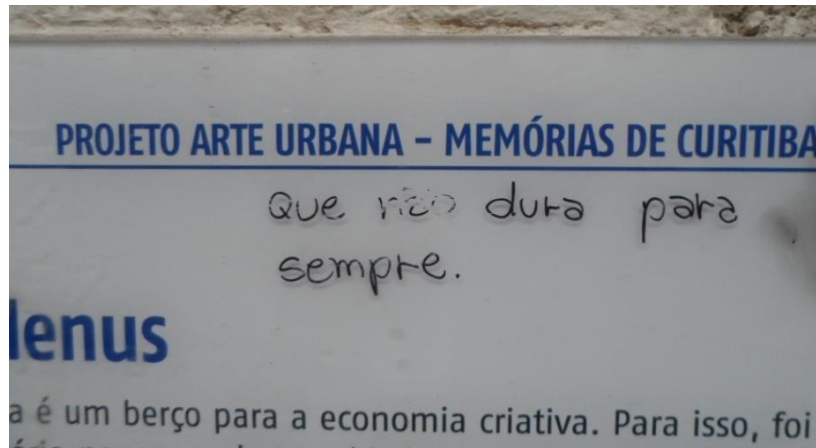


Figura 14 - Arte que não dura para sempre – Rua São Francisco.
(Foto: L. H. Oliveira, 2014).

Esta transformação evidencia algumas questões importantes. Uma delas é a característica da efemeridade, como notou Canclini, uma vez que estas representações podem sumir rapidamente, com a pintura de um muro ou porta ou a sobreposição de outros trabalhos. Outra característica é a sua espontaneidade, já que, assim como desaparece, surge de forma bastante orgânica, o que está diretamente ligado a ser uma prática que é baseada no cotidiano, no próprio desenrolar vida urbana. Isso ficou evidente, também nas entrevistas, como na fala de Cobi sobre as “brechas” que os artistas acham para deixar suas marcas, ou nos diversos momentos em que Tri comenta que tem que estar sempre extravasando a sua produção artística.

Outro questionamento que surgiu durante a pesquisa está relacionado aos sujeitos ou grupos que realizam as expressões artísticas e, portanto, transformam a paisagem urbana. Em sua pesquisa sobre o *graffiti* em Curitiba, Prosser (2010) constatou que existem diversos perfis de “interventores urbanos” na cidade, mas que, a partir dos eventos e atividades participadas, a maioria deles se encontrava em uma faixa etária de 14 a 40 anos e não eram originários especificamente de bairros periféricos ou de determinada renda familiar. Quanto ao grau de instrução, ele varia de fundamental incompleto (devido à idade) até ensino superior, havendo profissionais formados em diversas áreas.

A autora separou-os em três grupos sendo o primeiro formado de adolescentes principiantes, com desejo de transgressão; o segundo os mais maduros, que picham por diversos motivos, variando desde diversão e “adrenalina”, podendo ser, também, como forma de agressão aos que julgam privilegiados na sociedade, ou em protesto contra as autoridades, os poderes instituídos, o capitalismo e a injustiça

social.

A autora afirma que a maioria traça uma trajetória começando pela pichação e aos poucos vão se aproximando do *graffiti* (com o aperfeiçoamento dos traços e das técnicas), até a profissionalização em cursos relacionados às artes visuais, muitos deles conseguindo viver de sua arte, trabalhando como pintores, ilustradores, fazendo pinturas em interiores e fachadas, trabalhos de computação gráfica, arquitetura, etc. Tanto Tri quando Cobi reafirmaram esta característica nas entrevistas, assim como Anti na conversa, que lamentava não poder se dedicar no aprofundamento dos estudos em arte. Além disso,

Muitos são educadores e arteeducadores em escolas públicas ou particulares, desenvolvendo atividades em *workshops* ou cursos para iniciantes no *graffiti*. Levam para os seus alunos a sua experiência e, assim, conforme suas próprias palavras, buscam tirar os pré-adolescentes da pichação, da ilegalidade e do perigo, para orientá-los para o *graffiti* e para uma futura profissionalização (PROSSER, 2009, p. 375).

Segundo a autora, também existem casos de pessoas que vão da academia para a arte de rua. Para ela, este livre trânsito entre a academia e a rua mostra que não se trata apenas de pessoas de baixa renda ou marginalizadas que praticam o *graffiti*, pois, além de ser uma atividade cara,

[...] muitos *graffiti* e lambe-lambes veiculam protestos, poesia concreta, textos intelectualmente complexos e bem elaborados, manifestos escritos de maneira crítica, lúcida e cheia de humor, que revelam alto nível de escolaridade ou de informação política e cultural. (PROSSER, 2010, p. 375).

Apesar disso, afirma, a maioria continua pichando ocasionalmente, mantendo a origem “transgressora” de sua experiência.

Prosser (2010) traz também uma descrição da atmosfera nos eventos que envolvem a criação de arte de rua, em projetos patrocinados por entidades públicas e/ou privadas, como momentos de envolvimento, camaradagem, valorização e respeito pela obra do outro, espontaneidade e facilidade no trabalho em equipe, etc. Além disso, são eventos bastante participativos, englobando diversas linguagens, artistas da região metropolitana e também um público bastante diversificado.

O evento *Street of Styles* realizado no Sítio Cercado, em Curitiba, em 2016, foi mais um exemplo deste envolvimento coletivo não apenas na produção de *graffiti*, mas nos outros elementos da cultura *hip hop*, além de um campeonato de *skate*. Por

ser um evento específico, havia uma grande concentração de artistas do Brasil e do mundo, que cobriram todas as paredes com desenhos bastante elaborados e variados.

As figuras 15 e 16 são exemplos de alguns dos *graffiti* que traziam não apenas a assinatura do artista responsável pela obra, mas de vários colegas e amigos que estavam no evento. A própria questão da camaradagem, da humildade, do respeito, do coletivo pode ser percebida nas representações, além é claro da atmosfera e dos discursos dos participantes e organizadores.



Figura 15 - Tags de diversos artistas compondo o *graffiti*. *Street of Styles*, Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

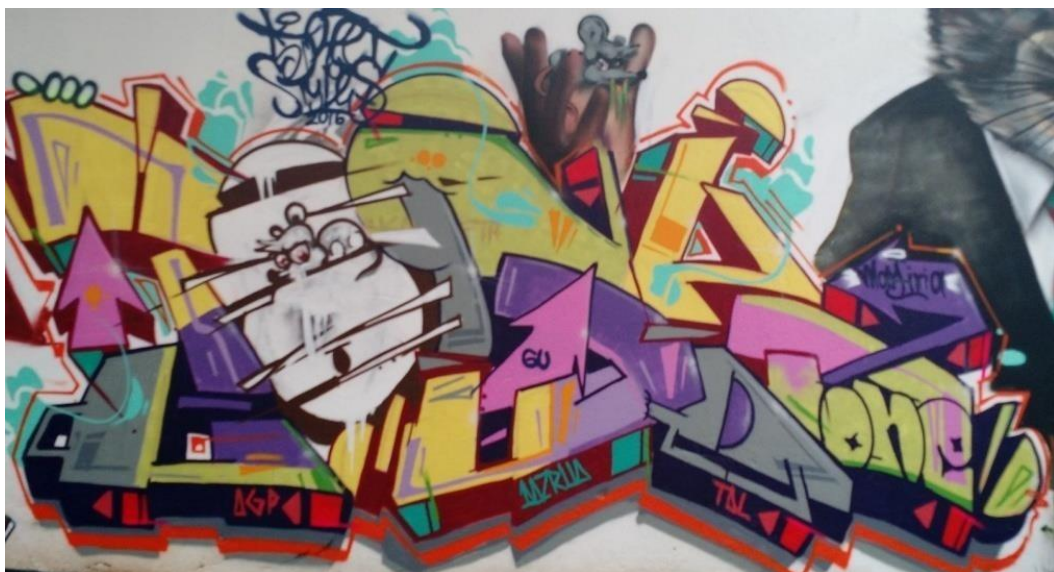


Figura 16 - Tags de diversos artistas compondo o *graffiti*. *Street of Styles*, Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

A título de fechamento, é possível identificar alguns dos elementos que produzem a *street art*. Primeiramente, como o próprio nome diz, ela tem uma forte relação com as ruas, ou seja, com a cidade e o cotidiano. Além disso, por estarem nas ruas, as expressões artísticas podem ser vistas e apropriadas por qualquer pessoa que transite pela cidade. Outra característica é sua função como válvula de escape dos questionamentos e frustrações dos artistas, mas também de suas afeições e paixões.

Entretanto, existem dois aspectos fundamentais para a delimitação do objeto de estudo. O primeiro está ligado à territorialidade desta forma de arte, uma vez que está intimamente ligada com a vivência dos artistas na cidade, ou seja, trata-se uma forma de apropriação do espaço urbano, que é constantemente produzido de forma desigual, contraditória e sempre distante do cotidiano dos seus habitantes.

Esta apropriação caracteriza o segundo aspecto importante, que é o fato de serem representações com um caráter político, seja pela subversão e ilegalidade da sua intervenção, seja pelas mensagens de revolta que passam, seja pela forma de dar voz a quem é calado no processo de produção da cidade, ou ainda, por promover o diálogo no espaço público que se torna cada vez mais fechado.

Pode-se dizer, então, que o objeto de estudo está mais ligado com a materialização das forças e conflitos sociais, da vida urbana e do cotidiano (que produzem estas representações artísticas em si), do que a um determinado tipo de expressão e suas características estéticas.

2.2 “QUAL É O PAPEL DA ARTE?”: A IMPORTÂNCIA DA ARTE DE RUA

A figura 17 retrata uma indagação feita em frente a uma das sedes da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (Campus I da Unespar), trazendo para as ruas as discussões que permeiam a academia e os meios artísticos.



Figura 17 - Questionamento em frente à Escola de Música e Belas Artes do Paraná, em Curitiba – Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2011).

No âmbito acadêmico, Canclini (2011) indaga “qual a função social das práticas artísticas?”. Responde de maneira ainda mais questionadora

Não lhes foi atribuída – com êxito – a tarefa de representar as transformações sociais, de ser o palco simbólico onde acontecem as transgressões, mas dentro de instituições que limitam sua ação e eficácia para que não perturbem a ordem geral da sociedade? (CANCLINI, 2011, p. 50).

A pergunta no muro parece em si uma resposta. Em primeiro lugar, por extrapolar este debate dos limites e das instituições que criam e promovem arte e ciência. Em segundo, por inquietar quem pertence à academia sobre o que lá está sendo produzido e, em contrapartida, inquietar quem está fora dela (considerando que o acesso tanto à Universidade, quanto aos debates científicos de maneira geral, é consideravelmente restrito no Brasil, no que diz respeito ao acesso da população). Por último, entende-se que a inscrição da Figura 17 (“Qual é papel da arte?”), assim como as pichações e o *graffiti*, é em si uma afronta à ordem da sociedade, não necessariamente pela mensagem, mas por sua própria presença. Ela, assim como a maioria dos *graffiti* vai de encontro à lógica da propriedade privada, da individualidade, da fragmentação da cidade, dos muros excluem, da falta de espaço e vida públicos, do não-diálogo, uma vez que transforma o muro e seu papel de isolamento em um convite para o debate.

Em seu livro *Arte inimiga do povo* (originalmente escrito em 1978) Roger L. Taylor levanta este questionamento e faz uma análise de como a filosofia e a arte estão muito distantes da maioria das pessoas, e por isso as considera como contraditórias aos interesses das massas, portanto, suas inimigas. A partir desta análise, o autor coloca em oposição o que é culto e o que é popular, evidenciando que a construção do que é tido como arte culta é uma construção social e acima de tudo burguesa¹². Para ele, os grupos sociais estão ligados às estruturas de poder que separam os grupos das ideologias e a massa (TAYLOR, 2005).

Para o autor, o distanciamento das teorias (que se mostram inúteis ou pouco relacionadas com a realidade) com as massas provoca uma sensação de ignorância e inadequação. Além disso, gera a possibilidade dos “modelos artificiais” (ou seja, linguagens inadequadas criadas no plano das ideias e que não conseguem tratar do

¹² O termo *burguesia* é usado pelo autor para designar vários grupos históricos que usaram o capital para assegurar lucro privado através da propriedade de diversos meios de produção da sociedade além daqueles que se relacionam intimamente com esses possuidores na estrutura de poder da sociedade.

mundo real) estarem a serviço de grupos poderosos.

É inegável que o conceito de arte seja uma construção social e histórica e, que o que se entende por arte culta e suas particularidades, seja algo bastante restrito em relação às classes sociais. Entretanto, a análise do autor acerca da ideia de que a arte seja uma construção burguesa (e a arte marxista apenas uma variação, pois mantém as mesmas estruturas de um conhecimento obtido por uma classe burguesa) é insuficiente para explicar, por exemplo, os conceitos de *belo* ou de *obra* na Antiguidade, ou o que era concebido como arte na Idade Média e no Renascimento. Apesar de reconhecer a fragilidade das evidências utilizadas, o autor atribui isso à dificuldade de obtenção de dados reais das épocas. Talvez, por isso, sua análise seja, por vezes, pouco profunda e simplista, a partir da qual, por exemplo, afirma que a arte era ausente na Idade Média e que havia pouca distinção das atividades que faziam parte do que poderia ser considerado como arte, no Renascimento. Além disso, o autor não faz uma diferenciação entre a academia e o mercado de arte em relação às discussões sobre o que é arte, sendo estas esferas bastante distintas, o que fragiliza ainda mais suas análises.

Canclini (2011), por outro lado, traz uma leitura mais atualizada sobre a divisão das artes e afirma que atualmente, assim como não há como polarizar cultura tradicional e moderna, também não é possível fazer esta divisão entre culto, popular e massivo. Para ele, no passado,

[...] a história da arte, a literatura e o conhecimento científico tinham identificado repertórios de conteúdos que deveríamos dominar para sermos *cultos* no mundo moderno. Por outro lado, a antropologia, e o folclore, assim como os populismos políticos, ao reivindicar o saber e as práticas tradicionais, constituíram o universo do *popular*. As indústrias culturais geraram um terceiro sistema de mensagens *massivas* do qual se ocuparam novos especialistas: comunicólogos e semiólogos. (CANCLINI, 2011, p. 21, grifos no original).

Para Canclini (2011), não apenas a arte culta é uma construção histórica social e cultural, mas as próprias distinções entre culto/popular e tradicional/moderno são dualidades características da Modernidade que, contraditoriamente, gera estas organizações simbólicas, mas também as desgasta.

O culto e o popular, o nacional e o estrangeiro apresentam-se ao final deste percurso como construções *culturais*. Não têm nenhuma consistência como estruturas 'naturais', inerentes à vida coletiva. Sua verossimilhança foi alcançada *historicamente* mediante operações de ritualização de patrimônios essencializados. (CANCLINI, 2011, p. 362, grifos no original).

O autor exemplifica isso mostrando que existem obras eruditas que são massivas, como *O Nome da Rosa*, de Humberto Eco, ou os relatos de García Marquez e Vargas Lisboa, que têm mais público que os filmes baseados em seus textos. De outro lado, muitos artistas populares, ao mesmo tempo que criam seus produtos mantendo suas funções tradicionais (como a divisão social do trabalho interna), também desenvolvem outras que são modernas, como atrair turistas e consumidores que, mesmo urbanos (portanto modernos), procuram produtos diferenciados que “[...] os bens industriais não oferecem”. (CANCLINI, 2011, p. 22).

Baseado em Pierre Bourdieu, o autor também vê a questão da ideia de “dom” de apreciar uma obra de arte, como uma construção elitista baseada na acumulação econômica, capaz de sustentar uma educação voltada para as artes. Através disto a burguesia simula este privilégio como algo além da questão econômica e cria uma *distinção*, que recria os signos para se destacarem do massificado (CANCLINI, 2011, p. 37).

Entretanto, Canclini afirma que as sociedades modernas também precisam da *divulgação* para ampliar o mercado de consumo e a margem de lucro, o que levou a uma perda da autonomia do campo artístico baseado em um pequeno grupo de especialistas em arte, uma vez que a expansão do mercado artístico, hoje, engloba um público mais amplo, interessado no valor econômico das obras (portanto tratando-se de forças extraculturais), o que altera as formas de avaliar arte e, conseqüentemente, diminui a autonomia simbólica das elites.

A internacionalização do mercado artístico está cada vez mais associada à transnacionalização e concentração geral do capital. A autonomia dos campos culturais não se dissolve nas leis globais do capitalismo, mas se subordina a elas com laços inéditos. (CANCLINI, 2011, p. 62).

Segundo o autor, a lógica do mercado aproxima o artesão do artista. A modernidade não suprime a diferença, entretanto ela “[...] redimensiona a arte e o folclore, o saber acadêmico e a cultura industrializada, sob condições relativamente semelhantes [...]” (CANCLINI, 2011, p. 22). Por isso, existe a necessidade de novos instrumentos conceituais que superem os pares antagônicos convencionais, uma vez que a

[...] reorganização dos vínculos entre grupos e sistemas simbólicos; os descolecionamentos e as hibridações já não permitem vincular rigidamente as classes sociais e os estratos culturais. Ainda que muitas obras

permaneçam dentro dos circuitos minoritários ou populares para que foram feitas, a tendência predominante é que todos os setores se misturem em seus gostos objetos de procedências antes separadas. Não quero dizer que essa circulação mais fluida e complexa tenha dissolvido as diferenças entre as classes. Apenas afirmo que a reorganização dos cenários culturais e os cruzamentos constantes das identidades exigem investigar de outro modo as ordens que sintetizam as relações materiais e simbólicas entre os grupos. (CANCLINI, 2001, p. 209).

A partir destas leituras, entendemos que a conceituação do que deve ser considerado como arte (como normalmente vemos em relação à pichação), não é suficiente para a atualidade, não por se tratar de uma discussão elitista, baseada e pensada para um pequeno grupo de pessoas que decide o que ela é ou não (ou algo que é construído pela aristocracia e apropriada pela burguesia, como propõe Taylor), mas para além disso, os próprios binarismos arte culta/arte popular e moderno/tradicional criados pela modernidade são insuficientes para dar conta da extrema complexidade do que é produzido e apropriado simbolicamente. Por isso a importância do questionamento em frente à UNESPAR (Belas Artes), não somente pela pergunta em si, mas por se tratar de uma manifestação que rompe as barreiras hierárquicas da própria Universidade, por ser uma subversão à ordem (no que diz respeito aos muros e à propriedade privada), e também por se apropriar da linguagem da *street art*, mesmo não apresentando características estéticas do “pixo” ou do *graffiti*.

Canclini (2011) fala da desconstrução do sistema vertical de produção cultural, a partir do que ele chama de *culturas híbridas*, ou seja, construções simbólicas que misturam elementos do culto, do popular e do massivo e que estão intimamente ligados com a vida nas cidades contemporâneas.

O autor argumenta que tanto a mobilização social como as cidades encontram-se fragmentadas devido a vários fatores, como os meios de comunicação massivos, a esfera pública tomada por tecnocratas, o tempo livre como uma extensão do trabalho e do lucro, o que transformou a vida pública em *teleparticipação*.

As identidades coletivas encontram cada vez menos na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo. [...] Quase toda sociabilidade e a reflexão sobre ela concentra-se em intercâmbios íntimos. Como a informação [...] [que chega] pela mídia, esta se torna a constituinte dominante do sentido ‘público’ da cidade, a que simula integrar um imaginário urbano desagregado. (CANCLINI, 2011, p. 288 e 289).

Canclini aponta também a importância das desterritorializações e reterritorializações como importantes agentes de desconstrução da relação

intrínseca do que se constrói culturalmente em territórios específicos e as práticas e produções simbólicas (novas ou antigas, de forma relativa ou não) em outros locais que não o seu de origem (CANCLINI, 2011, p. 309). Dessa forma, “[...] todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes. [...] Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento”. (CANCLINI, 2011, p. 348).

Como exemplo, Canclini (2011) cita os *videoclips*, os *videogames*, o *videocassete* e as fotocopiadoras como recursos tecnológicos que romperam com as ordens que definiram as tradições culturais e promoveram interações com imagens e símbolos de formas efêmeras e intensas (CANCLINI, 2011, p. 307).

Segundo o autor, a hibridação, além de superar a divisão entre culto e popular, também deixa obsoleta a oposição política entre o que é hegemônico e o que é subalterno. Isto requer uma reflexão entrelaçada (ou oblíqua) sobre o poder e sua reorganização cultural. “Trata-se de analisar *quais são as consequências políticas ao passar de uma concepção vertical e bipolar para outra descentralizada, multideterminada, das relações sociopolíticas*” (CANCLINI, 2011, p. 345, grifos do autor), assim como dos fazeres artísticos.

Isto, porque esta *obliquidade* tem outro papel, o de dar às relações culturais um importante lugar no desenvolvimento político, uma vez que construímos representações simbólicas diante dos conflitos que surgem da ordem atual. A importância da atuação de práticas culturais não está simplesmente em atividades culturais organizadas, mas nos comportamentos ordinários, nas revoltas e descontentamentos diários.

Talvez o maior interesse para a política de levar em conta a problemática simbólica são resida na eficácia pontual de certos bens ou mensagens, mas no fato de que os aspectos teatrais e rituais do social tornem evidente o que há de oblíquo, simulado e distinto em qualquer interação. (CANCLINI, 2011, p. 350).

Ou seja, a relevância política não se atém à ação em si, ao conteúdo da mensagem contida nas representações simbólicas, mas na forma como aquele fazer mostra o que há de poder oblíquo, de possibilidade de resistência, como se apontou no início da seção sobre a pichação em frente à Unespar e também na análise do item anterior, em relação ao papel da vida cotidiana e dos descontentamentos e prazeres que movem os artistas de rua.

Portanto, adicionalmente aos aspectos mencionados no item 2.1 (base cotidiana e territorial - logo, política - das representações artísticas), temos a hibridação também como característica, enquanto superação de dualidades e possibilidade de resistência. Esses aspectos não apenas definem o presente objeto de estudo, como servem de plataforma para a superação dos dois questionamentos propostos anteriormente (A definição do que é e qual o papel da arte).

3. A STREET ART COMO LUTA PELO DIREITO À CIDADE

Baseando-se nas discussões dos capítulos anteriores, este se dedica ao aprofundamento da análise das representações artísticas na região central de Curitiba e dos depoimentos e notas de campo obtidos nas entrevistas, com o objetivo de compreender como a arte de rua é uma das muitas formas de luta pela transformação da cidade e da vida urbana.

A *street art* é contemplada em um grande espectro dentro das ciências e das artes, por isso propõe-se, em um primeiro momento, um diálogo entre estas áreas e, posteriormente, a delimitação do objeto de estudo deste trabalho. Entretanto, entende-se que, para além de um objeto de estudo, é necessário encontrar um *objeto geográfico* (SANTOS, 2009), enquanto proposta metodológica para uma análise também geográfica. Em razão disto, a última parte deste capítulo tratará de justificar a escolha do objeto de estudo de modo a ser examinado geograficamente.

Com base na literatura, nos trabalhos de campo, nas entrevistas e também na experiência da vida urbana, foram selecionadas algumas características que ajudam a nortear a reflexão sobre a *street art* na perspectiva aqui abordada. Para elucidar a exposição, apresenta-se o raciocínio de uma forma enumerada, entretanto, é preciso ressaltar que as características levantadas são constituintes da arte de rua e, portanto, não podem ser pensadas de maneira separada, mas sim de forma dialética, considerando também as diversas contradições que envolvem esta forma de expressão artística.

As características que evidenciam o papel da arte de rua como uma forma de luta pelo direito à cidade são:

- a) trata-se de uma forma de expressão que se baseia na vida cotidiana e na vida urbana, ou seja, enquanto um produto da vida urbana, é criada, contestada, atropelada (sobreposta), refeita, apropriada e ressignificada por pessoas que vivem a cidade diariamente;
- b) são expressões que, em maior ou menor medida, evidenciam as desigualdades, protestam contra o sistema que está estabelecido, questiona a sociedade atual e suas imposições, seus símbolos e suas falácias;
- c) é uma forma de arte que mostra que a cidade é construída para além da

vontade do capital, mas também por cada um de seus habitantes, que pode imprimir suas angústias, vontades, paixões, brincadeiras, amores, ódios, conflitos e uma infinidade de outros sentimentos e impressões, que são próprios da vida do indivíduo e que revelam a “ordem próxima” (LEFEBVRE, 2001) da cidade;

- d) trata-se também, de uma forma de apropriação (algumas vezes entendida como uma apropriação privada) da paisagem urbana, no sentido de que os artistas urbanos, assim como qualquer cidadão, se identificam ou se familiarizam com determinadas paisagens, e cruzam a fronteira de ser simples espectadores, mas pessoas que contribuíram para a construção daquela paisagem visual;
- e) considerando que os suportes do *graffiti* são os muros, portas e ambientes abandonados e que é fundado na contestação, no vandalismo, na subversão (apesar de todas as contradições relacionadas a isso), então se entende que ele se opõe à propriedade privada, um dos principais elementos responsáveis pela exclusão social e espacial das cidades.
- f) como salienta Lefebvre (2001), a arte é em si um valor de uso, portanto carrega com ela o potencial de produção de uma cidade baseada no mesmo. Assim, a arte de rua cumpre esse papel, seja por meio de representações com a estética pouco aceita da pichação, seja com aquela já mais assimilada, do *graffiti art*, mas que não deixa de ter seu poder de ressignificação e despertar de outras consciências, além de imprimir nas paisagens as inquietações dos indivíduos/artistas;
- g) tendo em mente as contradições levantadas, os muros e as representações artísticas promovem um diálogo, uma forma, mesmo que conflituosa, de encontro, de convergência, de fluência e fruição do espaço urbano, característica fundamental e basilar da cidade.

3.1 ARTE BASEADA NA VIDA COTIDIANA URBANA

A Figura 18 evidencia uma cena bastante comum do centro da cidade de Curitiba, na qual a *street art* está sempre muito presente.



Figura 18- Pichações no Centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

Entretanto, as pichações nesta intersecção são apenas alguns dos elementos que compõem essa paisagem, e se confundem em meio à grande quantidade de fiação, às placas de indicação e propaganda, aos automóveis e ônibus que ali circulam diariamente. Esta imagem ajuda a ilustrar algumas questões, abordadas anteriormente, como a estética particular da pichação e a sua relação com a paisagem urbana; a poluição visual, tão rechaçada pela sociedade em relação à pichação, mas relativa quando se trata de publicidade; a ocupação de espaços visualmente vazios, como é o caso das laterais dos prédios, dentre outras.

Os trabalhos de Estevan Reder e Giovanna Lima presentes na Figura 19 podem ser facilmente reconhecidos pela cidade de Curitiba.



Figura 19 - Lambe-lambes e poema na Reitoria da UFPR, Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

Os lambe-lambes de Reder, originários de fotografias de pessoas comuns, normalmente irreconhecíveis, por estarem de costas ou com a face coberta, estampam os muros do centro da cidade. A projeção dos retratos em tamanho real funciona como uma memória de que aquela paisagem é composta por pessoas, chamando a atenção para aqueles cidadãos que podem ser invisíveis para os olhos desatentos, mas que fazem parte da dinâmica da cidade. Traz, também, justamente, a ideia de cotidianidade, uma vez que são sempre pessoas comuns, realizando suas tarefas diárias, como compras, caminhadas, ligações ao telefone, em filas, vendendo produtos, etc.

Ao lado, encontra-se uma poesia da escritora Giovanna Lima (que assina seus trabalhos como G.L.), que usa os muros como suporte para seus textos, normalmente relacionados à sentimentos e relacionamentos. É interessante perceber que ela não utiliza a estética da pichação, apesar de utilizar o muro como suporte e às vezes tinta *spray* (ver figura 56, p. 91). Grande parte de suas poesias se encontram no centro, mas especificamente em locais frequentados por jovens universitários e nas imediações da reitoria, sugerindo a presença da escritora nestes locais, o que indica a relação da arte produzida na rua com o cotidiano do artista e os lugares em que frequenta, como discutido no item 2.1 deste trabalho.

O lambe-lambe da figura 20 é bastante intrigante, em primeiro lugar por fazer pensar se a cena retratada foi composta a partir de dois contextos diferentes, ou se é uma imagem de um momento específico.

Em segundo lugar, faz pensar sobre o lugar escolhido para a intervenção. É interessante perceber como o artista faz uma transposição de uma (ou mais) imagem(ns) do cotidiano para outra paisagem. Trata-se de um prédio com poucas janelas, todo branco e monótono, demonstrando o cuidado que teve que ter em achar uma superfície que lhe proporcionasse a perspectiva desejada.

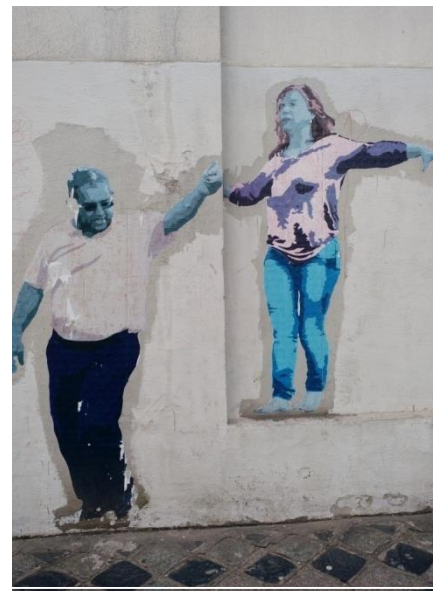


Figura 20 - Lambe-lambe na Av. Visconde de Guarapuava (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Na figura 21, os lambe-lambes colados em sequência na Travessa Nestor de Castro dão movimento para a intervenção e se mistura com a paisagem dos cidadãos

cruzando a galeria.



Figura 21 - Diálogo entre expressões artísticas na Travessa Nestor de Castro (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Além disso, as próprias representações se tornaram suporte e ponto de partida para outro artista, que escreveu: “ESPAÇO URBANO COLETIVO”, “ESPAÇO PARA OS OUTROS”, “+ POESIA PORRA!!!”, “MENOS PESSOAS”, “PUMA DE CÚÉ ROLA!”¹³. Esta contestação, escrita sobre as fotografias, sem o uso de letras características da pichação ou do *graffiti*, mostra que as pessoas que passam ali são passíveis não apenas de observar e interpretar a expressão artística, mas de se apropriar e também contestá-la, mesmo não sendo necessariamente pertencentes à cena de grafiteiros e pichadores da cidade.

A figura 22 também mostra o caráter cotidiano da *street art* com os *stickers* colados na placa do Terminal do Cabral, local de grande fluxo diário de pessoas e possivelmente de artistas que deixam sua marca na placa do terminal, lugar de fácil alcance para a colagem para quem desce as escadas.



Figura 22 - *Stickers* no Terminal do Cabral (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

¹³ Expressões transcritas literalmente.

A Figura 23 retrata uma brincadeira feita por um artista de rua que, ao lado de sua *tag* na porta de um edifício escreveu “Nós não entramos em greve”, fazendo referência à greve da Guarda Municipal de Curitiba ocorrida naquele ano. Esta representação deixa claro o posicionamento dos artistas, que afirmam que não deixarão de pintar, apesar da repressão policial, e mostra também como é presente a figura da Guarda Municipal ou da Polícia no cotidiano dos artistas.



Figura 23 - Pichação na rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

A figura 24 mostra um lambe-lambe bastante interessante. Entre dois estabelecimentos na Av. Presidente Afonso de Camargo passa um cano elevado e um artista colou em uma das paredes uma imagem de um equilibrista andando em uma corda bamba.



Figura 24 - Intervenção artística no centro de Curitiba, com detalhe à direita (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Entretanto, ao passar a pé ou de carro, a imagem não se encaixa perfeitamente, ficando na perspectiva exata apenas para quem observa a paisagem de dentro dos ônibus expressos que circulam ali, promovendo uma interação com aqueles cidadãos que diariamente fazem este trajeto especificamente utilizando o transporte público.

Alguns outros exemplos que foi possível encontrar nas paisagens de Curitiba estão evidenciados nas figuras 25, 26, 27 e 28.

A figura 25 mostra pichações feitas nas partes posteriores dos *outdoors*, que servem de sustentação para os interventores deixarem suas *tags*, compondo duas faces da vida urbana: de um lado a propaganda oficial, paga, intencionalmente direcionada para os carros que passam na via, agente e símbolos importantes da sociedade contemporânea. Do outro, as pichações, também promovendo marcas, porém as dos artistas, que se apropriam ilegalmente daqueles suportes, subvertendo a lógica mercadológica de apropriação visual das paisagens urbanas.



Figura 25 - Pichações em *outdoor* da Av. Dr. Dario Lopes dos Santos. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

Estas expressões, assim como as propagandas e os automóveis, também são partes integrantes das paisagens contemporâneas, que surgem e se criam a partir da vida urbana, da experiência de viver as cidades. Por isso entende-se que são representações da “ordem próxima” ou da “realidade prático-sensível” (Lefebvre, 2001) dos indivíduos que compõem a cidade. Esta ordem interage conflituosamente com a “ordem distante” que produz o espaço urbano (por exemplo, através da lógica do consumo presente nos *outdoors* e das propagandas nos pontos de ônibus - figura 26), se materializando de forma visual por meio das intervenções dos artistas.



Figura 26 - Frente e fundo de ponto de ônibus , Centro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

A figura 27 mostra o adesivo colado em ônibus e estações tubo da cidade incentivando a denúncia de atos de vandalismo e, ao fundo, letras com a estética da pichação, evidenciando o caráter da percepção do poder público em reprimir tais expressões, como discutido no item 2.1 deste trabalho.

Nos últimos anos, as iniciativas da Prefeitura de Curitiba têm sido em direção ao combate às pichações e com alguns incentivos ao *graffiti*, como é notável no caso evento do *Street of Styles*, mas também nas pintura de terminais e viadutos. Estas iniciativas, além de reforçar a dualidade e os estereótipos entre *graffiti* e pichação, não têm sido efetivas no sentido de que a cidade continua apresentando diversas expressões, e parece, inclusive que as pichações aumentaram, apesar da repressão policial.



Figura 27 - Adesivo de incentivo à denúncia de vandalismo, presente nos ônibus em circulação em Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Tanto Tri, quanto Cobi falaram sobre isso, evidenciando que a repressão das

intervenções não surte efeito, pois estão diretamente ligadas à necessidade de expressão e revolta dos jovens. Segundo Cobi:

[...] Muita gente não gosta da pichação que tem dentro da cidade, mas isso é uma mudança, entendeu? A polícia milta...a polícia...a GM, a Guarda Municipal, bate de frente com os pichador, então quanto mais eles batem de frente com o pichador, os adolescentes que tão vindo vão ta querendo fazer, entendeu? Então eles vão ta batendo de frente, mas isso ta crescendo. Então isso já é uma mudança que ocorre dentro do centro da cidade. Se o prefeito, se o Fruet fizer uma campanha contra a pichação, ele ta trazendo uma rebeldia pros meninos que tão vindo de trás, pra fazer pichação, porque é isso que eles querem, eles querem fazer o contra. Então isso já é uma mudança drasticamente, tem uma ruptura que acontece dentro da cena, por isso são várias mudançazinhas pequenas que ocorrem dentro da cena. [...] Mas a sociedade vê como um problema, mas isso já tá inserido dentro da cidade. Isso ta inserido dentro da cidade, isso ta inserido dentro da publicidade, isso ta inserido dentro da novela, em qualquer lugar isso já ta inserido, não tem como mudar, entendeu? Então é a mesma coisa que o álcool vai ta dentro da sociedade, querendo ou não, sendo mau ou não, o álcool vai ta dentro da sociedade, então a pichação vai ta dentro da cidade, não tem como tirar. Não tem como reprimir, não tem como falar nada, ela já ta dentro, então... E eu acho que não tem uma contra-regra você falar que a pichação é feia e o *graffiti* é bonito. Não tem como falar, tipo... Eu acho bonito, outras pessoas não acham, ta ligado? Aí vai de cada um, tipo é a mesma coisa, tem pessoas, o crente odeia quem bebe, tipo aí vai cair no mesmo parâmetro assim, tipo, odiar ou não odiar, acho que é cada um. E não tem como você ficar dando soco na faca, falando “não, pichação é legal, pichação é legal, pichação é legal”. Não, legal não é, mas ta ali, como é *crack* não é legal, como... Né? (COBI, 2016).

Já Tri, ao ser questionado se já foi pego pela polícia pichando muitas vezes respondeu: “Não, eu caí duas vezes só cara, mas... Eu tenho sorte. Da outra vez foi uma cena tensa assim, mas... é o game né. E eu não vou parar de fazer por causa disso” (TRI, 2016). Assim, entende-se a *street art* como uma forma contemporânea de expressão que já faz parte da vida de adolescentes e jovens, que utilizam a arte de rua como forma de expressão, intervindo não apenas em muros e propriedades, mas em monumento, mobiliários urbanos e inclusive e objetos urbanos que pouco são notados, como as tampas dos cabeamentos subterrâneos (figura 28).

A figura 29 é uma composição de imagens para mostrar a evolução



Figura 28 - Tags em tampas de encanamentos no centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

temporal de pinturas do muro de um terreno vazio da Av. Mariano Torres, Centro. Este muro esteve muito tempo coberto com tapume de obras que estava cheio de pichações e, quando retirado, expôs o muro que pode ser visto na primeira imagem. Com um olhar atento e um pouco de conhecimento sobre *street art*, é possível perceber que o muro se tornou um chamariz para os artistas, que logo atuaram e continuam preenchendo o muro com suas diversas inscrições. Analisando as imagens, é possível ver também pichações nos muros internos, mostrando que o local já era alvo dos interventores antes mesmo de o muro ser revelado.



Figura 29 - Transformação em muro na Av. Mariano Torres. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Da mesma forma como as expressões aparecem de um dia para outro, ou melhor, geralmente da noite para o dia, elas podem sumir, seja pela retirada dos tapumes/muros, pela pintura completa dos mesmos ou pela contratação de artistas para cobrir as inscrições que são consideradas “feias”, por intervenções mais assimiladas pela sociedade, ou o que Nascimento (2015) chama de “grafite aliado”, como é o caso da lateral do edifício da figura 30.

Assim, um olhar atento para esses detalhes permite perceber que as inscrições se transformam, conforme a dinâmica da cidade, de acordo com os fluxos dos interventores e de suas vontades de expressão e apropriação de espaços que normalmente estão vazios ou abandonados.



Figura 30 - Lateral de edifício da Praça Generoso Marques, anteriormente coberta por pichações. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

3.2 QUESTIONAMENTOS, PROTESTOS E REPRESENTAÇÕES NA ARTE DE RUA

A dimensão do protesto na *street art* está presente em grande parte da literatura utilizada neste trabalho, com destaque para Gonçalves (2007), Nascimento (2015), Oliveira (2009) e Prosser (2009), além de permear os discursos presentes nos documentários citados.

Nas conversas com Gustas e Anti, ambos comentaram sobre como o protesto é parte integrante da arte de rua. Gustas, fala que, no caso específico da sua produção, está mais ligada a inserir sua arte na cidade, diferente de outros artistas que carregam mais rebeldia e agressividade. Já Anti afirmou que prefere fazer *vandal*, como forma de protesto, como um ato de subversão.

Na entrevista com Cobi, ao explicar como iniciou seus trabalhos em *street art* o artista disse:

É, eu comecei dentro...dentro da pichação. Acho que todo mundo que começa dentro do *graffiti*. Seja o *graffiti*, *street art*, o que for, ele começa dentro da pichação, fazendo *tag*, escrevendo teu nome na parede, fazendo protestos... Seja o que for acho que sempre vai se iniciar aí. E então eu comecei em 2005, na verdade eu comecei antes, assim, em torno de pichação mesmo, em 2002, só de... Em questão de protesto, rebeldia, que era adolescente, e tudo mais e tal. Só que isso foi crescendo, então chegou uma hora que, tipo eu achei que eu podia contribuir mais e deprender menos, tá ligado? Essa é mais ou menos a analogia. E aí eu entrei com o *stencil*. E aí eu comecei a fazer o *stencil* de protesto, só que com uma máscara só, pequenininho, pintando ele na rua e tudo mais e tal. E dentro do *stencil* foi onde eu me achei, onde eu sabia que era o que eu queria. (COBI, 2016).

Já Tri, em sua fala, abordou mais a questão da ilegalidade do que propriamente do protesto. Entretanto, sua visão quanto a essa questão é perceptível quando ele responde sobre o impacto de suas intervenções na cidade.

Cara, isso daí é tipo... Como eu posso dizer... O que eu penso... Que eu to interferindo, eu to interferindo a visão da pessoa. A gente começa primeiro interferindo no dono do estabelecimento que a gente não pede licença né, daí POW, de repente surge. Ou quando a quando a gente faz algo mais elaborado e tal. Daí as pessoas que estão nos carros, elas passam todo dia, o dia inteiro no caminho da casa, de repente tem algo colorido lá, uma cabeça, daí ela vai olhar e vai pensar “caralho!” e ela vai ter as associações dela, e tipo, isso vai mexer com ela, tá ligado? É... pelo menos, acredito eu né, não sei né, porque as pessoas tão tão rápidas, bitoladas, espero, espero eu, sei lá, que as pessoas parem e sintam alguma coisa, “porra que merda” né?, “quem fez essa porra?”, qualquer coisa, tá ligado? Não simplesmente passar “ah que bonito...”. A gente vai estar ali incomodando de alguma maneira, interferindo, sei lá, a gente quer isso. Tem que existir um...uma...um desconforto, né? É, acho que isso é arte também né? Daí faz parte disso também né, o desconforto. Daí eu acho isso importantíssimo, principalmente por não pedir licença, quando a gente não pede licença, faz uma assinatura lá...Eu gosto de escrever meu nome da maneira que a pessoa entenda assim, ÁRVORE, isso “porra cara, assinou minha casa, escreveu ÁRVORE!”. Daí tipo, mas pra mim é...: “O que é que tinha antes aqui da tua casa? Tinha uma porra de uma árvore, eu juro pra você cara!Pense sobre isso, tá ligado?”. Daí como não vai dar pra substituir, eu fico lembrando as pessoas de maneira gráfica, né cara? Árvore! No poste escrevo árvore, na árvore escrevo árvore, sabe? Lembrando. (TRI, 2016).

Através das falas é possível perceber que os próprios artistas consideram as pichações como protestos, o que é recorrente também nas afirmações de Oliveira (2009) e Nascimento (2015), autores que trabalharam especificamente com a pichação.

Durante a pesquisa, foram encontradas diversas expressões que veiculam mensagens de protesto, como é possível perceber na sequência de imagens a seguir, dentre elas: denúncias contra o governo, a pátria, o Estado e a repressão estatal (figuras 31, 32, 33, 34 e 35); questionamentos quanto à criminalização da

pichação (figura 36); incentivo à luta e representação feminina (figura 37); lutas anti-fascistas (figuras 38 e 39); protesto contra a Copa do Mundo (figura 40); protesto contra o golpe de Estado de 2016 (figura 41); protesto contra o sistema capitalista (figura 42) protestos com relação à mobilidade urbana (figura 43 e 44).



Figura 31 - Pichação na Rua Carlos Cavalcanti. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 32 - Intervenções em ponto de ônibus na Rua Amintas de Barros. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 33 - Protesto na Rua Ébano Pereira. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 34 - Protesto na Rua Presidente Faria (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 35 - Pichações na Av. Visconde Guarapuava. (Foto: L. H. Oliveira,



Figura 36 - Pichação na Rua Lourenço Pinto. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

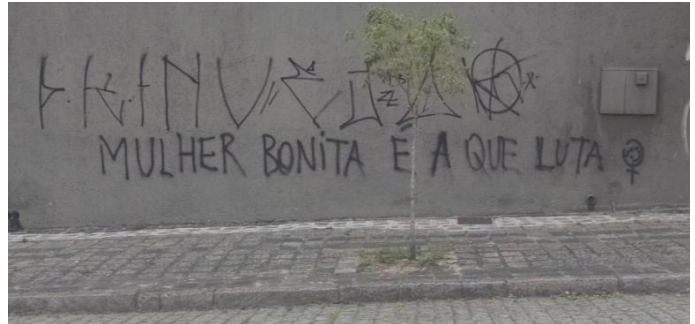


Figura 37 - Intervenções do lado do Cemitério Municipal São Francisco de Paula (Rua Quari). (Foto: L. H. Oliveira, 2014).



Figura 38 - Lambe-lambes no acesso ao Teatro Universitário de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).



Figura 39 - Lambe-lambe na Rua Tibagi. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

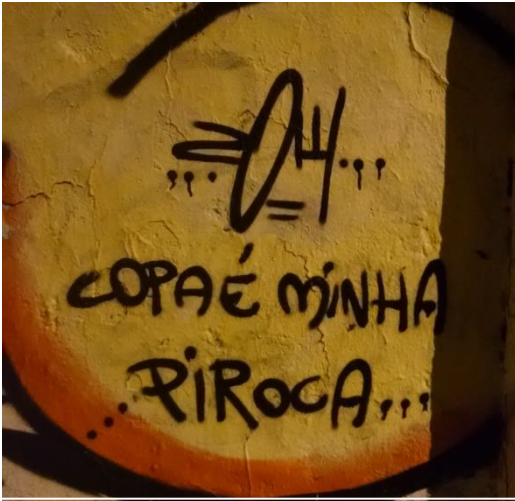


Figura 40 - Protesto na Rua Fernando Moreira. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 41 - Lambe-lambes colados na fachada do Prédio Histórico da UFPR. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

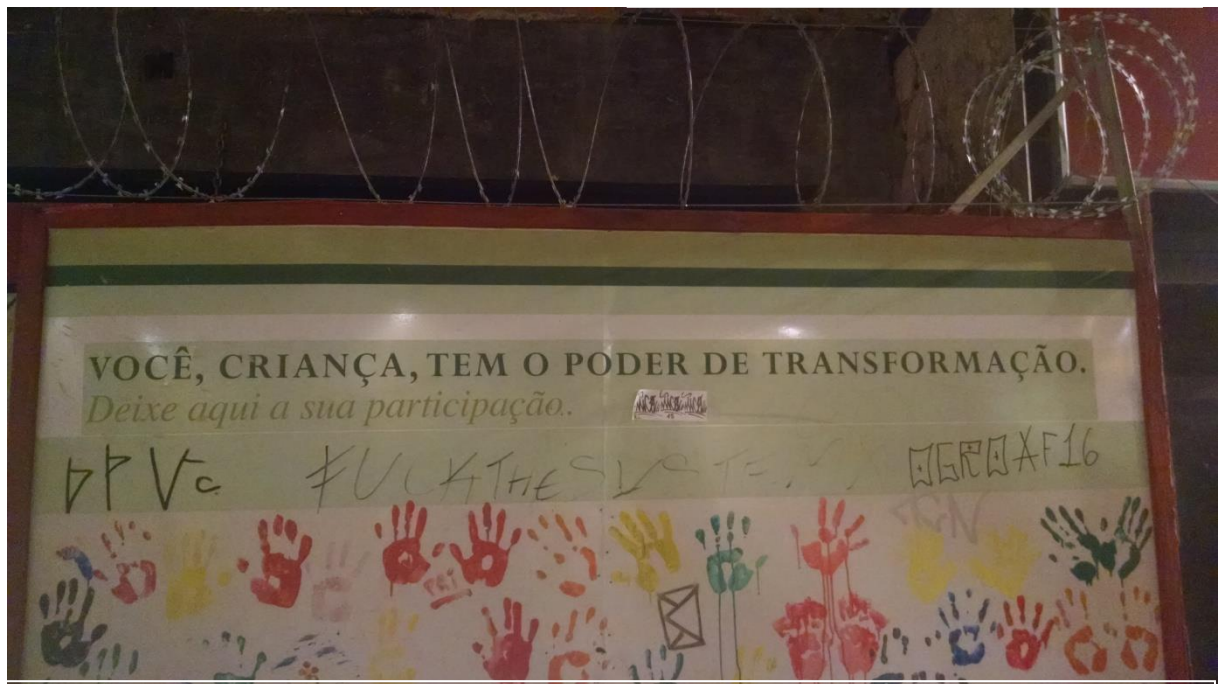


Figura 2- Protesto em tapume na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 2- Intervenções na Rua Dr. Faivre. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

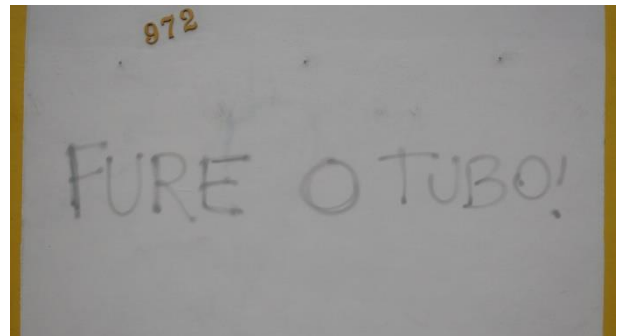


Figura 44 - Intervenção na Rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

A figura 45 retrata um episódio interessante na cena da *street art* em Curitiba. Anteriormente a este registro fotográfico, neste muro havia uma intervenção de Osgemeos¹⁴, artistas brasileiros conhecidos mundialmente por seu trabalho com *graffiti*.

No período eleitoral de 2014, a Deputada Mara Lima transformou aquele imóvel em seu escritório de campanha e pintou todo o muro de uma das cores de seu partido, cobrindo a arte dos irmãos, mas que logo recebeu um *stencil* que simbolizava a morte da criatividade.



Figura 45 - Protesto em muro na Praça 19 de Dezembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).

3.3 EXPRESSÕES DE SUBJETIVIDADES E SENTIMENTOS

Por estar diretamente relacionada às intencionalidades dos artistas, a *street art* está muito ligada aos sentimentos, às percepções e às subjetividades de cada um deles, uma das questões responsáveis pela grande diversidade das intervenções, e que muitas vezes transparece em forma de mensagem direta para os receptores. Gustas comentou que a arte que produz surge no sentido de trazer cor para a cidade e não relacionada à revolta, ou agressividade. Sua posição é diferente da de Anti, que afirmou que prefere fazer intervenções para vandalizar, como forma de protesto. Tri usa a arte como forma de extravasar a sua criatividade que é fluida e constante e comenta sobre como isso se desenvolveu com o tempo, começando com a pichação e se direcionando para trabalhos mais artísticos, característica comum do meio, como apontado por Prosser (2009). Foi justamente neste sentido que Cobi comentou que se especializou na técnica do *stencil*, e afirmando que em um determinado momento ele percebeu que podia contribuir para a paisagem, porém de uma forma que fosse menos agressiva.

Quando questionado em relação à sua produção artística e à impressão de

¹⁴ Forma como os artistas assinam suas obras.

sua identidade em seu trabalho, Tri responde:

Eu gosto de fazer o personagem porque é isso que eu vejo nas ruas, é isso que eu me identifico e faz parte de mim essa identificação. Eu tento ser o mais livre sempre né? E sincero, daí fazer o *graffiti* pros outros, daí você já... Não sei, pra mim... Claro quando era mais novo, pra, sei lá, me destacar, ou querer fazer parte, existia né? Nossa cabeça, jovem. Mas agora, depois da gente se alimentar das mais altas... De tudo, você vai absorvendo, vai devorando, você vai: “não, não existe isso, quero pintar eu mesmo”... Eu tenho que olhar e falar “eu to ali” e se não tiver, tipo, tem que repensar. Se não tiver eu ali, como eu olho de longe e tem eu ali, ta feito, ponto final. Bora pra outro *graffiti* (TRI, 2016).

Cobi reitera esta posição em relação à arte que produz:

E na verdade o que eu quero... Eu nunca tive a pretensão de falar assim “ah eu vou criar uma causa pra mim poder pintar” e tudo mais. Eu pinto porque eu gosto, a estética que eu mais cheguei a hoje, é uma estética que eu me sinto bem pintando ela, ta ligado? Então, tipo, muitas vezes você quer passar uma ima... Alguma coisa com ela, mas você olhando aquele cachorro você pode pensar outra coisa totalmente diferente do que eu quis dizer, entendeu? Então isso que eu sempre falo, arte não se explica, não tem como eu te falar, ah, o que eu quero representar com aquele cachorro. Eu quero uma coisa, mas você vai ler outra coisa. Você vai ler de outra maneira isso, entendeu? Ele vai ler outra maneira, um cara que não gosta de mim vai ler de uma outra maneira. A pessoa que admira meu trabalho pra caralho vai entender de outra maneira, e por assim vai. Eu acho que cada artista tem que se preocupar em transmitir o que quer, não se preocupar com o próximo, o que que isso vai chegar nele. Ele que tem que... É ele que ta fazendo, entendeu? Você não precisa se preocupar “O que você ta pensando do meu trabalho”. Não! É eu que to fazendo. Se meu trabalho ta bom pra mim, ah então beleza pra mim... (COBI, 2016).

A figura 46 além do protesto traz também uma mensagem de amor direcionada para o filho do artista, entretanto, é comum encontrar diversas mensagens de carinho para outras relações afetivas, como é possível observar nas figuras 47, 48 e 49.



Figura 46 - Intervenção na Praça Generoso Marques. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).



Figura 47 - Intervenções em terreno na Rua Benjamin Constant. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 48 - Pichações na lateral de prédio da Rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 49 - Declaração em tapume de obras na Rua Guabirota, Prado Velho. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Além disso, outras intervenções expressam desejos (figura 50), angústia (figura 51 e 52), indiferença (figura 53), mensagens com conteúdo amoroso (figuras 54 e 55), e brincadeiras (figura 56), esta característica ressaltada por Prosser (2009) em seu levantamento e categorização da *street art* em Curitiba.



Figura 50 - Desejo de boas festas em tag de Cronos na fachada de prédio na Rua Amintas de Barros. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).



Figura 51 - Lambe-lambe na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).



Figura 52 - Intervenções no prédio da Unespar da Rua Emiliano Perneta. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 53 - Lambe-lambe na Rua Dr. Faivre. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 54 - Intervenções em tapume na Av. Presidente Kennedy. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).



Figura 55 - Lambe-lambe na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).



Figura 56 - "NÃO PEGO GRIPE PQ SOU XAROPE!!" - Intervenções em lateral de prédio da Rua Alfredo Gulin. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).

Chama-se a atenção para a pichação presente na Figura 57, a qual exalta a importância da pichação na vida do artista, que só vê sentido na sua existência enquanto pichador. Outra característica que se destaca é o fato da frase estar em latim, o que pode indicar um nível elevado de instrução, característica que é contrária ao estereótipo dos pichadores.



Figura 57 - Pichação em muro da Rua XV de Novembro. (Foto: L. H. Oliveira, 2014).

É possível considerar que a *street art* é apenas uma das formas de expressar os sentimentos individuais com um impacto direto na paisagem. Constantemente, a cidade é produzida a partir das percepções dos cidadãos: as cercas, guaritas e condomínios se proliferam devido à sensação de insegurança; a escolha (quando possível, por questões como comodidade, facilidade, custo, posicionamento político

etc.) de meios de transporte, como a bicicleta ou o automóvel, produzem impactos bastante diversos na dinâmica urbana. Ou seja, estes atos diários, são responsáveis pela produção do espaço urbano e revelam muito sobre a sociedade e a vida urbana. De maneira semelhante a *street art* também o faz, imprimindo e socializando os sentimentos nos muros.

3.4 APROPRIAÇÃO E TRANSFORMAÇÃO DA PAISAGEM POR MEIO DA ARTE DE RUA

No item 2.1 foi discutida a questão da apropriação de espaços significativos para os artistas, que transformam a paisagem que lhes é familiar com sua arte e, assim, deixam evidente a apropriação daquele espaço que possui, simbolicamente, sentidos para eles, cruzando a fronteira de serem simples espectador e contribuindo para a construção daquela paisagem visual.

Prosser (2009) levanta a questão da necessidade de discutir as dimensões do público e do privado ao se tratar destas apropriações e territorializações de determinados artistas e/ou grupos. Para a autora, as diferentes concepções de espaços públicos e privados por parte dos praticantes, apoiadores e opositores da *street art* são responsáveis pelo surgimento de conflitos. Baseada em Elias, a autora demonstra que a ideia que circula hoje sobre o que se considera público ou privado está consolidada dentro de uma esfera “de estabelecidos e marginalizados”. Por isso, a arte de rua levanta diversas situações de confusão entre ambos.

Sennett (1998) explica o declínio da vida pública não como transformação da cidade, do domínio público, desde o capitalismo industrial, mas sim como uma construção histórica desde o surgimento da burguesia como uma nova classe.

Para isso, o autor faz um resgate histórico desde a Idade Média de como, no Século XVIII, se iniciaram as transformações da vida pública (e também do espaço público) devido ao surgimento da burguesia como uma nova classe, com uma forte distinção entre estas duas esferas. Isto levou a uma busca à intimidade em detrimento ao público, que se tornou um espaço de estranhos.

De acordo com o autor, no século XIX, a produção e o consumo em massa e o fetichismo da mercadoria, o espaço público passou a ser um local de consumo e a vida social passou a ser baseada nas máscaras que as pessoas adotam como

indicadores de sua personalidade (privado). Em consequência disso, a partir do século XX, nota-se esta confusão entre o público e o privado, dado que o homem público, hoje, é um político/ator que usa sua vida pública para sobrepor seus interesses particulares sobre questões gerais, que envolvem a todos. Como instrumento para isso, a massificação e a coisificação da informação (através da televisão e do rádio) satisfazem as necessidades culturais de uma sociedade que perde sua publicidade (*publiciness*), determinando a forma como as sociedades (e as cidades) se organizam.

No caso da *street art*, entende-se que este conflito se evidencia nas relações de propriedade dos imóveis, muros e fachadas; no reconhecimento (ou não) dos monumentos e patrimônios públicos, nas questões que envolvem a apropriação afetiva dos espaços urbanos e nas contestações, como as discutidas no item 3.2.

Nascimento (2015), questionando o papel dos muros em relação à individualização e a privatização do espaço urbano, afirma que são estes mesmos muros que são os suportes que dão visibilidade aos pichadores, “[...] impondo-se como cidadãos que não querem ser violentados, que não querem ser considerados súditos, objetos de utilidade e interesse, ou simplesmente esquecidos” (NASCIMENTO, 2015, p. 34).

Nesta pesquisa, a entrevista com Tri trouxe vários elementos que ajudam a perceber como estes conflitos surgem na cena da arte de rua. Quando questionado sobre esta relação de conflito entre os artistas e os proprietários, ele afirma:

As pessoas não gostam, né cara? Ela pintou o muro dela lá, ela quer deixar branco, pálido, sem vida, vai ver essa é a vida dela, assim, é isso que ela acredita, é isso que ela gosta. Só que daí chega um terceiro lá e THROW arrebenta e fala “ah não é bem assim” cara, tipo... Que nem eu penso quando eu soltava pipa no céu... Os moleques falavam, levantavam a pipa assim, a pipa não tinha mais dono, não tinha nome, não tinha nada. O moleque cortava, já era, sem choro. Eu penso na rua assim. A rua, ninguém é dono da porra da rua, ta ligado? Ou seja, se a tua casa ta no caminho de algum pichador, e o cara pichar, ta ali, já era, ta feito, se você pode apagar de novo... Enfim... [...] É, claro, e você ta me interferindo também, “MINHA propriedade, EU paguei por isso”, mas tipo, sei lá, a porta cinza, pra mim, tinha que ser algo melhor, daí eu chego lá e faço hahaha. Aí é tipo “ah, você ta fazendo por você, não está ligando para o dono, ta alimentando seu ego” E tal e tipo... Mas daí estamos falando de outras coisas né? Mas sei lá, a palavra que eu uso é um diálogo já: ÁRVORE, eu quero que você pense sobre isso: a porra da árvore. Quem é o ÁRVORE? Ah, é indiferente, se não eu escreveria meu RG, se quiser me conhecer, ou meu facebook barra... Não quero que você saiba, quero que você pense sobre a palavra e já era. [...] É, daí o cara vai ficar revoltado tipo “porra olha o que cara escreveu: árvore” aí ele fica com aquele ódio do ato, mas ele não para pra pensar sobre aquilo, ta ligado? Que é tudo que eu gostaria né? Eu continuo e vou continuar fazendo esperando isso. (TRI, 2016).

De maneira a convergir esta discussão com a do item anterior, algumas imagens de expressões foram selecionadas para explicitar o caráter de apropriação da paisagem urbana. A primeira imagem da Figura 58 (canto superior esquerdo) é a assinatura do artista Tri, evidenciando a fala acima. Assim como as outras imagens, os artistas se utilizam de elementos já presentes na paisagem urbana, transformando-os e dando-lhes novo sentido, de acordo com sua intencionalidade.

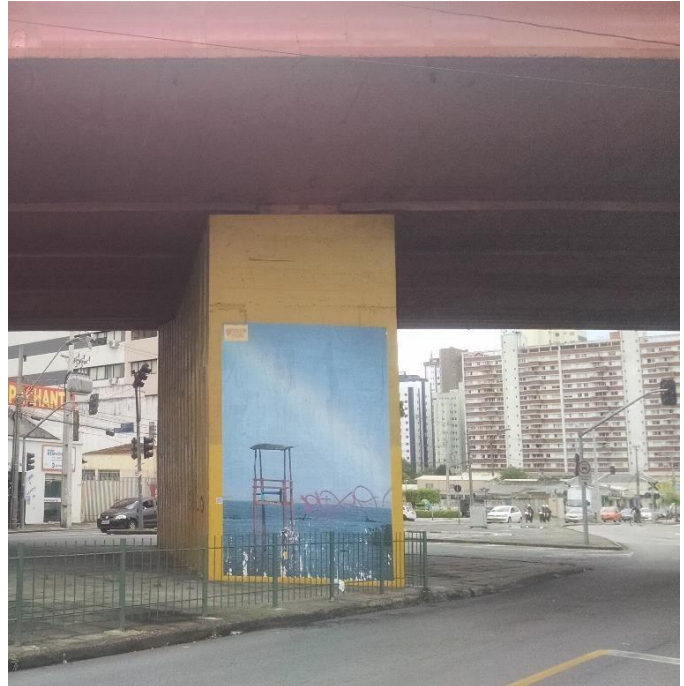


Figura 58 - Expressões com apoio na paisagem urbana. (Fotos: L. H. Oliveira, 2016; 2015).

Outra questão a ser considerada é a questão da apropriação da paisagem urbana entre os próprios interventores urbanos. É sabido que, de maneira geral, prevalece o respeito entre os artistas no sentido do aproveitamento dos espaços nos muros, procurando utilizar apenas espaços que já não estejam marcados. Entretanto, isto se torna mais conflituoso quando se trata da cobertura dos *graffiti* realizados de forma legal ou pagos, como discutido anteriormente.

Levando em consideração este aspecto, a figura 59 é bastante reveladora, uma vez que mostra uma placa colocada na Praça de Bolso do Ciclista no momento de sua construção coletiva, que ressalta justamente a questão da apropriação dos espaços públicos. Entretanto, com o tempo, a própria placa foi tomada por expressões que, em maior ou menor grau, se sobrepõem à frase original, mas respeita os espaços dos artistas que vieram depois.



Figura 59 - Placa pichada na Rua São Francisco. (Foto: L. H. Oliveira,

Portanto, entende-se que, assim como qualquer espaço, vivido e apropriado, os próprios espaços produzidos com/para estas representações, não são neutros e muito menos livres de conflitos.

3.5 A OPOSIÇÃO À PROPRIEDADE PRIVADA PRESENTE NA ARTE DE RUA

Considerando que os suportes do *graffiti* são os muros, portas e ambientes abandonados (figuras 60 a 67) e que ele é fundado na contestação, no vandalismo, na subversão (apesar de todas as contradições relacionadas a isso), então se entende que ele se opõe à propriedade privada, um dos principais elementos responsáveis pela exclusão social e espacial das cidades.

É possível perceber que os principais alvos de intervenções artísticas são imóveis em geral, como prédios, casas, terrenos, etc. Entende-se que além das contestações claramente direcionadas aos opositores da *street art* (como nas figuras 5, 36 e 45), a *street art* tem um poder de denúncias variadas, como às injustiças e desigualdades sociais, às mazelas da sociedade, vulnerabilidades das populações e problemas enfrentados pelos indivíduos (PROSSER, 2009). Estes protestos, enquanto posicionamentos políticos, podem ser responsáveis por tomadas de consciência e despertar de novas subjetividades, com possibilidade de ação na realidade prático-sensível dos atores urbanos.

Esta denúncia é perceptível nas expressões gráficas que acompanham as movimentações do mercado imobiliário, como por exemplo, cobrindo os lotes vazios e edifícios abandonados (dentre outras: figuras 61,64, 65 e 67), no período entre a demolição e a construção (dentre outras: figura 60 – primeira imagem; figura 62 – terceira imagem; figura 63 – terceira imagem), nos tapumes dos lotes prontos para construção (figuras 49 e 54) e depois dos novos edifícios construídos (ou até mesmo antes de se concretizarem – figura 66).



Figura 60 - Edifícios e lotes vazios cobertos por expressões artísticas no Centro. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016).

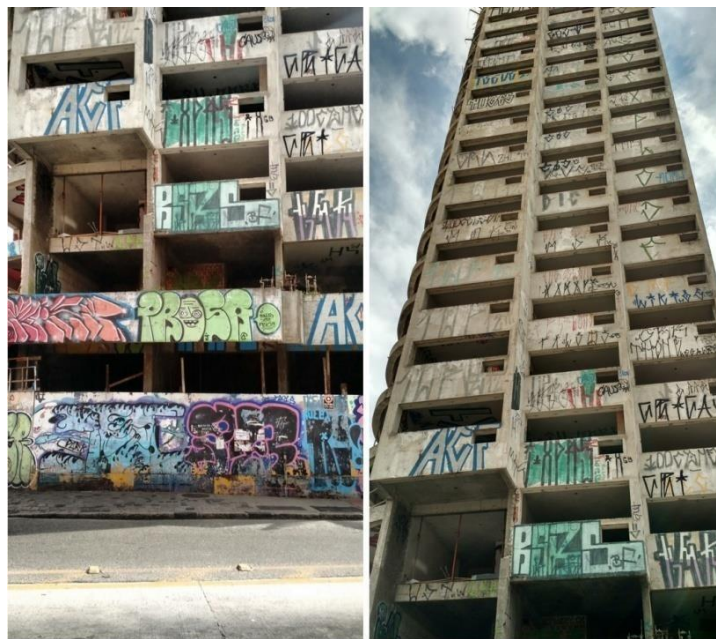


Figura 61- Expressões artísticas em edifício inacabado na Rua Presidente Farias. (Foto: L. H. Oliveira, 2016).



Figura 62 - Edifício e lotes vazios no Centro de Curitiba. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 63 - Edifício vazio e lotes desocupados na região Central de Curitiba.
(Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016).



Figura 64 - Expressões em edifício vazio ao lado de prédio em construção na Rua Amintas de Barros. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 65 - Casa vazia coberta por intervenções antes e durante a demolição. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 66 - Projeção de futuro edifício em tapume coberta por tags de diversos artistas. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 67 - Casa abandonada na Rua Padre Antônio. (Foto: L. H. Oliveira, 2011).

Outros questionamentos mais diretos podem ser vistos na figura 68, que apresenta intervenções que levantam a questão da propriedade e da moradia, suscitando questões sobre o déficit habitacional, a especulação imobiliária e o próprio trabalho.

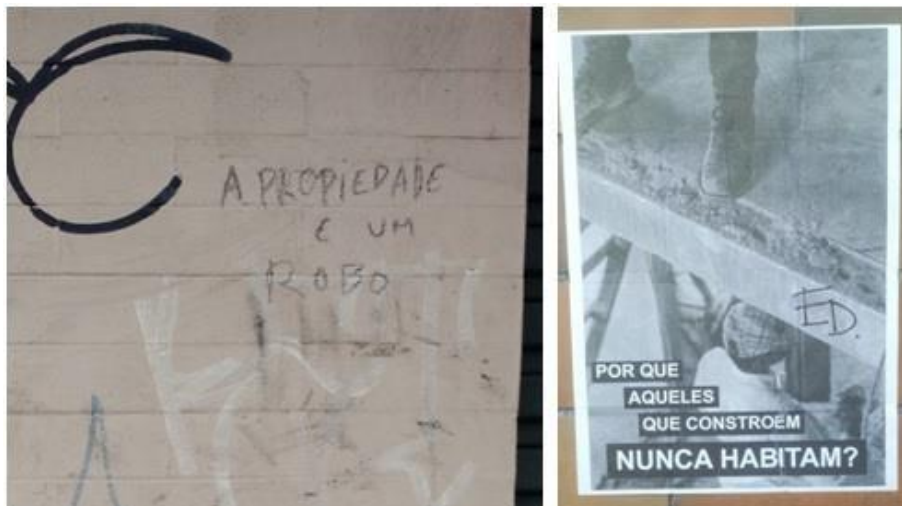


Figura 68 - Intervenções no Centro de Curitiba. (Fotos: L. H. Oliveira, 2016; 2015).

Outra contradição visível em relação à esta luta pelo direito à cidade está no fato de que atualmente algumas construtoras apelam para a linguagem do *graffiti* para evitar que os tapumes sejam pichados e ao mesmo tempo atrair consumidores mais jovens, público alvo de determinados empreendimentos, como é o caso do edifício em construção da imagem 69.



Figura 69 - Tapume de obra grafitado e pichado. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).

Assim, é possível questionar até que ponto esta forma de arte serve como uma luta por uma cidade igualitária, mas também pode servir como uma forma de valorização da propriedade. Entretanto, como a imagem evidencia, este tipo de obra é questionado pelos próprios grafiteiros e pichadores, que cobrem os tapumes com suas marcas, atropelando o trabalho original.

3.6A QUALIDADE DE VALOR DE USO DA *STREET ART*

Para Lefebvre (2001), a arte é em si um valor de uso, portanto carrega com ela o potencial de produção de uma cidade baseada no mesmo. Assim, é possível entender como a arte de rua cumpre esse papel, seja por meio de representações com a estética pouco aceita da pichação, seja com aquela já mais assimilada, do *graffiti art* (figuras 70 e 71). Mas ela não deixa de ter seu poder de resignificação e de despertar outras consciências, além de imprimir nas paisagens as inquietações dos indivíduos/artistas, questionando sua presença e seu papel na cidade (figura 72):



Figura 70 - *Graffiti* no centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2014; 2015).



Figura 71 - Grafitti em muros e porta no centro de Curitiba. (Foto: L. H. Oliveira, 2015).



Figura 72 - Questionamentos da presença e do papel da arte na cidade. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016).

Necessária como a ciência, não suficiente, a *arte* traz para a realização da sociedade urbana sua longa meditação sobre a vida como drama e fruição. Além do mais, e sobretudo, a arte restitui o sentido da obra: ela oferece múltiplas figuras de tempos e espaços *apropriados*: não impostos, não aceitos por uma resignação passiva, mas metamorfoseada em obra. (LEFEBVRE, 2001, p. 115, grifos no original).

Tri (2016) também ressaltou esse papel na entrevista:

[...] Daí o cara tá querendo mudar, porque a arte, realmente muda. Qualquer tipo de arte muda, projeta na mente da pessoa, pode causar uma convulsão nela, ela começa a pensar diferente. No final das contas a arte vem sempre pro bem, né cara? Criar o desconforto justamente pro bem, não pro mal, sei lá. E isso modifica sim, faz parte e é importantíssimo. (TRI, 2016).

Assim, entende-se que a arte de rua é, em si, uma qualidade, uma forma de aproveitamento, apropriação e fruição, característica fundamental das diversas formas de manifestações artísticas. E, para além disso, mantém seu caráter transformador e diretamente conflitante com o valor de troca imposto pelo sistema capitalista.

3.7O ENCONTRO E O DIÁLOGO PROMOVIDOS PELA ARTE DE RUA

Tendo em vista as contradições levantadas, os muros e as representações artísticas promovem um diálogo, uma forma, mesmo que conflituosa, de encontro, de convergência, de fluência e fruição do espaço urbano, característica fundamental e basilar da cidade. Para Tri (2016), quando as expressões são realizadas com a autorização do proprietário, já existe o diálogo no momento em que entram em contato para pedir autorização e permanece durante a execução, promovendo uma sociabilidade entre os artistas, os moradores e seus filhos e os vizinhos. Para o artista este momento é fundamental, que aproveita esta abertura para conversar com os moradores sobre o *graffiti*, normalmente evitando falar de pichação, pois geralmente não gostam. Tri ressalta também o papel das crianças nesses momentos, que sempre se mostram muito interessadas, se tornam parte da execução da pintura e são uma fonte de inspiração para os trabalhos do artista.

Para Prosser (2009) o *graffiti*, seja ele legal ou não, promove o diálogo e a dialética entre diversos segmentos da sociedade, promovendo uma transformação na forma como a sociedade o percebe. Além disso, a autora ressalta que parte da sociedade, além dos meios artísticos e intelectuais reconhecem a sinceridade desta

arte e muitas de suas críticas.

Entretanto, é necessário ressaltar a importância deste diálogo na prática em si, que extrapola os limites da pintura e se torna uma forma de experimentar a vida urbana, de conhecer e encontrar pessoas de diversos lugares da cidade e até de outros países. Tri afirma que todos os seus amigos são parte da cena do *graffiti*: “Todos os meus amigos são desse viés, todos, todos, todos” (TRI, 2016).

Nas figuras 73 e 74 é possível observar as *tags* (inscrições individuais de cada artista, como sua assinatura) de diversos pichadores.



Figura 73 - Tags de diferentes artistas concentradas em espaços específicos. (Fotos: L. H. Oliveira, 2015; 2016).

No caso da fachada do prédio histórico da Universidade Federal do Paraná (UFPR), na Praça Santos Andrade, em Curitiba (Figura 74), as inscrições foram surgindo ao longo do tempo. Apesar de difíceis de interpretar para leigos, elas evidenciam um espaço de diálogo e socialização entre pichadores. Além disso, retrata também a questão do respeito entre eles, uma vez que suas respectivas *tags* não “atropelam”, ou seja, não se sobrepõem umas às outras.



Figura 3- *Tags* de diversos artistas no Prédio Histórico da Universidade Federal do Paraná. (Foto: L. H. Oliveira. 2015).

É possível considerar também, neste caso, a representatividade de tais inscrições estarem em um edifício que é um cartão postal da cidade e é bastante regulado quanto à sua aparência. Além disso, por mais que seja um prédio público e possa fazer parte do imaginário da cidade, tem um acesso muito restrito à população (normalmente acadêmicos dos cursos de Direito e Psicologia da UFPR).

Outro caso acompanhado durante a pesquisa foi o muro de um prédio ao lado do Teatro Guaíra, no centro de Curitiba, que apesar de ter sido todo reformado está sem uso há anos. Depois de ter sido coberto por pichações, o prédio foi pintado novamente em 2015, mas logo foi alvo de pichações, que continuaram surgindo com o tempo. Foram feitos registros do muro ao longo do ano, que estão compilados na figura 75.

20/05/2015



07/08/2015



29/08/2015



08/10/2015



19/10/2015



09/12/2015



Figura 75 - Transformação das intervenções na fachada do prédio, Centro. (Fotos: OLIVEIRA, L. H., 2015).

Quando questionado se existe um diálogo entre a *street art* e as pessoas Cobi afirma:

Com certeza. A rua é a maior galeria de arte do mundo, porque vai ter branco, vai ter chinês, vai ter negro, vai ter a tiazinha que trabalha no prédio de diarista, vai ter o ricão dentro do carro dele vendo, vai ter o tiozinho passando com a família dele vendo, coisa que dentro de uma galeria não vai... Você não vai conseguir atingir tudo. Na galeria é 10%, já tem estudo e tudo mais, na galeria são 10% da população que você pega, a rua é quase 90. Tipo é uma possibilidade bem maior uma da outra. (COBI, 2016).

Adiante, ao falar sobre os momentos de execução das pinturas com os amigos em locais abandonados, ele fala sobre o papel do *graffiti* como forma de socialização:

[...] O *graffiti* aí ele se torna maior do que uma pintura do muro, se transforma num role de amigos pra se conversar sobre a semana, como foi...é uma outra analogia. Tem a pintura, mas também tem o role, tem tudo mais e tal. Então... Não que eu não vá pintar o muro, mas por mim pintar ou não pintar.... Hoje em dia eu não preciso mostrar nada pra ninguém, ta ligado? Então eu faço por mim...Mais ou menos isso. (COBI, 2016).

Entretanto há que se questionar sobre os limites para este diálogo, especialmente no que se refere à pichação. Quando questionado sobre se este diálogo não é muito restrito entre o grupo Cobi explica:

É mas aí ta inserido dentro do grupo né? É um pouquinho diferente a gente pensar que você vai entender, ou o outro vai entender. Porque na verdade é um grupo que se forma, como a gente falava, é um grupo que se forma que entende essa linguagem, tem pessoas que não fazem, só que entendem por gostar da cultura e tudo mais. [...] A tribo, a gente pode falar assim, a tribo sempre vai ta entendendo sobre o assunto e quem ta de fora só vai ta vendo (COBI, 2016).

Por isso, talvez a expressão mais apropriada para tratar a pichação não seja necessariamente “diálogo”, porém há de se considerar que se trata de uma forma de comunicação, mesmo que esta se dê de uma forma conflituosa.

Assim, entende-se que a *street art* extrapola a dimensão simbólica e individual da pintura, mas se caracteriza como um momento de fruição da cidade, através da relação do artista com o espaço e também com outros artistas.

3.8 A BUSCA PELO DIREITO À CIDADE POR MEIO DA *STREET ART*

Ao discutir sobre o sistema de objetos e questionar a existência de um objeto geográfico de estudo, Milton Santos (2009) explica que para o geógrafo “o objeto é um testemunho atual da ação” (SANTOS, 2009, p. 74) ou a cristalização da ação social. Para ele é dessa forma que se coloca a questão metodológica de abordar os objetos encontrados na realidade (aqui, a *street art*), sob uma perspectiva geográfica.

Trata-se de reconhecer o valor social dos objetos, mediante um enfoque geográfico. A significação geográfica e o valor geográfico dos objetos vêm do papel que, pelo fato de estarem em contiguidade, formando uma extensão contínua, e sistematicamente interligados, eles desempenham papel no processo social. (SANTOS, 2009, p. 77 e 78).

Para o autor, isso só é possível mediante a utilização de categorias geográficas e, para atingir uma totalidade, se faz necessário um conjunto delas. Por isso, será realizada uma análise da *street art* em Curitiba, enquanto direito à cidade, sob a perspectiva de três categorias: o espaço urbano, o território e a paisagem.

A *street art* é necessariamente territorial, diretamente ligada ao cotidiano dos cidadãos, que criam promovem a possibilidade de debate, ao mesmo tempo que subvertem as estruturas dominantes de poder, estabelecendo possibilidades de resistência. É importante lembrar também este tipo de manifestação constitui um produto da cidade, característica que parece dada, porém, deve ser encarada como um princípio, ligada à lógica do encontro e do diálogo, ou seja, do valor de uso da cidade.

A resistência se encontra justamente nestes entrelaçamentos: na vida na cidade, na simultaneidade dos acontecimentos, na hibridação. Estas são a própria base dos poderes oblíquos (CANCLINI, 2011) e, portanto, a possibilidade de ruptura.

A partir disso, considera-se a *street art* como uma forma de prática que vai além do sentido de apropriação simbólica das paisagens e reconstitui o sentido da cidade, mesmo ela estando em constante processo de fragmentação, através da promoção do diálogo ou pelo menos da visibilidade de uma comunicação, que é silenciada pelo declínio do espaço público, pela exclusão e segregação socioespacial, pela vida social pautada na exploração do trabalho, enfim, pela reprodução do sistema capitalista.

Taylor (2005) propõe uma resistência contra a burguesia e a arte culta, enquanto Canclini (2011) mostra que a resistência é intrínseca às expressões

artísticas híbridas, uma vez que não apenas superam os binarismos modernos, como propiciam destaque para as representações culturais nas relações oblíquas de poder, podendo ser bases para uma transformação social.

Entende-se que o espaço urbano é um produto concreto, obra de uma história contraditória. Uma vez que é produzido pelo trabalho social, manifesta as contradições presentes na sociedade, como reflexo do desenvolvimento desigual das relações sociais resultantes da lógica capitalista. Portanto uma sociedade hierárquica e dividida, pautada na exploração do trabalho e na acumulação de capital, necessariamente cria um espaço segregado, com inclusões e exclusões.

Este espaço produzido se torna condição para a reprodução do espaço, que tem suas bases na divisão técnica e social do trabalho, nacional e internacionalmente. O solo urbano, enquanto matéria, não pode ser criado, mas o espaço urbano produzido, é constantemente transformado de acordo com o desenvolvimento histórico da sociedade, devido à ação de diferentes atores sociais (CARLOS, 2007).

Também para Lefebvre (2001), a especificidade dos fenômenos urbanos está diretamente ligada às transformações da sociedade. Para ele, a cidade está entre as relações imediatas e as relações globais. Portanto, na cidade se projetam as relações próximas: as famílias, o sexual, a vida cotidiana, as relações imediatas; mas é onde se materializa também a ordem que está acima dessas relações e dos processos gerais, como a generalização das trocas comerciais, a industrialização, a consolidação do capitalismo concorrencial, por intermédio das ideologias e das instituições.

Dessa maneira, a lógica da ordem distante se impõe sobre a ordem próxima, ou seja, exprime relações de poder, e de domínio, que contrastam diretamente com o sentimento de pertencimento próprio da ordem próxima. Este pertencimento é resultado do processo de apropriação do espaço no qual o indivíduo e a sociedade se territorializam.

[...] O território é uma categoria *espessa* que pressupõe um espaço geográfico que é apropriado e esse processo de apropriação - territorialização - enseja identidades - territorialidades - que estão inscritas em processos sendo, portanto, dinâmicas e mutáveis, materializando em cada momento uma determinada ordem, uma determinada configuração territorial, uma topologia social (Bourdieu, 1989). (PORTO-GONÇALVES, 2002, p. 230, grifos no original).

Segundo Goettert e Mondardo (2007), essa apropriação possui um caráter simbólico, cultural. Mas o território deve ser pensado também com seu caráter

dominante, político-disciplinar, o que nos remete à relação de disputa de forças, de conflito, de luta.

Estas tensões podem se expressar de várias maneiras, sendo uma delas a *street art*, que pode ser considerada como uma vertente visual destes conflitos, na forma de grafia inscrita na paisagem urbana. Ao falar sobre os *graffiti* de Marinho, Interlenghi e Teixeira (2009), dizem que o caráter público da rua não é neutro, dando origem a enfrentamentos, disputas e limites. E é aí que surgem as imagens dos artistas: “[...] no limite tenso entre os conflitos sociais e a aspiração individual de transcendências” (INTERLENGHI; TEIXEIRA, 2009, p. 12).

Neste caso a disputa está centrada na posse e na propriedade. De um lado, têm-se os artistas (muitas vezes tidos como vândalos) e, do outro, os proprietários e os poderes instituídos (PROSSER, 2010), daí o caráter conflituoso dessa arte.

Estabelece-se assim, o conflito, pois ambas as partes encaram a cidade e a propriedade de maneira diversa. Uma quer imóveis, intocadas, impessoais e limpas e vê no *graffiti* a destruição do patrimônio cultural. Já a outra transita por elas, com elas se relaciona, as quer vivas, coloridas, eloquentes e cúmplices. (PROSSER, 2010, p. 73).

Inserido neste conflito está o cidadão que transita pela cidade e por estas representações. Logo, constantemente se apropria dos elementos da cidade e também da arte. Uma vez que se encontra “escancarada” nos postes, muros, fachadas dos prédios, praças, monumentos, a *street art* passa a fazer parte da paisagem urbana. Portanto, faz parte deste retrato momentâneo do espaço.

Para Carlos (2007) este registro é a dimensão diretamente perceptível do espaço, é a “dimensão do real que cabe intuir” (CARLOS, 2007, p. 35). Então é na paisagem que se pode perceber a natureza da cidade, e as dinâmicas que a compõem, desde as mais globais, até as locais. Portanto, as relações que produzem o espaço urbano estão materializadas na cidade e são percebidas no nível sensível devido ao apego das relações da cidade ao objeto.

Se considerarmos a cidade como obra de certos ‘agentes’ históricos e sociais, isto leva a distinguir a ação e o resultado, o grupo (ou os grupos) e seu ‘produto’. Sem com isso separá-los. Não há obras sem uma sucessão regulamentada de atos e de ações, de decisões e de condutas, sem mensagens e sem códigos. Tampouco há obra sem coisas, sem uma matéria a ser modelada, sem uma realidade prático-sensível, sem um lugar, uma ‘natureza’, um campo e um meio. As relações sociais são atingidas a partir do sensível; elas não se reduzem a esse mundo sensível e no entanto não

flutuam no ar, não fogem da transcendência. Se a realidade social implica formas e relações, se ela não pode ser concebida de maneira homóloga ao objeto isolado, sensível ou técnico, ela não subsiste sem ligações, sem se apegar aos objetos, às coisas. (LEFEBVRE, 2001, p. 54).

Portanto entende-se que a *street art* pode ser compreendida como um fenômeno que transita, de forma dialética, entre três categorias da Geografia: o Espaço Urbano, o Território e a Paisagem, como ilustra a figura 76.

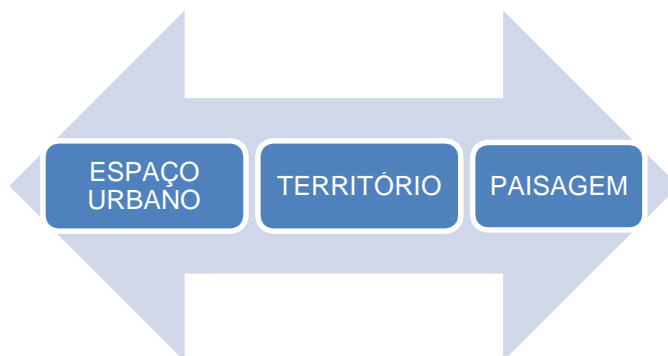


Figura 76 - Trânsito entre Espaço Urbano-Território-Paisagem.

A produção do espaço urbano, norteadas por ideologias (do capital, do Estado, da religião, etc.), ao chegar ao nível local, contrasta com as formas de apropriação do espaço pelos diferentes grupos sociais, gerando conflitos. Estes conflitos entre as relações de poder se expressam, dentre outras maneiras, na forma de *graffiti* e pichações, alterando a dimensão sensível do espaço.

Entretanto, entende-se que a *street art* não é apenas um produto, mas também um agente, com papel ativo na democratização da arte, na veiculação de informações, no fomento do diálogo, na fruição do espaço urbano e, por isso, é percebida como uma possibilidade de transformação não apenas da cidade, mas da sociedade, figurando como forma de luta pelo direito à cidade.

Assim, a *street art* desempenha o papel de resistência contra as estratégias estabelecidas, contra o poder dominante da ordem distante e contesta as relações sociais, através da apropriação do espaço público e também do privado, permitindo e proporcionando a reflexão sobre as estruturas da sociedade e militando contra elas.

Nesse ir a público, a exposição contemporânea confere a esse último um reposicionamento, dando-lhe participação ativa, seja literalmente (como parte da ação ou como vivente no espaço positivo ou negativo da obra), seja na necessidade de um esforço interpretativo, ou de uma reconstrução, ou de uma espécie de finalização, ou de uma resposta – posturas, bem distantes de meramente contemplativas ou absorventes; posturas que incluem interatividade, interação, além de doxa. Nesse ir a público, o lugar no qual se

mostra passa a ser-lhe constitutivo, mais que o contíguo. Até mesmo o local que se executa. A obra não é posta em um lugar: ela é esse lugar. (SCHNEEDORF, 2009, p. 42).

A *street art* se institui como uma arte das possibilidades, pois pode se “[...] *apropriar* ao nível mais elevado os dados de ‘vivência’, do tempo, do espaço, do corpo e do desejo” (LEFEBVRE, 2001, p. 124, grifos no original). Logo, ela pode se apresentar como uma possibilidade de transformação da realidade urbana, pois tenta retomar o valor de uso da cidade, a muito submisso ao valor de troca.

Assim como se pode ver na figura 77, as representações artísticas, devido ao seu caráter político, protestam contra a ordem distante homogeneizante, questionando as estruturas de poder da sociedade, que causam os conflitos vivenciados hoje pelos cidadãos. Ao ir de encontro a essas estruturas e desafiar a lógica atual, as representações pressionam a sociedade de forma a repensar o modelo de vida e de reprodução das sociedades. Elas assim o fazem por meio da “valorização” do valor de uso, o que se caracteriza como uma possibilidade de transformação das relações que produzem o espaço urbano, em uma tentativa de torná-lo mais igualitário, inclusivo, enfim, humano.



Figura 77 - Representações diversas no centro de Curitiba. (Fotos: OLIVEIRA, L. H., 2011, 2014, 2015).

Tem-se então a *street art* como uma das formas de luta pelo direito à cidade, pois por mais ínfimas ou efêmeras que cada uma das grafias urbanas possa parecer

(seja ela na forma de pichação, *graffiti*, *stencil*, lambe, ou qualquer outra), elas são maneiras de transformar a paisagem, a vida cotidiana e o espaço urbano. Têm o potencial de se apropriar deste espaço, de uma forma que o capital e o poder público não conseguem contemplar completamente, apesar das contradições já expostas. Por isso tem a possibilidade de transformar a cidade, de fazer dela o espaço a ser realmente vivido, apropriado, *usufruído*.

O valor de uso, subordinado ao valor de troca durante séculos, pode retomar o primeiro plano. Como? Pela e na sociedade urbana, partindo dessa realidade que ainda resiste e que conserva para nós a imagem do valor de uso: a cidade. Que a realidade urbana esteja destinada aos “usuários” e não aos especuladores, aos promotores capitalistas, aos planos dos técnicos, é uma versão justa, porém enfraquecida desta verdade. (LEFEBVRE, 2001, p. 127).

Transformar a cidade é torná-la aquilo que os autores dessas grafias tanto querem e reivindicam: uma cidade sem exclusão, onde o direito de habitar o espaço urbano seja igualitário, onde se pode viver com qualidade. Transformar a cidade significa mudar as relações sociais, alterar a sociedade, logo, as relações da própria humanidade.

Dessa maneira podemos perceber que a proposta de direito à cidade, criada por Lefebvre, é completamente revolucionária no sentido de transformação não apenas da cidade, mas do modo de produção, das relações sociais, do estilo de vida, enfim, da humanidade.

4. APROFUNDANDO A DISCUSSÃO SOBRE O DIREITO À CIDADE

Partindo da constatação de que a *street art* se caracteriza como luta pelo direito à cidade, pretende-se aprofundar as discussões sobre este conceito, refletindo especialmente no que diz respeito à sua dimensão revolucionária.

Para Lefebvre (2001), a vida que levamos na sociedade atual é lacunar, pois tem como objetivo a plenitude (através do consumo, para atingir a satisfação, ou da racionalidade), mas na verdade gera uma miséria generalizada, o que faz dela um “vazio colossal” (LEFEBVRE, 2001, p. 115). Na tentativa de preenchimento deste, surgem as ideologias, ou “instâncias do possível”, que estão sob constante força das estruturas ideológicas poderosas, mas que podem ser transformadoras: “As instâncias do possível só podem ser realizadas no decorrer de uma metamorfose radical” (LEFEBVRE, 2001, p. 115). É justamente este “possível” que será aqui discutido, procurando ver como a *street art* pode ser entendida como *práxis* transformadora em direção a uma outra forma de sociedade.

A dimensão radical contida na ideia de direito à cidade desenvolvida por Lefebvre nem sempre é considerada, especialmente fora do meio acadêmico, apesar de estar muito em voga ultimamente, como aponta Souza (2010). Segundo ele, o termo se tornou um *slogan* usado especialmente por ONGs e agências de desenvolvimento que engloba, entre outras questões, moradia humana e acessível (com “boa” infraestrutura, ambientalmente correta e com meios de transporte), participação, recusa ao neoliberalismo, mas não ao capitalismo e protecionismo de mercado ao invés de abolição do mercado global, ou seja, medidas que não são muito diferentes da realidade que temos atualmente, evidenciando um cenário conformista. Esta redução é “claramente insuficiente como um horizonte para metas estratégicas e quadro geral de reflexão e ação” (SOUZA, 2010, p. 317).

Para o autor, as demandas locais devem ser colocadas em um contexto mais amplo, como por exemplo, a gentrificação e a questão da moradia devem ser vistas como resultados da produção capitalista do espaço urbano, e não com um problema de vontade política, ou então a questão da participação, que se trata de uma estratégia de gerenciamento de crises, ou ainda a “diversidade urbana” como medida para atrair investidores.

Ao analisar o posicionamento de Harvey no artigo *Organizing for the*

Anti-Capitalist Transition ¹⁵ no qual chama os trabalhadores para a luta política contra o capitalismo, Souza afirma que Harvey confunde enraizamento regional com políticas locais e paroquialismo, descaracterizando os mais importantes movimentos sociais. Segundo ele, Harvey generaliza importantes movimentos emancipatórios com forte apelo territorial como é o caso dos *piqueteros* na Argentina, os Zapatistas no México e o movimento dos sem-teto no Brasil. O autor critica duramente o posicionamento de Harvey em relação à soluções baseadas em partidos e em estados aparentemente de esquerda, e, por outro lado, mostra como os movimentos acima citados e a autogestão se mostram mais coerentes com a perspectiva de Lefebvre.

Quando libertários dizem (como têm sempre dito) um decisivo *não* a metas como “tomar o poder estatal”, um “estado socialista” e “centralismo democrático” (estruturas partidárias Leninistas), eles estão não apenas reproduzindo uma tradição, mas - contrastando com Harvey - também considerando as lições do passado. Para os libertários, associação livre, horizontalidade e ajuda mútua, comunas, redes e confederações são vistos como estratégias de superar não apenas classe e exploração de classe, mas opressão como um todo (incluindo racismo, patriarcado e etc.). (SOUZA, 2010, p. 327).

Souza afirma que não se trata apenas de criticar estruturas leninistas de organização, mas de todas as formas de hierarquias rígidas que se reproduzem em grande parte dos movimentos sociais devido à influência de partidos políticos. O autor mostra que a “luta institucional” não significa necessariamente que ativistas e movimentos sociais devam aderir a partidos e instituições, mas que devem pressionar e influenciar as políticas públicas, planos e legislações. Ou seja, não se trata de ignorar o Estado nem de se incorporar a ele, mas de usar a luta institucional como estratégia complementar de luta.

Como alertas, Souza propõe não ser dogmático e nem pragmático o suficiente para se inserir nas estruturas do Estado, como forma de fugir da cooptação e do isolamento. Para o autor é necessário que os movimentos se articulem, ao invés de se unificar, além de estarem sempre reinventando a si mesmos, suas estratégias, táticas e linguagens:

“[e] eles devem fazer isto às vezes “junto com o Estado” (por razões táticas, e sempre em uma maneira muito cuidadosa e limitada), mas acima de tudo “apesar do Estado” e essencialmente “contra o Estado [...]”. Mas somente

¹⁵ Harvey, David 2009. *Organizing for the Anti-Capitalist Transition*. Disponível em: <<http://www.zmag.org/znet/viewArticle/23393>>. Acesso em: 16/01/2010.

estes e outros movimentos emancipatórios (e não partidos Marxista-Leninista) representam uma chave para superar estes problemas de uma nova e libertária maneira – isto significa dizer, uma chave para o direito a cidade, uma chave para uma sociedade justa e livre”. (SOUZA, 2010, p. 330, ênfase do autor).

Entretanto, em seu livro *Espaços de Esperança* (2004), David Harvey faz uma reflexão sobre a atual fase do capitalismo e as possibilidades de luta pela emancipação e pela criação de uma nova sociedade. A utopia, presente em seu raciocínio é discutida e proposta como método de superação do capitalismo e não como um ideal, descolado da realidade e impossível de atingir.

O autor inicia o livro explicando o capitalismo e a luta de classes, contextualizando o livro *O Manifesto Comunista*, de Marx e Engels, na atualidade. Para o autor, a grande diversidade do proletariado, a dimensão das cidades e a escala geográfica dos processos capitalistas são condições que dificultam a luta de classes. Entretanto, continua, há a necessidade de unificação da mesma, uma vez que para ele não existe lugar para a utopia fora da luta de classes.

A partir disso, o autor explica como o “corpo laborante” pode ser entendido como produtor de trabalho, reproduzidor de capital e também possibilidade de resistência. Para Harvey, a universalidade da luta de classes tem origem na particularidade do indivíduo, mas só se pode lutar contra a alienação coletivamente. Por isso, ele afirma a necessidade da criação de um movimento político que articule diversas escalas em resposta ao capitalismo.

Para entender a dinâmica dos processos capitalistas e da luta de classes, é necessário incorporar, não apenas o elemento histórico no materialismo dialético marxista, mas também o espaço, uma vez que ele é um elemento constitutivo da acumulação capitalista (como foi demonstrado no primeiro capítulo), que fica evidente com as constantes desterritorializações e reterritorializações deste modo de produção. Dessa forma, Harvey propõe a utilização do “materialismo histórico-geográfico”, método de análise que já havia proposto em seu livro *Justice, Nature and the Geography of Difference* (1996), ou seja, uma análise não apenas histórica, mas também geográfica da produção capitalista.

O autor propõe chamar o processo de globalização de “desenvolvimento geográfico desigual”, uma vez que se trata de um processo de produção de desenvolvimento temporal e geográfico desigual. Para ele, a globalização é uma estratégia geopolítica centrada nos EUA desde 1945, que tem uma capacidade de

“destruição criadora” (HARVEY, 2004, p. 100) de transformar a paisagem para a produção de determinadas mercadorias (ou deixar de produzi-las) devido à flexibilidade do capital, provocando, por exemplo, a reorganização geográfica da produção, o que tem consequências diretas para o trabalho, sendo, inclusive o controle do mesmo uma questão ideológica vital dentro deste discurso.

Para o autor, o contra ataque à globalização e a criação de uma sociedade alternativa deve ser no nível da nação-Estado, desde que se tenha uma consciência da produção espacial desigual. E a luta contra ela (em sua grande diversidade) deve ser da mesma maneira que ela se faz, de forma flexível.

Para Harvey, a globalização sempre foi um projeto implementado e endossado por poderes particulares e para gerar benefícios para grupos específicos. Entretanto, o autor entende que é nas localidades que ocorrem as diversas lutas em oposição ao capitalismo, por isso elas devem ser pautadas no nível da vida cotidiana, mas articuladas com interesses gerais, ou seja, reivindicações que sejam universais, por direitos, por verdades, por ética, etc.

O autor ressalta que o método tradicional de intervenção marxista costuma envolver um partido político unificado. Mas há uma grande dificuldade de convergência de objetivos singulares, por isso é vital reconhecer a heterogeneidade da humanidade e a forma com que se produzem múltiplas escalas e diferenças. Assim, ao invés de suprimir as contestações em diferentes âmbitos para se unir a uma só, a sociedade deve se abrir em favor do seu próprio desenvolvimento.

As contradições produzidas pela globalização ficam cada vez mais claras e, portanto, surgem possibilidades de contestação. Para o autor, existem demandas que são globais devido ao desenvolvimento global produzido pelo capitalismo, como a exigência de reforma contra as desigualdades socioeconômicas e a instabilidade do sistema, com suas crises constantes; e os diversos problemas ambientais em várias escalas; as reações contra a disseminação da cultura e dos padrões ocidentais. Dessa forma, apesar de serem baseadas no local, as lutas possuem componentes que podem ser articulados de forma a representar uma totalidade.

Harvey apresenta, então, sua análise sobre a acumulação do capital a partir do corpo e justifica a escolha desta categoria de análise e o seu ressurgimento nos debates contemporâneos (antes usado como “medida de todas as coisas”, na filosofia pré-socrática), com destaque para as discussões feministas e *queer*. O autor entende este momento como primordial para a revisão das bases epistemológicas e

ontológicas da investigação científica.

O autor inicia a discussão trazendo as proposições fundamentais da categoria em autores como Karl Marx, Antonio Gramsci, Henri Lefebvre, Judith Butler dentre outros. Ele reconhece que o corpo é um projeto inconcluso e maleável histórica e geograficamente, que se transforma com o tempo e que reflete tanto processos internos quanto externos. Além disso, ele é relacional, ou seja, criado e transformado por múltiplos processos, o que dá a ele um caráter dialético, uma vez que “[o] corpo que habitamos, e que é para nós a medida irreduzível de todas as coisas, não é ele mesmo irreduzível” (HARVEY, 2004, p. 137). Trata-se então de uma entidade porosa, na qual processos externos se internalizam da mesma maneira que suas significações podem ser externalizadas.

Dessa maneira, para Harvey (2004), encarar o corpo, o indivíduo e consequentemente a identidade política, de forma dialética, ou seja, relacional, é ir contra as concepções tradicionais atribuídas a Descartes, Newton e Locke que entendem o corpo como algo civilizado, individualizado, compreendido em um espaço-tempo absoluto. Lefebvre e Foucault entendem a libertação dos sentidos e dos corpos como estratégia fundamental de emancipação. Assim, a forma com que produzimos o espaço-tempo está ligada à produção do nosso próprio corpo, portanto o autor propõe a compreensão de como os corpos são socialmente produzidos.

A partir disso, Harvey (2004) traz a leitura de Marx sobre a forma como o sujeito é construído dentro do capitalismo. Para isso, primeiramente, é necessário expandir a compreensão tradicional de “classe”, no que diz respeito à sua posição na acumulação e circulação de capital, que vai além da compreensão de Marx e que Harvey define como

[...] O trabalhador, entendido como pessoa, é trabalhador, consumidor, poupador, amante e portador da cultura, podendo mesmo, ocasionalmente, ser empregador e proprietário de terras, ao passo que o trabalhador como papel econômico – a categoria que Marx analisa em *O capital* – é singular. (HARVEY, 2004, p. 142).

Em segundo lugar, é preciso também entender a categoria de *capital variável* desenvolvida por Marx, que trata da compra, venda e uso da força de trabalho, ou seja, o trabalhador (enquanto pessoa), vende sua força de trabalho (enquanto mercadoria), o que pressupõe uma diferenciação crítica entre o corpo e a mercadoria que é extraída dele. Para Harvey (2004) o efeito que a circulação de capital variável tem no sujeito deve ser considerado em três momentos diferentes:

o consumo produtivo, a troca e o consumo individual.

O consumo produtivo se caracteriza pela utilização de trabalho para a criação de mercadoria, ou seja, a produção capitalista exige uma mobilização de força e espírito do trabalhador, sob diversas condições, como: submissão às estruturas hierárquicas; se acostumar com tarefas rotineiras; destreinamentos e treinamentos de acordo com as transformações tecnológicas; dentre outras. Ou seja, a produção capitalista exige diversas habilidades e capacidades do corpo que trabalhada, inclusive de maneiras contraditórias, como sua capacidade de explorar o dinamismo e a criatividade do trabalhador, mas mantê-lo alienado.

O autor ressalta que construções sociais como questões de gênero, raça e etnia também estão envolvidas na circulação de capital variável e, dessa maneira, dependendo de suas características, o trabalhador vai ocupar um posto diferente no trabalho coletivo, o que impacta na circulação do capital variável (salário de homens e mulheres para o mesmo cargo são diferentes, por exemplo).

Disso decorre que as potencialidades do corpo humano se limitam apenas à produção de mais-valia e não à utilidade do trabalho. Por isso, a produtividade do trabalhador se caracteriza como um instrumento de valorização de capital. Portanto, a circulação de capital variável define os trabalhadores integrados no processo produtivo e os “alijados” sem emprego.

O trabalho assalariado se estipula sob o contrato de que embora o capitalista tenha direito sobre a *mercadoria* força de trabalho, ele não tem direitos legais sobre a *pessoa*. Esta diferença é o centro de contestação das lutas de classes, ou seja, a preservação da integridade do trabalhador.

Harvey explica que para Marx o capitalismo viola e destrói a integridade do trabalhador e do seu corpo, mas é importante lembrar que são as *possibilidades* desse corpo que trabalha que procura um modo alternativo de produção.

Contudo, o que importa para o capitalista é o trabalho abstrato (valor), que é, em última instância, global e construído espaço-temporalmente sob diversas condições políticas e econômicas, o que limita o valor que um trabalhador pode receber, além de estar limitada também por distorções sistemáticas (cor, raça, gênero) e pelo exército industrial de reserva (no local ou pela flexibilização da produção).

Para Harvey é exatamente neste ponto que a ligação entre a globalização e o corpo se explicita: o trabalhador (corpo) vende sua força de trabalho localmente (geralmente), mas esta força de trabalho está inserida em uma esfera maior que esta

localidade, pois entra em um processo de circulação de Dinheiro - Mercadoria - Dinheiro que extrapola os limites do mercado de trabalho local e contribui para a acumulação do capital em escala mundial, fazendo a conexão entre esses dois sistemas espaço-temporais diferentes: o local e o global.

O terceiro momento de circulação do capital variável apresentado por Harvey se dá no consumo, uma vez que os trabalhadores não são apenas produtores e agentes de troca, mas também consumidores, com uma determinada limitação na escolha do modo de vida enquanto indivíduo, mas também enquanto classe, de acordo com a criação de demanda a partir de seus desejos.

Por isso, para ele, é fundamental entender o capital variável enquanto um processo de circulação, uma vez que “[...] é através do pagamento de salários que a renda disponível para compra do produto dos capitalistas é parcialmente garantida” (HARVEY, 2004, p. 153). Isso é o que Marx chama de “consumo racional” não do ponto de vista de que o trabalhador “pensa” antes de comprar, mas sim da perspectiva de que este consumo mantém a acumulação do capital.

Por isso, na perspectiva da circulação do capital variável como um todo, a classe trabalhadora é refém na relação de mútua dependência entre o trabalho e o capital, que faz dela um apêndice do capital em todos os momentos de sua existência.

Entretanto, para Harvey, a capacidade criadora do trabalhador carrega sempre a potencialidade de transformação, de possibilidade de criação de um modo alternativo de produção, troca e consumo. Para tanto, para o autor, existe a necessidade de consciência da produção desigual capitalista para poder pensar em uma sociedade alternativa, para se opor a ela.

O autor propõe a ideia de “utopismo dialético”, que é a construção de uma utopia espaço-temporal. As utopias espaciais têm a produção espacial como meio privilegiado de exploração de estratégias emancipatórias. Portanto, práticas capazes de transformar o espaço são justamente as que têm as maiores possibilidades de transformação, pensamento que se aproxima do de Lefebvre em *The production of space*.

Para o autor, apesar da exploração do corpo do trabalhador é justamente deste mesmo corpo que surge a possibilidade de mudança, mediante o estímulo da criatividade, da exploração (no sentido de usufruir) das potencialidades deste corpo para outros meios que não sejam gerar mais valor.

Partindo desta perspectiva, é possível pensar na *street art* como uma forma

de explorar esta pontencialidade, uma vez que a maior parte dos artistas faz suas intervenções para além do seu trabalho formal, como ficou claro através das entrevistas desta pesquisa. O momento de criação da *street art*, como mostrado anteriormente, vai além da pintura em si, se caracterizando como um momento de uso da cidade, de encontro, de extravasamento de emoções, de socialização, de terapia para a vida cotidiana pautada pelo trabalho.

É importante ressaltar que não se vê a *street art* enquanto um movimento político unificador, mas que ele apresenta possibilidades de resistência justamente por sua característica de convergência não só de pessoas, mas também delas com o espaço que produzem diariamente.

Assim, é possível concordar com Harvey (2004) quando entende que é nas localidades que ocorrem as diversas lutas em oposição ao capitalismo e em direção a novas formas de organização. Por isso, elas devem ser baseadas no nível da vida cotidiana, mas articuladas com interesses gerais, ou seja, reivindicações que sejam universais, por direitos, por verdades, por ética, etc., características que foram apontadas anteriormente como constituintes da *street art*.

Baseado nas obras de Lefebvre e especialmente em *Production of Space*, Soja (1996) propõe uma análise dos fenômenos que ele chama de *thirding-as-Othering*, ou *critical thirding* ou *trialectis*. Este tipo de análise é uma forma de racionalização dialética em que o espaço tem um papel maior do que a dialética histórica de Marx ou Hegel, o que ele define como

[...] uma-Outra¹⁶ maneira de entender e agir para mudar a espacialidade da vida humana, um modo distinto de consciência espacial crítica que é apropriada para o novo escopo e significação alcançada na rebalanceada trialectica de espacialidade – historicidade – socialidade. (SOJA, 1996, p. 10).

O que o autor chama de *thirdspace* também se aproxima do que Foucault chamou de *heterotopology*. Soja (1996) faz um resgate de Derek Gregory (1994) sobre o triângulo discursivo de Foucault, baseado em espaço, conhecimento e poder que discutiremos mais adiante.

Sempre partindo de Lefebvre o autor desenvolve esse conceito devido à insuficiência do pensamento moderno de racionalizar em dualismos como tradicional/moderno, centro/periferia, corpo/mente, para citar alguns, em consonância

¹⁶ No original “an-Other”

com o que se ressaltou de Canclini (2011) no capítulo três deste trabalho.

Soja (1996) cita a frase de Lefebvre e esclarece seu argumento: “*Il y a toujours l’Autre*’. Existe sempre o Outro, um terceiro termo que rompe, desordena e começa a reconstituir a oposição binária convencional em um-Outro, que compreende, mas é mais do que simplesmente a soma de suas partes” (SOJA, 1996, p. 31).

O autor retoma o debate entre Modernidade e Pós-Modernidade, e firma que esta deveria ser chamada de Metamodernidade, uma vez que o prefixo não nega, mas sim transcende, de forma a reconhecer suas limitações e evoluir. No mesmo sentido, o autor fala em Pós-Marxismo (ou Meta-Marxismo) como uma “esfera de reflexão e meditação”, na qual Marxismo aparece em sua totalidade, mas também com todas as suas limitações” (SOJA, 1996, p. 34).

Assim, destacado anteriormente na obra de Harvey (2004), Soja (1996) também busca trazer o espaço enquanto categoria fundamental para o entendimento da realidade. Ele o faz resgatando Lefebvre, que entende o espaço enquanto um meio, um intermediário, porém com um papel ativo, sendo ao mesmo tempo instrumento e meta, meio e fim.

Relações sociais de produção têm uma existência social à medida que elas têm uma existência espacial; elas projetam a si mesmo no espaço, se tornando subscritas nele, e no processo, produzindo o espaço em si mesmo. Falhando nisso, essas relações permaneceriam no reino da ‘pura’ abstração – isto quer dizer, no reino das representações e, portanto, da ideologia: o reino do verbalismo, verborreia e palavras vazias (Lefebvre, 1991 *apud* SOJA, 1996, p. 46 – ênfase dada por Soja).

Soja (1996) explica Lefebvre dizendo que as relações sociais ocorrem no espaço não como acidente, mas como uma parte vital da vivência, como parte da produção (social) do espaço (social). Este é o entendimento que o autor faz também da forma como Lefebvre interpreta Marx, sob uma ótica tripla e não da perspectiva da dualidade usual, como por exemplo, capital-trabalho, mas sim terra-capital-trabalho, uma vez que o espaço enriquece a análise devido à sua maior complexidade.

Para aprofundar sua análise no que chama de *Thirdspace* (Terceiro-Espaço), primeiramente o autor faz uma categorização dos momentos de apreensão do “espaço social”, baseado na obra *The production of Space* de Lefebvre:

- 1) Prática espacial (*Firstspace*, ou Primeiro-espço): também descrita como espaço percebido, esta prática está ligada à forma material da espacialidade social, apresentada como meio e fim da atividade humana,

que é diretamente sensível e passível de medidas e descrições.

- 2) Representações de espaço (*Secondspace*, ou Segundo-espço): também conhecido como espaço concebido, pensado por cientistas, urbanistas e tecnocratas, o que impõe uma ordem a partir do controle do conhecimento, sinais e códigos. Trata-se de espaços dominantes de discursos regulatórios que representam poder, ideologia, controle e vigilância, contendo também o pensamento utópico;
- 3) Espaços de Representação (*Thirdspace* ou Terceiro-Espço): entendido pelo autor como espaço diretamente vivido, que contempla, mas é diferente dos dois anteriores, incorporando simbolismos, o que é secreto, não dito, o subliminar. Trata-se do espaço para os habitantes, mas é também habitado por artistas, escritores e filósofos e que contém dois pontos-chave:

Primeiro 'este é o espaço dominado – e, portanto, passivelmente experimentado [...] ou subjugado – no qual a imaginação (verbal, mas especialmente não-verbal) procura transformar e apropriar. Ele sobrepõe [...] o espaço físico, fazendo uso simbólico de seus objetos' e tende em direção a 'sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e sinais não-verbais'. Segundo [...], [c]ombinando o real e o imaginado [...] estes espaços vividos de representação são, portanto, o terreno de geração de 'contraespaços', espaços de resistência para ordem dominante emergindo justamente do seu posicionamento subordinado, periférico e marginal. (SOJA, 1996, p. 67-68).

Para Soja (1996), sua visão sobre o Terceiro-Espço e a de Lefebvre sobre o espaço social, *a priori* não privilegiam nenhuma das três espacialidades (percebida, concebida e vivida). Entretanto, devido a uma questão *política* de escolha, ambos os autores dão prioridade aos espaços de representação, pois são considerados *estratégicos* do ponto de vista das possibilidades, uma vez que entendem e podem transformar os outros dois, pois eles compreendem a abertura radical (*radical openness*), a simultaneidade.

Assim, é possível considerar os diálogos criados pela *street art* como espaços da possibilidade de representação de novas formas de organização, de representatividade de determinados grupos, de luta por igualdade, etc. As imagens da figura 78 evidenciam alguns elementos de representatividade de certos grupos ou lutas que evidenciam como a *street art* tem a possibilidade de se caracterizar como um Terceiro-Espço.



Figura 78 - Representatividades em expressões artísticas. (Fotos: OLIVEIRA, L. H., 2011; 2016).

Para o autor, estes espaços não podem ser vistos como apenas simbólicos, mas também como espaços da dominação (política e ideológica) através das forças de produção, reprodução, exploração, dominação e sujeição. Mas eles estão também presentes no corpo e na mente, na subjetividade sexual, nas identidades coletivas e individuais e possíveis de serem encontrados da escala mais local à mais global. Por isso, se caracterizam como “[...] espaços escolhidos para a luta, a libertação e a emancipação”. (SOJA, 1996, p. 68).

O autor explica o projeto político de Lefebvre, nomeando-o de *trialética*, que é fundamental para entender o Terceiro-Espaço, uma vez que ele é uma composição ilimitada de possibilidades que, apesar de nunca serem completamente apreendidos pelo conhecimento, guiam a busca política por emancipação. O autor apresenta então duas trialéticas:

- 1) Trialética do ser: possui três momentos (Historicidade-Sociabilidade-Espacialidade ¹⁷) e se caracteriza como uma maneira primeiramente ontológica de pensar o ser. Trata-se de uma “figura crua da natureza do ser social, da existência humana, e também da busca por conhecimento prático e entendimento” (SOJA, 1996, p. 70). Mas ela também se aplica a todos os níveis de formação do conhecimento e, com a espacialidade incorporada enquanto estratégia epistemológica supera a construção dualista baseada na historicidade e na sociabilidade do ser. Assim: “Nós somos primeiro e sempre seres histórico-sociais-espaciais, ativamente participantes individualmente ou coletivamente na construção/produção – o “tornar-se” – de histórias, geografias e sociedades” (SOJA, 1996, p. 73).
- 2) Trialética da espacialidade: construída a partir da primeira e com seus três momentos (percebido-concebido-vivido), ela se move da existência ontológica para a discussão epistemológica de como é possível obter conhecimento prático sobre as espacialidades. Da mesma maneira como a anterior, o terceiro termo contém ao mesmo tempo é uma superação dos dois primeiros, portanto o Terceiro-Espaço (vivido)¹⁸ é uma maneira

¹⁷ O autor afirma que a trialética deve ser representada em uma linearidade e não em formas de triângulo ou colunas.

¹⁸ Faz-se necessário fazer uma ressalva referente ao termo “espaço vivido”, normalmente atribuindo à categoria geográfica “lugar”. Soja (1996, p. 40) em nota de rodapé afirma que não há a necessidade de diferenciação entre “espaço” e “lugar”. Sua crítica, baseada em Lefebvre, a essa separação é que isso reduz os dois conceitos, deixando o espaço como algo etéreo e o lugar ligado apenas ao cotidiano e ao afeto cultura. Entretanto, para além disso, acredita-se que a escolha metodológica de entender o

de combater o Primeiro-Espaço (percebido) e o Segundo-Espaço (concebido).

Dessa forma, o autor explica a diferença entre epistemologias dos três momentos do espaço, quais sejam:

- a) Epistemologias do Primeiro-Espaço (ou prática espacial) que consideram a espacialidade humana como um produto e está ligada a configurações materializadas espacialmente, empiricamente mesuráveis e mapeáveis, que tendem à objetividade. Estas epistemologias englobam tanto a visão positivista da “ciência espacial”, quanto as análises marxistas, devido à sua materialidade e análise histórica;
- b) Epistemologias do Segundo-Espaço (ou espaço simbólico) focam no espaço concebido e inteiramente no plano das ideias, de forma que, ao empoderar a mente, as explicações se tornam reflexivas, subjetivas, introspectivas, filosóficas e individuais. É neste escopo que se encaixam a visão Kantiana, o urbanista utópico e os artistas e arquitetos que representam o espaço de acordo com suas subjetividades. O autor lembra que cada vez mais as fronteiras entre o conhecimento produzido sobre o Primeiro e o Segundo-Espaços têm se tornado confusas, devido à mistura de métodos positivistas, estruturalistas, fenomenológicos, etc., que alimentam um ao outro.
- c) Epistemologias do Terceiro-Espaço promovem a “desconstrução e construção heurística da dualidade Primeiro-Espaço/Segundo-Espaço, orientada pela dialética por meio de uma cética e radical maneira de obter conhecimento espacial. Para o autor (e esta é a intenção de Lefebvre), é necessário questionar a crise ontológica e repensar as fundações ontológicas da formação de conhecimento.

Dessa maneira, segundo Soja (1996) e também de acordo com Harvey (2005) e Lefebvre (2001), entendemos que o espaço tem um papel fundamental não apenas na produção do conhecimento, mas também da condição de ser humano. Por isso, o

Thirdspace enquanto “espaço” e não como “lugar” (ou mesmo “território”) se dá pela característica política de possibilidade de superação dos momentos anteriores da dialética, ou seja, o espaço percebido e o espaço concebido.

espaço ou a espacialidade devem fazer parte da análise, a fim de superar as dualidades entre a materialidade e o plano das ideias e, para além disso, entender que alguns espaços podem ser radicalmente abertos e emancipatórios no que diz respeito à construção do conhecimento e da sociedade.

Se o Primeiro-Espaço é explorado primordialmente através dos seus textos e contextos legíveis, e o Segundo-Espaço através de seus discursos representacionais predominantes, então a exploração do Terceiro-Espaço deve ser adicionalmente guiada por alguma forma de *praxis* potencialmente emancipatória, a translação de conhecimento em ação em um consciente – e conscientemente espacial – esforço para melhorar o mundo de alguma maneira significativa. (SOJA, 1996, p. 22. Ênfase no original).

Soja (1996) cita a autora bell hooks ¹⁹ para explicar como a cultura Pós-Moderna pode promover rupturas que abrem espaço para práticas opostas que não necessitam de intelectuais e assim ficarem confinadas em esferas que não têm conexão com o cotidiano: “[...] um espaço está aí para troca crítica... E isso pode muito bem ser ‘a’ futura localidade central da luta resistente, um lugar de encontro onde novos e radicais acontecimentos podem ocorrer” (bell hooks, *Yearning*, 1990, p 31. *apud* Soja, 1996, p.83). Este posicionamento é bastante coerente com o exposto por Canclini (2011) sobre os poderes oblíquos que surgem das culturas híbridas.

O estudo realizado neste trabalho ressalta que a *street art* não está necessariamente ligada à sua materialidade, à sua forma enquanto arte. Tampouco ela é entendida como algo simplesmente relacionado à subjetividade do artista/grupo que a produz, nem apenas como um resultado de relações sociais.

Compreende-se que essas dimensões obviamente fazem parte da *street art*, mas que ela é acima de tudo um “espaço de esperança” ou um Terceiro-Espaço, essencialmente político (e também estratégico), espaço de utopias radicalmente aberto. Ela é justamente uma “*práxis* emancipatória” da dialética ou uma prática do “utopismo dialético” em direção a uma nova forma de construção de conhecimento e de uma outra sociedade.

Portanto, trazer esta discussão para um debate acadêmico é uma tentativa de fazer o que Lefebvre (2001) chamou de utopia experimental, ou seja, colocar a utopia sob uma ótica crítica e dialética de forma a relacionar a ciência com a força política que produz estes movimentos emancipatórios. Entende-se que a *street art* é capaz

¹⁹ A autora faz questão que seu nome seja escrito em letras minúsculas.

de fazer a “transdução”, ou seja, os pulos sucessivos em direção à utopia desejada.

A revolução teórica e a transformação política andam de mãos dadas [...] Numa sociedade e numa vida urbanas libertadas dos antigos milites – os da escassez e do economismo – as técnicas, a arte, os conhecimentos passam para o serviço da cotidianidade a fim de metamorfoseá-la. (LEFEBVRE, 2001, p.136).

Retornando a Soja (1996), que discorre sobre os trabalhos de bell hooks e Cornel West, os quais estudam temas considerados marginais, tem-se que a marginalidade confere a estes espaços a possibilidade de criar comunidades de resistência que superam os binários de raça, gênero e classe, dentre outros. E, nessa marginalidade, os autores (assim como Lefebvre, relembra Soja) obtêm uma certa centralidade no seu posicionamento estratégico que desordena, rompe e transgride as relações de centro-periferia. Assim, entende-se que a *street art*, com profunda base na marginalidade e na transgressão, desenvolve esta centralidade na luta por uma cidade e uma sociedade mais igualitárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No primeiro capítulo deste trabalho foi evidenciada a forma como a produção do espaço urbano é fundamental para o capitalismo e, também, como isto produz espaços segregadores e excludentes, baseados na desigualdade social e na exploração dos trabalhadores. Foi apresentado também como a cidade não pode ser considerada uma unidade, mas sim um complexo de fragmentos diversos, conectada por diversos fluxos que, em maior ou menor grau, incluem ou excluem pessoas e grupos. Entretanto, o espaço urbano traz, na própria vida cotidiana, além da luta pela sobrevivência, a qualidade de ser um espaço de encontros, de diálogo, da luta política. Este fato faz com que a sua dimensão de espaço apropriado, usufruído, aproveitado, seja incapaz de ser completamente transformado em valor de troca. A crise da cidade, inerente à produção do espaço urbano sob a lógica capitalista, promove uma luta social latente em busca da retomada do valor de uso.

No segundo capítulo foram discutidas as características do objeto de estudo, a *street art*, considerando as suas contradições, que estão ligadas desde questões estéticas até à sua legalidade. Diante da diversidade de representações, conceitos e definições, optou-se pelos termos “*street art*” e “arte de rua” para designar as grafias urbanas em suas cinco vertentes: *graffiti*, pichação, *stencil*, *sticker* e lambe-lambe. Foi discutido também o papel da arte de rua na sociedade e entendeu-se que ela oferece uma possibilidade de transformação devido à sua forte presença no cotidiano, seu hibridismo e sua potencialidade de criar diálogos que rompem com a lógica dominante.

O terceiro capítulo foi destinado principalmente à comprovação da hipótese de que a *street art* pode figurar como uma das formas de luta pelo direito à cidade em Curitiba. A análise foi feita por meio de um diálogo entre a teoria, as entrevistas e as representações artísticas, a partir das quais foram identificadas as seguintes características: a arte de rua é a) baseada na vida cotidiana urbana; b) caracterizada por protestos de diversas naturezas; c) uma forma de expressão de sentimentos e subjetividades; d) uma forma de apropriação e transformação da paisagem urbana; e) uma expressão artística oposta à propriedade privada; f) baseada no valor de uso; g) uma expressão que promove o encontro e o diálogo. Estes constituintes da *street art* explicitam, em maior ou menor grau, a luta pelo direito à cidade.

Entende-se que a arte de rua transita de forma dialética entre três conceitos da Geografia: o Espaço Urbano, o Território e a Paisagem. Do Espaço Urbano para o Território, a produção do espaço urbano norteadas por ideologias (do capital, do Estado, da religião, etc.), ao chegar ao nível local, contrasta com as formas de apropriação do espaço pelos diferentes grupos sociais, gerando conflitos. Do Território para a Paisagem, os conflitos entre as relações de poder se expressam, dentre outras maneiras, na forma de *graffiti* e pichações, alterando a dimensão sensível do espaço.

Em contrapartida, a arte de rua também faz o caminho inverso: da Paisagem para o Território, as representações artísticas, devido ao seu caráter político, protestam contra a ordem distante homogeneizante e colocam em xeque as atuais estruturas de poder, que causam os conflitos vivenciados hoje pelos cidadãos. Do Território para o Espaço Urbano, ao ir de encontro com essas estruturas e desafiar a lógica atual, as representações pressupõem um novo modelo de sociedade, pautado no valor de uso, o que se caracteriza como uma possibilidade de transformação das relações no espaço urbano, mais igualitário, inclusivo, enfim, humano.

Para que se possa entender a dimensão utópica, porém imediata do conceito de direito à cidade, realizou-se um aprofundamento da discussão de como a *street art* pode ser caracterizada como uma prática de transformação da cidade e da sociedade. Assim, entende-se que a *street art* por contestar direta ou indiretamente a propriedade privada e a organização da sociedade sob o sistema capitalista, se caracteriza como uma prática transformadora que, de forma dialética, pressiona a sociedade, o poder público e as estruturas sociais em direção ao questionamento, à reflexão e, por que não à criatividade de uma sociedade radicalmente diferente, realizando a “práxis emancipatória” da dialética (SOJA, 1996).

REFERÊNCIAS

ANTI. Entrevista a L. H. Oliveira. Curitiba, 13 de março de 2016.

BRASIL. Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Altera o art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, para descriminalizar o ato de grafitar, e dispõe sobre a proibição de comercialização de tintas em embalagens do tipo aerossol a menores de 18 (dezoito) anos. **Diário Oficial [da República Federativa do Brasil]**, Brasília, DF, 26 maio. 2011. Seção I, p. 1.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 2011.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. *A cidade*. São Paulo: Contexto, 2007. (Repensando a Geografia).

CAVALCANTI, Lana de S. *Uma geografia da cidade – elementos da produção do espaço urbano*. In: *Geografia da cidade: A produção do espaço urbano em Goiânia*. Goiânia: Ed. Alternativa, 2001, p. 11-24.

CIDADE cinza. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. Brasil, 2013.

CORREA, Roberto L. O espaço urbano: notas teórico-metodológicas. In: *Trajetórias geográficas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, p. 145-152, 1997.

_____. Quem produz o espaço urbano? In: "O espaço urbano". São Paulo: Ática, p. 11-35, 2002.

COBI. Entrevista a L. H. Oliveira no evento Street of Styles. Curitiba, 09 de abril de 2016.

GASKELL, G. Entrevistas individuais e grupais. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis: Vozes, 2012.

GOETTERT, Jones Dari; MONDARDO, Marcos Leandro. Territórios simbólicos e de resistência na cidade: grafias da pichação e do grafite. In: *Terr@ Plural* nº2, Ponta Grossa, 2008.

GONÇALVES, Gesianni A. **INSCRIÇÕES URBANAS: uma cartografia dos processos de subjetivação envolvidos no graffiti**. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007 (dissertação de mestrado).

GUSTAS. Entrevista a L. H. Oliveira. Curitiba, março de 2016.

HARVEY, David. *Espaços de esperança*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

_____. O trabalho, o capital e o conflito de classes em torno do ambiente construído nas sociedades capitalistas avançadas. *Espaço e Debates*, São Paulo, Ano II, n.6, p.6-35, jun/set 1982.

_____. The urban process under capitalism: a framework for analysis In: *International Journal of Urban and Regional Research*, v.2, n. 1-4, p. 101-131, 1978.

INTERLENGHI, Luiza Maria (Org.); TEIXEIRA, Raquel Dias (Org.). *Da rua: que pintura é essa?*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

LESSA, S.; TONET, I. *Introdução à filosofia de Marx*. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

LUZ, câmera, pichação. Direção: Gustavo Coelho, Marcelo Guerra e Bruno Caetano. Brasil, 2011

MARINS, L. G. Muita aumenta, mas pichação continua. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 9 set. 2014. Acessado em 05 de março de 2016. Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/multa-aumenta-mas-pichacao-continua-ed8r4vsudnlhqp12l4fzwbw3y>>

NASCIMENTO, Luiz H. P. *Pixação: a Arte em Cima do Muro*. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.

NOS tempos da São Bento. Direção: Guilherme Botelho. Brasil, 2010

OLIVEIRA; Gustavo Rebelo Coelho de. *piXação: arte e pedagogia como crime*. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009. (Dissertação de Mestrado).

PIXO. Direção: Roberto T. Oliveira e João Wainer. Brasil, 2009.

PRADO JÚNIOR, Caio. Teoria marxista do conhecimento e método dialético materialista. In: *Discurso – Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo*, ano IV, n. 4, p.41-78, 1973.

PROSSER, Elisabeth S. *Arte, representações e conflitos no meio ambiente urbano: o graffiti em Curitiba (2004-2009)*. Tese (Doutorado em Meio Ambiente e Desenvolvimento). Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2009.

_____. *Graffiti Curitiba*. Curitiba: Kairós, 2010.

RAMOS, Celia Maria Antonacci. *Grafite, pichação & Cia*. São Paulo: Annablume, 1994.

_____. *Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte*, 2007.

SANTOS, Milton. *A natureza do espaço: Técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, p. 61-87, 2009.

SCHNEEDORF, José. *A lenda urbana de Banksy no nomadismo e na absorção dos*

muros expositivos. In: Palíndromo v.1, n.2, Florianópolis: UDESC, 2009.

SENNETT, Richard. O declínio do homem público: as tiranias da intimidade. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SILVA-E-SILVA, William da. Ler através das imagens: o *graffiti* carioca e a contracultura. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, 2008 (Dissertação de mestrado).

SOJA, Edward. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Oxford: Blackwell Publishing, 1996.

SOUZA, Marcelo L. Which right to the city? In defence of political-strategic clarity. In: Interface: a journal for and about social movements, v. 2, n. 1, p. 315 – 333, 2010.

SPOSITO, Maria E. B. A produção do espaço urbano: escalas, diferenças e desigualdades socioespaciais. In: CARLOS, Ana F. A. et al (org) A produção do espaço urbano: agentes e processos, escalas e desafios. São Paulo: Contexto, p. 123-145, 2011.

TAYLOR, Roger L. Arte inimiga do povo. São Paulo: Conrad, 2005.

TEIXEIRA, Pedro Luiz Wanderley. www.tags.pixos@graffiti.com um rolê pelas ruas da cultura digital. 2010 (Dissertação de Mestrado)

TRI. Entrevista a L. H. Oliveira no evento Street of Styles. Curitiba, 09 de abril de 2016.

VIANA, Maria Luiza Dias. Grafite da rua às galerias: deslocamentos imprevistos. In: Da rua: que pintura é essa?. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

ANEXOS

ANEXO 1

Conversa com emílio (ANTI/EMÍO)

Condições: entrevista realizada na casa do grafiteiro, onde se encontrava sua família (esposa e filhos), onde ele parecia se sentir pouco à vontade para falar tudo o que realmente achava sobre a street art.

Durante toda a entrevista falou sobre a interação entre pessoas de diversos bairros da cidade e da região metropolitana.

Gostaria de se dedicar à trabalhos com graffiti, mas não tem tempo, por causa da família e do trabalho e nem dinheiro pra investir. Comentou sobre como as pessoas que podem investir nisso estão desenvolvendo trabalhos legais.

Falou sobre os graffiti “vandal” que “a gente faz mesmo pra vandalizar, como forma de protesto mesmo”

Fez bastante stencil, desenvolveu uma técnica de fazer um varal na bicicleta para poder pendurar o stencil depois de pintado e sair carregando-o, para não sujar nada.

Falou que o melhor horário para pichar é 4 e 5 horas da manhã.

Contou que já foi pego pichando e teve que pagar multa e serviço comunitário.

Sua esposa não gosta que ele piche e se coloca no lugar de quem teve o muro pichado, dizendo que não iria gostar.

Contou que já viajou pra São Paulo em caravanas para festas com DJs que tocavam HipHop

Ponto de encontro entre os artistas: sexta à noite na praça do gaúcho.

Falou sobre os atropelos. Disse que os caras ficam bravos quando acontece, mas que normalmente eles respeitam. Contou de um caso em que alguns parceiros foram grafitar um muro e ficou tudo muito bonito e falaram para ele que deixaram o que o Emilio tinha feito há tempos, em sinal de respeito

Contou que um cara foi morto por causa de briga entre pichadores, disse que “tinha mulher envolvido também”.

Contou que tem pixado como ANTI. Começou com ANTIPOP, mas acabou derivando pro ANTI pra contestar contra tudo, “anti tudo mesmo”

ANEXO 2

Entrevista realizada no dia 25/03/2016, na casa do artista. O contato foi feito a partir de amigos em comum, por isso a abertura para me receber em sua casa. A entrevista ocorreu de modo bastante fluido e o entrevistado se mostrou bastante aberto, simpático e disposto a ajudar na pesquisa.

Depois de explicado como seria o processo da entrevista, de pedido a autorização para gravar e assinatura do termo de consentimento iniciamos a entrevista com a pergunta sobre o trabalho dele. Gustas disse que trabalha como ilustrador e também faz graffiti, nas ruas e em interiores. Quando perguntado ele disse que gostaria de viver somente de graffiti, mas que ganha a vida como ilustrador. Disse também, quando perguntei, que se intitula assim, como ilustrador e não artista. Ele é formado em publicidade e trabalha com ilustrações voltadas para este ramo e disse que o graffiti e as ilustrações que faz para publicidade se complementam, pois muitas vezes eles se sobrepõem: ele traz um pouco do graffiti para seus trabalhos em publicidade e vice-versa.

Normalmente ele faz trabalhos em lugares abandonados, onde pode fazer desenhos mais elaborados, com mais tempo e calma. Além disso, também faz em muros pela cidade, seja de forma autorizada, conversando com moradores e pedindo para poder desenhar, seja de forma ilegal, nos roles, nos quais normalmente faz suas tags e bombs, além de colar stickers. Ele faz também trabalhos comerciais relacionados ao graffiti.

Quando questionado sobre o conteúdo de seu trabalho com graffiti ele diz que sua arte está relacionada às cores e é isso que acha mais interessante, colocar cor na cidade, nos lugares abandonados. Sua arte vem no sentido de extravasar as suas emoções. Ele entende que o que ele produz não vem da agressividade, como outros artistas ou pichadores.

Perguntei se ele achava que Curitiba tinha alguma especificidade nas expressões artísticas e ele disse que achava que o que se fazia aqui se aproximava das pichações de São Paulo e mostrou como são as do Rio de Janeiro (Xarpi), bem diferentes do “Pixo Reto” de São Paulo. Elas são normalmente pequenas e concentradas e o objetivo é fazer o maior número possível. Mostrou um vídeo do

pichador “Kadu Ori” que subiu no relógio da Central no rio de Janeiro para pichá-lo (<https://www.youtube.com/watch?v=yBi3WBrvJ-U>). Quando questionado sobre pichações verticais, disse que Curitiba não tem os melhores escaladores, como em São Paulo, mas que existem os que fazem estas pichações aqui sim.

Ele mostrou o projeto que desenvolveu chamado Lixarte, no qual ele transforma latões velhos em latas de lixo estilizadas, como forma de conscientização para a questão do lixo. Já fez este trabalho em Guarapuava, Curitiba, fez com uma comunidade indígena e um grupos de assentados do MST.

Contou da experiência de quando foi para a cidade onde cresceu (Capão Bonito - SP), e que lá fez oficina de graffiti com crianças (uma das coisas que gosta muito de fazer) e que, quando voltou para a cidade, tinham outros desenhos que não os seus, mostrando que as crianças que tinham feito a oficina com ele também estavam produzindo.

Contou que em uma de suas oficinas conheceu um rapaz que já era artista de rua, mas não usava os muros como suporte e era muito tímido, e que depois que conheceu o graffiti e da oficina ele se transformou.

Falou de como acha interessantes a forma como as crianças interagem com ele, pois são sempre muito curiosas e se interessam pela prática. Esses são alguns dos motivos do porque ele acredita no graffiti como uma forma de transformação social.

Contou que já foi abordado pela polícia em um abandonado. Eles estavam com armas e por muito tempo deram lição de moral e humilharam ele e os parceiros, mas que conversaram e puderam sair, mas tiveram que deixar o material. Disse que muitas vezes rola o diálogo, mas não adianta tentar discutir ou brigar. Disse que nunca teve que ir para a delegacia ou algo assim.

Quando perguntado sobre o papel do hiphop no graffiti, disse que é sempre presente, impossível de separar uma coisa da outra.

Ele indicou participar do evento Street of Styles, um evento de grafiteiro que acontece anualmente em Curitiba, onde vem artistas do mundo todo para criar.

Ele perguntou se eu faço ou já fiz alguma intervenção e também se tive dificuldade em achar alguém para entrevistar, já que normalmente o meio é um pouco

restrito. Perguntei pra ele sobre os atropelos e ele disse que sempre acontece e que os artistas ficam bravos, mas que faz parte. Perguntei do PROSA que é quem sempre vejo atropelando os graffiti como forma de protesto e ele disse que o artista está há muito tempo na cena e que costuma fazer isso mesmo.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA (PPGEO)

TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DA ENTREVISTA

A pesquisa intitulada "A luta pelo direito à cidade através da *street art* em Curitiba" pretende entender como as expressões artísticas urbanas, especialmente sua vertente gráfica, figuram como uma forma de luta por uma cidade mais igualitária. Para isso, faz-se necessário ouvir diversos atores sociais responsáveis por tais intervenções, com o objetivo de entender como se dá a apropriação do espaço urbano pelos mesmos, e como sua arte pode expressar a luta pela retomada do valor de uso da cidade.

Os dados dos depoimentos estarão sob sigilo ético e não deverão ser divulgados até o momento de publicação da pesquisa, de modo que ela não ofereça nenhum risco ao (à) informante. Levando em conta que sua prática é muitas vezes considerada ilegal, guardamos o direito de ocultar o nome do (a) informante, disponibilizando apenas seu codinome, caso julgue necessário.

O pesquisador responsável pela pesquisa é o aluno do mestrado Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFPR, **LUIZ HENRIQUE R. P. A. DE OLIVEIRA** (sob a orientação do professor Adilar A. Cigolini), que se compromete a esclarecer todas as dúvidas dos (as) informantes, antes, durante e depois das entrevistas. Podendo ser contatado pelo telefone: **(41) 95344333** ou ainda pelo correio eletrônico **luizhr.oliveira@gmail.com**.

Eu, GUSTAVO SANTOS SILVA (GUSTAS),
portador/a do documento 13899.114-0, residente em
CURITIBA,

declaro para os devidos fins que cedo os direitos da minha entrevista para que seja transcrita, analisada e utilizada, no todo ou em partes, no âmbito da pesquisa acima citada. Da mesma forma, autorizo que seja usada posteriormente por terceiros que tenham acesso à pesquisa, visto que a mesma estará disponível para o público.

Também informo que () permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa () não permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.

Curitiba, 25 DE MARÇO de 2016.

Gustavo Santos Silva

Participante da Pesquisa

Pesquisador

ANEXO 3

Entrevista realizada no dia 09/04/2016, no evento Street of styles, no Sítio Cercado, em Curitiba. O contato com o artista foi feito primeiramente com uma abordagem na rua enquanto o mesmo trabalhava no muro em frente ao Teatro Guaíra, muro este que há anos exhibe obras de artistas de ruas. Tri se disponibilizou desde o primeiro contato a fazer a entrevista e logo que nos encontramos no evento ele disse que estaria disponível para realizá-la. Fizemos a entrevista assim que ele terminou o seu trabalho em um dos pilares do prédio destinado aos participantes do evento. A entrevista fluiu muito bem e o assunto começou antes mesmo do gravador ser ligado, por isso o áudio (e a transcrição) iniciam no meio da conversa.

TRI – uma parte do meu trabalho, inclusive eu to começando a pirar nisso, que eu gosto de reparar nas pessoas trampam na rua, essas pessoas que...Agora que eu to pirando que...meio de maneira discreta tenho fotografado ela, os vendedores de Classic, esses que vendem na rua ta ligado? Daí eu fico tirando foto deles, já fiz um trampo em relação ao cigarro assim (00:32). Eu converso com essas pessoas, tiro foto...já pedi pra uns caras pra eu tirar foto das esculturas deles que eles fazem em cima da caixa de papelão...Daí eu tenho várias fotos disso. Meu trabalho ta nesse viés agora. E daí tem tudo a vê a rua né?

LUIZ – É, é essa a minha pergunta. Porque eu fico pensando, as nossas cidades, a gente vive uma vida muito louca, corrida, a gente não para pra nada, não conversa com ninguém, e tal. E aí eu ficava pensando que os trampos que vocês fazem, assim, talvez estejam relacionados com isso de parar pra perceber quem ta na rua e ver sabe? Fazer uma parada que alguém vai ver e vai curtir, vai falar sobre isso e tal (01:18).

TRI – Exatamente, rola esse contato e principalmente já começa quando você vai...você quer fazer algo mais elaborado você vai pedir pro morador, daí é a primeira relação que rola ali. Aí é o morador. E aí o morador concede, daí o filho, se tiver moleque pequeno ele já vem e aí você ta, faz o trampo, daí o filho dele fica por perto ali conversando, perguntando, aí ele faz uma pinturinha ali, a gente cede né, daí já vem o vizinho, vem oferecer uma cerveja, a pessoa passa pela rua “oh ta legal aí, parabéns” e tal. Essa relação, pra mim, eu acho importantíssima, porque além disso, coisas que ele falam, que eles pensam em relação à arte do graffiti, você começa a

ter essa sintonia. Por exemplo, as tiazinhas, teve uma época que elas tavam cedendo bastante muro, as mais velhas, porque a gente não tinha essa chance, era justamente porque tinha um menino na novela lá que era grafiteiro. Daí as velinhas deixavam “ah o graffiti da novela”...É por aí. “Ah você vai fazer aí?” “Ah não é nada relacionado à política, pornografia, essas coisas” (02:30)...Geralmente eu gosto de fazer as autorias, né? Daí, mas a gente pode fazer uns comercial, com a nossa linha né?, mas com a intenção que a pessoa pede (02:40).

LUIZ – Mas e daí você vive do trampo que você faz ou faz outras paradas? (02:45)

TRI – Agora, nesse exato momento, o dinheiro que eu to levantando é vendendo os meus trabalhos justamente por conta do graffiti que é...Eu faço quadros né, só que é spray sobre vidro, daí é tipo uma técnica, tive um insight aí(03:05)

LUIZ – Ah, eu vi lá no Gustas o...como que é? O “Sangue no zóio” que você fez...(03:08)

TRI – isso, essa é a parada cara, essa é a parada. Daí eu to fazendo isso sem parar assim, tipo, tô descarregando todo dia nisso aí cara...As pessoas tão gostando, tão aderindo, sei lá...Mas é o desemprego né, tipo, dizer que eu sou um artista, que vivo de arte, isso daí, pra dizer agora, nesse exato momento...ainda não. (03:30)

LUIZ – Mas você pretende, você tem essa vontade?

TRI – Ah absolutamente, porque invariavelmente eu vou estar criando sem parar e eu tenho que escoar isso, não vou ficar acumulando em casa.

LUIZ – E...você acha...mesmo...Então você normalmente vai lá, quando vai fazer uma parada mais elaborada, você pergunta pra galera né, pra quem mora ali e tal. E, é, você acha então que até esse próprio contato com as pessoas já é uma forma de se relacionar, assim né? (04:12)

TRI – absolutamente. Isso daí, pra mim, até acho fundamental porque, agora, esse evento gigantesco traz toda a molecada pro graffiti e os vizinhos ficam olhando quem são né? São tudo os molequinhos tal, que andam de skate, eles acabam fazendo esse parâmetro e tal. Mas na rua não tem isso né? Você simplesmente bate palma lá e “Tia, pode fazer um grafitão aí?” e tal. Aí, porque, a gente vai até eles, aqui eles vêm até a gente, é diferente né? (04:43). Ai vai pela curiosidade de cada um. Mas a relação

é constante, assim. Eu acho importantíssimo, principalmente quando tem criança envolvida, porque tudo que elas falam, o que elas dizem pra mim é uma ideia no meu trampo. Porque...Crianças né cara, pequenos artistinhas né cara. Daí os meus desenhos sempre tem criança brincando, eu gosto de pensar isso. Porque, tipo, minha infância foi assim né cara? (05:18) Eu não tenho sobrenome de artista, tipo, familiar nenhum meu é artista e tal. Eu era um moleque comum, (...) eu nunca tive um tio músico que eu tive contato com a arte. Eu era um moleque qualquer, daí eu cheguei, meu primo me apresentou a pichação, eu vim pela pichação, curtindo a cidade, sentido isso eu percebi que, “caralho é isso, eu quero”, daí quando eu vi eu tava saindo de casa escondido da minha mãe, pulando muro, com tinta nas costas, porque se eu saísse na frente dela com uma mochila ela abria, se tivesse tinta, ela ficava de cara, tinha que fazer escondido isso, vários roles...e policia.” (06:00)

LUIZ – Já caiu muitas vezes?

TRI – Não, eu cai duas vezes só cara, mas...Eu tenho sorte. Da outra vez foi uma cena tensa assim, mas...É o game né. E eu não vou parar de fazer por causa disso (06:18).

LUIZ – E seu trabalho é mais relacionado a que? Você acha que é mais próximo do Graffiti, ou você faz pichação também? (06:29)

TRI - Então, eu...É...Todo mundo do graffiti me conhece como TRI, mas...Existe essa personalidade, tal, TRI, tal, que faz o graffiti, mas o que gosto, e...Mas os meus tramos mesmo são assinados “ÁRVORE” e é isso que eu escrevo na rua, ta ligado, daí já é uma outra identidade. E eu gosto de assinar a rua, fazer bomba, pra mim graffiti é isso, pra eu sentir essa “XIII”...Daí quando cê vai fazer algo mais elaborado é graffiti, mas...Sabe? Não tem tudo aquilo. Daí você já é um...é...Vamos dizer, já é uma responsabilidade que você tá querendo elaborar algo a mais, você já tá querendo conversar com as pessoas e tal, a bomba é só extrava...ficar extravasando, tipo (simula masturbação), sabe?

LUIZ – E há quanto tempo você começou, desde a pichação?

TRI – Desde os meus...Oitava série? Catorze, quinze, comecei ali. Riscando tudo e tal. Daí comecei a conhecer as pessoas certas, comecei a...Algumas mídias certas caíram na minha mão, eu consegui absorver e daí comecei a ver...comecei a gostar

de certas coisas, e agora minha tendência já tá indo pro artístico e tal, eu tô enveredando por isso, assim(07:53). Mas nunca perdi a vontade do graffiti mesmo, mas a arte mesmo já tá em outros âmbitos, fazer graffiti com pincel é algo que eu jamais cogitaria, sabe? Daí é essas coisas, tá ligado? Daí, tipo, não ter a obrigação de fazer letras, tá ligado, no graffiti...Porque isso todo mundo sempre faz a letra e tal...Eu gosto de fazer o personagem porque é isso que eu vejo nas ruas, é isso que eu me identifico (08:21) e faz parte de mim essa identificação. Eu tento ser o mais livre sempre né? E sincero, daí fazer o graffiti pros outros, daí você já...Não sei, pra mim...claro quando era mais novo, pra, sei lá, me destacar, ou querer fazer parte, existia né? Nossa cabeça, jovem. Mas agora, depois da gente se alimentar das mais altas...de tudo tem, você vai absorvendo, vai devorando, você vai: “não, não existe isso, quero pintar eu mesmo”...Eu tenho que olhar e falar “eu tô ali” e se não tiver, tipo, tem que repensar (09:05). Se não tiver eu ali, como eu olho de longe e tem eu ali, tá feito, ponto final. Bora pra outro graffiti. (09:15)

LUIZ – Tem uma identidade sua aí assim...

TRI – “identidade, vai existir, vai existir” (09:19)

LUIZ – E como que é a socialização da galera? Tipo os roles? Vocês se encontram pra tomar uma cerveja e aí sai fazer? Como que é a parada assim? (09:28)

TRI – Não, é natural cara, é normal. É a mesma coisa que qualquer outro cara da firma lá, os caras da informática e tal, os caras que fazem rap...É a mesma coisa, motivados pela mesma emoção. É a mesma vontade né? A nossa é o graffiti e desde pe...desde...agora, vários moleques que estão aqui, tipo, conheço eles há 10 anos, 7 anos por conta do graffiti(09:55), são meus amigos, as nossas conversas são...é comum assim, a gente não fica falando “graffiti, graffiti graffiti”, porque a gente já pensa e faz isso, a gente fala sobre aleatoriedades da vida e conjunções improváveis”(10:10). É normal, a gente se encontra, toma uns gole, baixa nas minas, combina lá no zap, mas sempre tem o marcador envolvido, deu meia noite os gatos ficam pardos, os caras se sentem invisíveis e começam a sujar né cara?(10:31).

LUIZ – E você acha que é uma forma de... Eu fico pensando, tem essa parada interna, da identidade que você falou, de você extravasar aquilo que você tá sentindo, mas como você percebe essa relação com a cidade, com o muro, tipo, você acha que isso

transforma, é claro né, que transforma ali, a paisagem e tal, mas como é que você acha que isso impacta na vida das pessoas? Ou da cidade mesmo, como que isso...?

(11:15) TRI- Cara, isso daí é tipo...como eu posso dizer...O que eu penso...Que eu to interferindo, eu to interferindo a visão da pessoa. A gente começa primeiro interferindo no dono do estabelecimento que a gente não pede licença né, daí POW, de repente surge. Ou quando a quando a gente faz algo mais elaborado e tal. Daí as pessoas que estão nos carros, elas passam todo dia, o dia inteiro no caminho da casa, de repente tem algo colorido lá, uma cabeça, dai ela vai olhar e vai pensar “caralho!” e ela vai ter as associações dela, e tipo, isso vai mexer com ela, tá ligado? É...pelo menos, acredito eu né, não sei né, porque as pessoas tão tão rápidas, bitoladas, espero, espero eu, sei lá, que as pessoas parem e sintam alguma coisa, “porra que merda” né?, “quem fez essa porra?”, qualquer coisa, ta ligado? Não simplesmente passar “ah que bonito...”. A gente vai estar ali incomodando de alguma maneira, interferindo, sei lá, a gente quer isso. Tem que existir um...uma...um desconforto, né? É, acho que isso é arte também né? Dai faz parte disso também né, o desconforto. Daí eu acho isso importantíssimo, principalmente por não pedir licença, quando a gente não pede licença, faz uma assinatura lá...Eu gosto de escrever meu nome da maneira que a pessoa entenda assim, ÁRVORE, isso “porra cara, assinou minha casa, escreveu ÁRVORE!”. Daí tipo, mas pra mim é...: “O que é que tinha antes aqui da tua casa? Tinha uma porra de uma árvore, eu juro pra você cara!Pense sobre isso, ta ligado?”. Daí como não vai dar pra substituir, eu fico lembrando as pessoas de maneira gráfica, né cara? Árvore! No poste escrevo árvore, na árvore escrevo árvore, sabe? Lembrando. No final das contas é concreto tudo aqui...Acho que eu fugi da questão né?

LUIZ – Não é isso daí mesmo. É por esse caminho mesmo que eu penso, porque uma das perguntas que ia fazer é relacionada a isso, se você tem um...porque normalmente a gente vê esses discursos e eu queria saber se é isso mesmo, dessa afronta mesmo, de causar esse incomodo, especialmente com a pichação, a gente ouve bastante né. Porque é muito mal visto por um lado, né? Como você vê essa relação, desse confronto...? (13:40)

TRI – Cara, existe. As pessoas não gostam, né cara? Ela pintou o muro dela lá, ela quer deixar branco, pálido, sem vida, vai ver essa é a vida dela, assim, é isso que ela

acredita, é isso que ela gosta (14:00). Só que dai chega um terceiro lá e THROW arrebenta e fala “ah não é bem assim” cara, tipo...Que nem eu penso quando eu soltava pipa no céu...Os moleques falavam, você levantavam a pipa assim, a pipa não tinha mais dono, não tinha nome, não tinha nada. O moleque cortava, já era, sem choro. Eu penso na rua assim. A rua, ninguém é dono da porra da rua, ta ligado? Ou seja, se a tua casa ta no caminho de algum pichador, e o cara pichar, ta ali, já era, ta feito, se você pode apagar de novo...enfim...(14:40). Só que o único problema, porém é...É a violência, né cara? Tem gente que, tipo, é capaz de, sei lá, de armar uma tocaia pra matar um cara que usa, que joga uma tinta numa parede, isso acontece, tá ligado? A policia nazista, né? Isso que é meu o maior medo, a polícia nazista assim, que, tipo, ele sabe que, sei lá, tipo, o cara vê o cara pichando e sabe que só vai ter a porra da tinta e nada mais, e daí os caras esculacham. São uns ignorantes mesmo. Por exemplo eu, correndo por esse viés, querendo fazer um diálogo com o mundo de alguma maneira né? Quem sou eu também, né? Mas daí os caras, tipo, com a ignorância querem quebrar isso, tentar tirar com ignorância, nem querem tentar entender. Isso daí é revoltante, né?

LUIZ (15:40) É, eu tava falando com o Gustas lá, essa parada da policia, é muito foda né? Os caras se acham no direito de fazer qualquer coisa, só porque você tava ali pichando, fazendo uma parada que o cara nem sabe, não ta nem aí?

TRI – que diferença faz né, cara?

LUIZ – Eu fico pensando nessa parada que você falou, a pessoa colocou o muro dela ta ali e ela acha que é só dela assim...Mas eu passo aqui todo dia, porque esse muro é mais teu do que meu?

TRI (16:12) – É, claro, e você ta me interferindo também, “MINHA propriedade, EU paguei por isso” (16:18), mas tipo, sei lá, a porta cinza, pra mim, tinha que ser algo melhor, daí eu chego lá e faço hahaha(16:26). Ai é tipo “ah, você ta fazendo por você, não está ligando para o dono, ta alimentando seu ego” E tal e tipo...Mas dai estamos falando de outras coisas né? (16:40). Mas sei lá, a palavra que eu uso é um diálogo já: ÁRVORE, eu quero que você pense sobre isso: a porra da árvore (16:50). Quem é o ÁRVORE? Ah, é indiferente, se não eu escreveria meu RG, se quiser me conhecer, ou meu facebook barra...(17:00) Não quero que você saiba, quero que você pense sobre a palavra e já era.

LUIZ – Pô, isso é muito massa, é uma boa ideia. Eu nunca tinha pensando nisso, normalmente picham a tag, mas colocar essa palavra é bem emblemático né? (17:16)

TRI – É, daí o cara vai ficar revoltado tipo “porra olha o que cara escreveu: árvore” ai ele fica com aquele ódio do ato, mas ele não para pra pensar sobre aquilo, ta ligado? Que é tudo que eu gostaria né? Eu continuo e vou continuar fazendo esperando isso (17:36). Claro, terceiro mundo né? As pessoas têm a mentalidade um pouco mais fechada em relação à arte, mas isso em primeiro mundo, onde as pessoas têm uma cultura mais fortes, daí já vai ter outros que vão ter outros diálogos, sabe? Vai ser diferente...(17:55)

LUIZ – O que eu fico pensando é que eu vejo essas intervenções e eu fico pensando que é uma maneira de tentar fazer uma cidade melhor. E eu queria saber se você também acha isso também...

TRI – Tipo, se o cara que faz o graffiti dele e bate no peito e fala que é arte: “Não, isso é minha arte”. Daí o cara ta querendo mudar (18:30), porque a arte, realmente muda. Qualquer tipo de arte muda, projeta na mente da pessoa, pode causar uma convulsão nela, ela começar a pensar diferente. No final das contas a arte vem sempre pro bem, né cara? Criar o desconforto (18:46) justamente pro bem, não pro mal, sei lá. E isso modifica sim, faz parte e é importantíssimo.

LUIZ – Deixa eu ver o que mais eu tenho aqui. Às vezes eu vejo algumas paradas de que tem gente que acha que fazer graffiti com autorização não é tão massa, porque não tem aquela parada da transgressão...

TRI – ...do vandal...

LUIZ – isso, queria que você comentasse um pouco disso. Você acha que receber pra fazer o trampo é uma forma de perder a característica, queria que falasse um pouco dessas brigas que tem...(19:45)

TRI – Cara, pra mim não importa. Não importa, o importante é fazer cada vez mais, ponto final. Só fazer, por favor, só faça. Porque se ficar nessas picuinhas “nanana”, meu, o maluco acaba não fazendo...O importante é fazer, cada vez mais, pra cidade inteira absorver isso, né cara? (20:32) Porque eu acho que é transformador, realmente, precisa ser feito. Daí: “Ai, é vandal, não sei o que, não sei o que lá”, cada

um faz o que quiser, sua modalidade, e já era, sabe? sem caô, sem stress, simplesmente fazer o graffiti. Que nem a primeira revista que caiu na minha mão lá e mudou meu conceito e boa parte do leque de artistas que até hoje carrego comigo. O nome da revista é “FIZ”, daí você fica pensando, “fiz”, é isso, é só fazer! Como? Com giz de cera, vai fazer de...Não importa, o importante é que tá na rua, intervindo, dialogando e já era.”

LUIZ – É eu, fico pensando tem muito espaço, tem muito muro, cabe tudo, cabe o vadal, cabe o graffiti...

TRI – É, daí eu vejo que essas picuinhas é tipo, eu vejo que é tudo...É tudo disputas de ego, assim, cara (21:35), tipo “Ah, eu sou mais que você porque eu sou vanda!”. Não é isso. Não é porque, tipo eu já fiz isso um dia, mais novo, já pensei dessa maneira, daí eu...repensei, tipo me coloquei no lugar e vi que nada a vê, amadurecia mentalidade, conversei com outros grafiteiros que já tão há muito tempo no role e, tipo...Isso aí é tudo questão de momento, o moleque quer brincar de ego e fica nisso. É perda de tempo. Mas uma hora eles vão chegar lá (22:10). Mas boa parte desses moleques que ficam com esse discurso, não chegam lá, eles param no meio do caminho. Os caras que realmente fazem já meio que no começo tão meio que cagando pra isso (22:22). Ah eu vou fazendo. Ah, eu faço autorizado aqui, mas porra eu to sempre fazendo tag. “Ah mas não sei o que lá...” Cara...É a mesma merda, é a mesma porra da tinta, na porra da parede, na porra da cidade, é a mesma merda (22:40). Só que vive de diálogos né? Dai é tudo questão de tempo...A pessoa desenvolver a arte na sua cabeça...Onde essa pessoa bebe né? Onde que ela busca, né, as suas influencias...Daí as pessoas com quem ela convive, tem todo um parâmetro...As pessoas certas vieram comigo. Eu, é claro que busquei, também, mas sei lá...(23:10)

LUIZ – Você conheceu muita gente por causa do graffiti? (23:13)

TRI – Todos os meus amigos são desse viés, todos, todos, todos.

Luiz – E gente de vários lugares ou você acha que é muito fechado, assim?

Tri – Não não, é tipo...Que nem: a pichação, o pré requisito é você ser uma pessoa humilde, ta ligado? Chegar sabe, na humildade, sempre (22:45). No graffiti, o moleque, é assim, ta ligado? Daí por isso que existe uma interação bem grande. É

claro que que o moleque vai ficar olhando assim “Nossa que paia, não sei o que”, fica rolando as médias e tal. Mas sempre rola a ideia, sempre rola o diálogo, não é difícil não. Se o moleque começa afazer bico é porque...Tá errado, porque a grande maioria sabe que tem que chegar no sapatinho sempre (24:14).

LUIZ – E ai meio que no role da galera que vai conhecendo daí essa pessoa ele já não é...

Tri – É daí o moleque, ou ele cai na real ou, tipo, ele fica sozinho...Vai aprender sozinho, vai ser o superstar do graffiti sozinho e é isso aí (24:32).

Luiz – E as gurias, tem bastante? Você vê muito, ou pouco?

Tri- Na cidade? É, não, elas tão...Aqui pelo menos na cidade tem pouco, mas elas tão fazendo com qualidade...as mulheres né, cara, sempre muito bem né, muito bem feito, não tem nem como competir né? Sempre gosto, sempre percebo. (25:00).

Luiz – Você já viajou pra fazer trabalho?

Tri – Não, não, ainda não. Agora que eu comecei a despertar esse viés de graffiti- arte, comecei a apostar nisso agora, ta ligado? Porque boa parte do meu tempo era oito horas trabalhando por dia, tipo fazendo na exporádica, mas sempre com a vontade latente, ta ligado? Sempre esboçando, criando, fazendo um pouco aqui (25:32). Daí rolou o momento que agora eu to tipo, feroz assim e não paro de fazer. Sempre tava comigo, mas agora eu sinto que ta forte. Acho que eu amadureci né, você entra nos 30 anos, tua cabeça fica diferente. Ou vai o racha, né? Você coloca no papel, você colona na mesa assim: Do que que eu sou feito? O que sou eu...Do que que eu sou feito, né cara? Eu coloquei assim, eu faço arte, penso arte, graffiti, acho que vou começar a levar mais a serio e é o que ta acontecendo agora. E daí essa de ir pra fora e tal eu acredito que isso vai acontecer naturalmente por que to buscando, e é assim que é? Como qualquer outro trabalho né? Quando a pessoa se identifica e encontra né, simplesmente faz, as conduções da vida te leva às coisas né? (26:25)

Luiz – Eu tava falando com gustas e ele disse que foi pra Joinville com uma galera...Rola um intercambio assim...

Tri – Sim. E aí quando a gente vai pra cidades menores assim, daí a conversa é muito mais acalorada, né, porque os moleques pra eles é difícil ver os caras da CAPITAL,

dos graffitis e tal mas não existe mais isso, ta ligado? Ter habilidade e tal, porque as latas facilitam tudo, é só você ter a criatividade e fazer, porque se você quer aprender alguma coisa, você vai lá na internet. Daí tipo...todo mundo é igual (27:23). Porque antes não era assim, cara. Era só no látex, quando você comprava uma lata de spray era só pra você fazer um contorninho, a lata era uma bosta, agora a lata fala com você, as cores são maravilhosas, assim...(27:39).

LUIZ – Deixa eu ver o que mais aqui... Você falou do diálogo e essa é uma das coisas que eu pensava mais, e eu pensava que era uma forma de dialogar com as pessoas e ai me perguntaram se não fica muito restrito. O que você pensa sobre isso? Você acha que o diálogo fica muito restrito, ou pichação, normalmente o pessoal fala isso da pichação...É muito restrito ou se de alguma maneira, mesmo restrito, ela dialoga...

TRI – Tem, tem essas paradas, as pessoas não gostam da pichação. Ger almente cedem muro porque tem picho, “piche”. “Não gosto desses piche aí” (28:28). “Ah beleza”, dai a gente olha de quem é né? Porque o graffiti e pichação pra mim, eu já coloquei que é a mesma coisa, que a intenção é a mesma, só que uma agride mais, ta ligado? Que é pra ser feia e incômoda mesmo, o pixo (28:43). Daí é isso né, a gente evita falar que vai fazer alguma coisa relacionada com a pichação, a gente não pra esse viés assim. A gente fala “Vamos fazer uma coisa bonita aqui pra senhora” e tal. E aí quando muda a conversa, quando já ta rolando o graffiti dai a gente começa fazer uns diálogos: “há quanto tempo a senhora mora aí?” e tal, ai ela fala a cor gosta muito, ai você faz algo naquela cor...

LUIZ – Você acha que em Curitiba tem alguma coisa especifica, como o *tag reto* em São Paulo, ou não?

TRI – Deixa eu ver...Cara eu acho que...É só na forma né...na forma, a maneira como os caras agem, falando isso em nível de pichação né? Comparando com São Paulo e Rio de Janeiro. É claro que vai ser diferente...a nossa pichação é mais reta, em São Paulo já ta mais aglutinado assim (30:13). Tipo, mais nervosa assim, porque eles estão há muito mais tempo né? Um dia a gente vai chegar a esse viés, mas por enquanto nós aqui é hiper...quanto mais reto melhor...dai eles tão meio presos a isso, precisa ser reto, sabe? Porque lá em São Paulo não “A gente precisa fazer aqui...aglutinado e tudo junto...” sabe? Lá eles já mais livres, lá eles querem fazer bastante. Aqui o moleque quer fazer grande, separado, arejado (30:52), acho que é

mais ou menos essa diferença. Ah no graffiti é igual...só muda a técnica...o cara vai escrever o nome dele em letra não foge muito das letras do que os caras fazem em São Paulo que é escrever o nome deles em letras (31:17), mas aqui em Curitiba tem uma galera que ta com um viésão mais artístico, assim, faz mais personagens, faz umas propostas mais, sei la...(31:35)

LUIZ – Cara acho que é isso, muito obrigado pelo seu tempo, desculpa incomodar, mas é que eu cheguei num ponto em que eu precisava conversar com alguém, não conhecia ninguém, meu, te vi fazendo o graffiti e resolvi ir falar contigo...

Tri – Não achei massa, legal fazer isso, porque mais pra frente, não sei, daqui alguns anos quero ver seu trabalho, pra ver em que lugar estou, porque se eu me mexi ou se eu não me mexi...Não é uma cobrança, porque é natura, mas é legar ver “Po você pensava isso, porra que estranho...” Mas você começa a retroceder, porque você mudou, é importante, acho legal, é bom pra mim, bom pra você, (32:34). Falar sobre graffiti, que eu acho a coisa mais maravilhosa porque eu faço, vou estar sempre fazendo. E porque não ajudar né?

LUIZ – Convido pra defesa, pra ler a dissertação. Agradeço a participação, reforça a importância da participação dele

Tri – De boa é uma conversa é natural, e eu acho massa né? Porque eu não conheço você, você não conversa com uma pessoa desconhecida e falar daquilo que você gosta...espero que a gente se encontre, batemos cabeça aí na rua, tomamos uma cerveja juntos, falamos sobre o que você pensa sobre o graffiti, essa conversa e outras pessoas conversarem também e a constância, né cara? Curitiba é um ovo né? Satisfação.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
 SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
 PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA (PPGGE)

TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DA ENTREVISTA

A pesquisa intitulada "A luta pelo direito à cidade através da *street art* em Curitiba" pretende entender como as expressões artísticas urbanas, especialmente sua vertente gráfica, figuram como uma forma de luta por uma cidade mais igualitária. Para isso, faz-se necessário ouvir diversos atores sociais responsáveis por tais intervenções, com o objetivo de entender como se dá a apropriação do espaço urbano pelos mesmos, e como sua arte pode expressar a luta pela retomada do valor de uso da cidade.

Os dados dos depoimentos estarão sob sigilo ético e não deverão ser divulgados até o momento de publicação da pesquisa, de modo que ela não ofereça nenhum risco ao (à) informante. Levando em conta que sua prática é muitas vezes considerada ilegal, guardamos o direito de ocultar o nome do (a) informante, disponibilizando apenas seu codinome, caso julgue necessário.

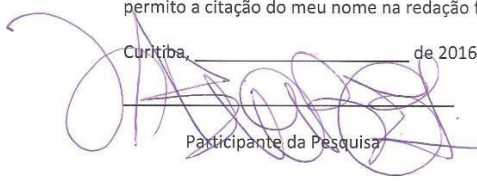
O pesquisador responsável pela pesquisa é o aluno do mestrado Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFPR, **LUIZ HENRIQUE R. P. A. DE OLIVEIRA** (sob a orientação do professor Adilar A. Cigolini), que se compromete a esclarecer todas as dúvidas dos (as) informantes, antes, durante e depois das entrevistas. Podendo ser contatado pelo telefone: **(41) 95344333** ou ainda pelo correio eletrônico **luizhr.oliveira@gmail.com**.

Eu, _____,
 portador/a do documento _____, residente em _____

declaro para os devidos fins que cedo os direitos da minha entrevista para que seja transcrita, analisada e utilizada, no todo ou em partes, no âmbito da pesquisa acima citada. Da mesma forma, autorizo que seja usada posteriormente por terceiros que tenham acesso à pesquisa, visto que a mesma estará disponível para o público.

Também informo que () permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa () não permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.

Curitiba, _____ de 2016.


 Participante da Pesquisa

 Pesquisador

ANEXO 4

Entrevista realizada no dia 09/04/2016, no evento Street of styles, no Sítio Cercado, em Curitiba. O contato com o artista foi feito no dia do evento por intermédio de uma amiga em comum. Apesar da abertura e disposição do artista a entrevista foi mais truncada, pois se tratava do fim do dia do evento, no qual ambas as partes estavam bem cansadas, especialmente o artista depois de desenhar durante todo o dia. Por isso também a entrevista foi mais breve, por não querer tomar muito o tempo do artista.

Luiz: (explicação da pesquisa). Você poderia falar um pouquinho da sua história, assim, fazendo graffiti, fazendo... e falar do teu trampo também? (00:50)

Cobi: 00:58 – “É, eu comecei dentro...Dentro da pichação. Acho que todo mundo que começa que começa dentro do graffiti seja o graffiti, street art, o que for, ele começa dentro da pichação, fazendo tag, escrevendo teu nome na parede, fazendo protestos...Seja o que for acho que sempre vai se iniciar aí. E então eu comecei em 2005, na verdade eu comecei antes, assim, em torno de pichação mesmo, em 2002, só de...Em questão de protesto, rebeldia, que era adolescente, e tudo mais e tal. Só que isso foi crescendo, então chegou uma hora que, tipo eu achei que eu podia contribuir mais e depredar menos, ta ligado? Essa é mais ou menos a analogia. E aí eu entrei com o stencil. E aí eu comecei a fazer o stencil de protesto, só que com uma mascara só, pequenininho, pintando ele na rua e tudo mais e tal. E dentro do stencil foi onde eu me achei, onde eu sabia que era o que eu queria. E ai eu comecei a fazer stencil e comecei a estudar ele, dissecar ele, não só uma máscara pra ir pra rua. Dissecar ele mesmo, saber o que era, como que funcionava a cultura de stencil...E aí eu comecei a achar outras vertentes dentro do stencil, não só uma máscara. Três máscaras, telas, outros suportes fora a rua, e ai eu fui crescendo e fiquei um tempo meio que parado, tipo uns dois anos nessa pesquisa, nesse entorno. Daí quando eu achei que é a hora certa eu fui pra rua. E aí eu já tinha um *know how* que eu já conhecia uma galera, e já cheguei fazendo meu trampo e sendo bem recebido por todo mundo, ta ligado? E aí tanto rua, como eventos, e tudo mais, não é todo final de semana que você vai pintar um muro, mas, né, não é todo final de semana que vai ter um evento. Mas aí tem outras brechas: você pega um sticker, cola um sticker na rua...Faz um tagzinho pequeno no lugar que cê ta...E assim vai indo, né? Porque na verdade o

grafite te consome né? Você ta numa roda só de grafiteiros ninguém vai estar conversando sobre outra coisa, vai estar conversando sobre pintura, vai ta conversando sobre o cara que ta lá... Sobre pintura necessariamente. Vai ta brincando sobre isso, os caras não vão estar em uma roda e começar a falar de outra coisa. Então isso vai sempre vai ficar sendo alimentado.”

Luiz: E seu trabalho é mais na linha do stencil hoje em dia, assim?

Cobi: sim, sim.

Luiz: E você ganha a vida assim ou você tem outro trabalho formal?

Cobi: Não, não, eu tenho trabalho fixo meu e esse é meu hobby. Não tiro... Não faço só isso (03:53)

Luiz: E você se considera artista? Considera a galera que você anda junto assim, como artista, como você chamaria?

Cobi: (04:00): Artista vai ser o rótulo que sempre vai ser dado né, não tem como te falar que não. Você pode falar “ah, a gente é artista de rua”, mas artista de rua é artista, então pronto, vamos colocar rótulos e ser feliz, não tem que ficar brigando, se além de tudo sempre vai ser isso, ta ligado?

Luiz: Entendi. Eu queria que você falasse um pouquinho dessa... O que você vê de relação do graffiti, ou da tua arte, do que você faz, com a cidade assim, tipo, se você tem um objetivo específico, ou, qual é o impacto que você acha que causa em geral? (04:48)

Cobi: É assim, se a gente pensar hoje o graffiti, prum leigo ele pode pensar que, “ah é osgemeos” que faz exposição foda, é o outro cara que faz uma exposição massa, que aparece na rede globo e tudo mais, só que na verdade o graffiti, sendo lá da origem até hoje, o graffiti é rua pura entendeu? É final de semana, você se encontrar com seus camaradas, pegar um muro no meio da quebrada e você ir lá pintar. Ou Você ir no meio da madrugada pro centro e fazer várias tags em porta, “ou até uma proibição em uma porta” (?). Isso é o graffiti, ta ligado? O graffiti nunca vai ser a exposição em si, porque dentro da exposição ele já vira outra coisa, tipo isso, a gente tem que ter esse parâmetro. Não é porque ele ta na rede globo que ele é o grafiteiro. Não tirando o mérito de ninguém e nem nada, mas o graffiti, expressamente, é a rua.

Se você vai lá fazer um trabalho num muro e ta sendo pago pra isso, ele já não é mais considerado graffiti, porque na verdade ele não é graffiti, porque você recebeu por isso. O graffiti é o ilegal, é a rua, é isso. E na verdade o que eu quero...Eu nunca tive a pretensão de falar assim “ah eu vou criar uma causa pra mim poder pintar” e tudo mais. Eu pinto porque eu gosto, a estética que eu mais cheguei a hoje, é uma estética que eu me sinto bem pintando ela, ta ligado? Então, tipo, muitas vezes você quer passar uma ima...alguma coisa com ela, mas você olhando aquele cachorro você pode pensar outra coisa totalmente diferente do que eu quis dizer, entendeu? Então isso que eu sempre falo, arte não se explica, não tem como eu te falar , ah, o que eu quero representar com aquele cachorro. Eu quero uma coisa, mas você vai ler outra coisa. Você vai ler de outra maneira isso, entendeu? Ele vai ler outra maneira, um cara que não gosta de mim vai ler de uma outra maneira. A pessoa que admira meu trabalho pra caralho vai entender de outra maneira, e por assim vai. Eu acho que cada artista tem que se preocupar em transmitir o que quer, não se preocupar com o próximo, o que que isso vai chegar nele. Ele que tem que...É ele que ta fazendo, entendeu? Você não precisa se preocupar “O que você ta pensando do meu trabalho”. Não!É eu que to fazendo. Se meu trabalho ta bom pra mim, ah então beleza pra mim (07:21).

Luiz pergunta: Você que na cidade, no dia-a-dia, assim, você acha que isso acaba dialogando com as pessoas? (07:25)

Cobi: Com certeza. A rua é a maior galeria de arte do mundo, porque vai ter branco, vai ter chinês, vai ter negro, vai ter a tiazinha que trabalha no prédio de diarista, vai ter o ricão dentro do carro dele vendo, vai ter o tiozinho passando com a família dele vendo, coisa que dentro de uma galeria não vai...Você não vai conseguir atingirtudo. Na galeria é 10%, já tem estudo e tudo mais, na galeria são 10% da população que você pega, a rua é quase 90. Tipo é uma possibilidade bem maior uma da outra.

Luiz: Eu fico pensando na forma como é essa transformação, como muda a cidade mesmo. Porque tem esse impacto de mudar a cidade mesmo. E aí eu fico pensando se você acha que isso tem alguma coisa a ver, não somente você, mas artistas em geral, como gostariam que houvesse uma cidade, talvez uma cidade melhor, ou pior, sei lá (risos), mas uma cidade diferente. Como você pensa, assim, se é uma vontade de mudança daquilo que tá ali estabelecido? (08:47)

Cobi: Não, é por causa que a pintura, na verdade ela sempre... Você que está fazendo ela pra ter uma mudança. A pintura, você tá chegando em uma parede toda zuada pra deixar ela mais com um....com a parte mais dela que você quer passar com ela. Então, na verdade, isso já é uma mudança. Mas aí tem mudanças e mudanças. Muita gente não gosta da pichação que tem dentro da cidade, mas isso é uma mudança, entendeu? (09:18). A polícia milta...a polícia...a GM, a Guarda Municipal bate de frente com os pichador, então quanto mais eles batem de frente com o pichador, os adolescentes que tão vindo vão tá querendo fazer, entendeu? Então eles vão tá batendo de frente, mas isso tá crescendo (09:30). Então isso já é uma mudança que ocorre dentro do centro da cidade. Se o prefeito, se o Fruet fizer uma campanha contra a pichação, ele tá trazendo uma rebeldia pros meninos que tão vindo de trás, pra fazer pichação, porque é isso que eles querem, eles querem fazer o contra. Então isso já é uma mudança drasticamente, tem uma ruptura que acontece dentro da cena, por isso são várias mudançazinhas pequenas que ocorrem dentro da cena (10:03).

Luiz: E como é que você vê essa distinção, ou se você vê ou não essa distinção entre pichação e grafite. Se é realmente um problema ou tem espaço pra tudo?

Cobi: Tem! Sempre vai ter espaço pra tudo (10:32). Mas a sociedade vê como um problema, mas isso já tá inserido dentro da cidade. Isso tá inserido dentro da cidade, isso tá inserido dentro da publicidade, isso tá inserido dentro da novela, em qualquer lugar isso já tá inserido, não tem como mudar, entendeu? (10:44) Então é a mesma coisa que o álcool vai tá dentro da sociedade, querendo ou não, sendo mau ou não, o álcool vai tá dentro da sociedade, então a pichação vai tá dentro da cidade, não tem como tirar. Não tem como reprimir, não tem como falar nada, ela já tá dentro, então...E eu acho que não tem uma contra-regra você falar que a pichação é feia e o graffiti é bonito. (11:15) Não tem como falar, tipo...Eu acho bonito, outras pessoas não acham, tá ligado? Aí vai de cada um, tipo é a mesma coisa, tem pessoas, o crente odeia quem bebe, tipo aí vai cair no mesmo parâmetro assim, tipo, odiar ou não odiar, acho que é cada um. E não tem como você ficar dando soco na faca, falando “não, pichação é legal, pichação é legal, pichação é legal”. Não, legal não é, mas tá ali, como é crack não é legal, como...né?(11:50);

Luiz: E a parada do muro, onde você costuma, gosta de fazer as paradas?

Cobi: Cara, faz três anos que eu pinto abandonado (12:01) De dois a tres anos que a gente só faz em lugares abandonados, então aí vem uma questão que o graffiti na verdade...O graffiti aí ele se torna maior do que uma pintura do muro, se transforma num role de amigos pra se conversar sobre a semana, como foi...é uma outra analogia. Tem a pintura, mas também tem o role, tem tudo mais e tal (12:33). Então...Não que eu não vá pintar o muro, mas por mim pintar ou não pintar...Hoje em dia eu não preciso mostrar nada pra ninguém, ta ligado? Então eu faço por mim...Mais ou menos isso (12:45).

Luiz: E você que daí o graffiti serve então como uma forma de diálogo, de socialização, de conhecer galera...? (12:52)

Cobi: Com certeza, eu conheço...Hoje eu conheço pessoas do Brasil inteiro por causa do graffiti, conheço argentino, conheço de Bogotá de se ligar e falar “Ó, eu to indo pro sprint, posso ficar na sua casa?” “Venha” “Ó, to indo pra Bogotá aí com a minha esposa” “Não, ô, não rola ficar aqui em casa mas passa pra eu te levar pro role aí” entendeu? Por causa de graffiti. Uma pessoa que nunca que eu pensei que eu poderia contar pra alguma coisa, mas ta ali, entendeu? Tipo “Ô, to sem tempo, to trabalhando, mas não, vamos sair, dar um role de noite”, entendeu? Eu mesmo essa semana eu tinha trabalho, fiquei cinco dias sem ir pro trabalho pra poder fazer a frente pra quem tava comigo, entendeu? E eu sei que a mesma coisa que se eu for pra São Paulo em um evento os caras vão me receber na casa deles, não vou pagar estadia, vou comer na casa deles e tudo mais, então...Aí o graffiti é bem mais abrangente do que a pintura. Mas isso não é só o graffiti, é...Sendo o webdesigner que tem o grupo deles, sendo o ilustrador que tem o grupo deles, isso vai acontecer em qualquer lugar (14:06).

Luiz: É, o que eu vejo é que parece que tem um evento desse aqui, é um evento específico, acontece de vez em quando e tal, mas ainda assim é um momento que, ó, você vê gente de tudo quanto é lugar que vem, gente que faz trampo diferente (14:30)

Cobi: Todos diferentes, não tem nada igual. Mais a linguagem que se usa

Luiz: O que me interessa são esses espaços de diálogo que se cria. Como um muro que um cara que vai lá e faz uma tag ali. No dia seguinte já tem outra e depois tem outra e outra e outra. Por mais que seja restrita a identificação do sinal...

Cobi (14:55): É mas aí tá inserido dentro do grupo né? É um pouquinho diferente a gente pensar que você vai entender, ou o outro vai entender. Porque na verdade é um grupo que se forma, como a gente falava, é um grupo que se forma que entende essa linguagem, tem pessoas que não fazem só que entendem por gostar da cultura e tudo mais. A mesma coisa é o skate, tem manobras de skate que ninguém vai saber, eu não sei, por exemplo, várias manobras de skate que falam, porque eu não tô inserido nesse grupo, eu gosto da cultura do skate e tudo mais, só que eu não sei o nome das manobras. A mesma coisa é você perguntar pro skatista que bico eu vou usar pra pintar, tipo, ele não vai saber, não vai saber. Ele não vai saber a cor que eu vou ter que usar ali, então é mais ou menos essa analogia, é o grupo né. O grupo sempre vai...a tribo, a gente pode falar assim, a tribo sempre vai tá entendendo sobre o assunto e quem tá de fora só vai tá vendo (15:52).

Luiz: É, mas aí eu acho...é você vê assim que, eu penso naquela coisa que eu falei sobre o impacto na cidade, na paisagem, pra quem passa e...

Cobi cumprimenta um artista: “Vem de Bogotá...”

Luiz: Você já viajou bastante pra fazer trampo?

Cobi: Já.

Luiz: Massa. Isso é outra coisa massa né...

Cobi (16:18): A viagem é uma das coisas mais massa, na verdade. Você pinta um dia pra curtir o resto, entendeu, tipo? (16:25). Então é isso que a gente fala, muitas vezes o graffiti não é nem pintura, o graffiti é o role tá ligado? isso eu sempre bato. E todo grafiteiro, o verdadeiro grafiteiro vai falar isso (16h45). Quem tá entrando agora quer pintar pintar pintar, nos nem queremos pintar mais. Tem até a hashtag que os caras inventaram “eu odeio graffiti”, tipo, “graffiti estragou a minha vida” (16:51), entendeu? Mas a gente pinta um dia pra beber 7, mais ou menos é isso que é o graffiti, é o momento você estar com todo mundo, porque a pintura cada um vai pra um canto e cada um faz o seu, tipo eu não tô com ninguém ali conversando e pedindo o que é o que não é, mas eu posso estar num bar sentado falando minha vida inteira pro cara, entendeu? É bem mais abrangente do que uma pintura.

Luiz (17:25): Você falou que gosta de fazer em abandonado, tem alguma razão específica, assim que você curte mais fazer?

Cobi: (chachoalhando a cabeça) tretas internas dentro da cena, meu. “Tititi, bababa” e ficar falando, me injurie...e aí quem tava comigo na época, tipo, “nossa, vamos pintar abandonado e que se foda a cidade” porque ai você pinta o muro e você ta visível pra todo mundo, ta ligado? (17:50). E aí, já vem pá, já fica falando não sei o que...Em abandonado só ta a gente, ninguém ta vendo. A gente pode...vai ter o registro que hoje em dia vai pra internet, que é a comunicação, mas ninguém vai estar vendo, ninguém vai poder falar sobre isso.

(18:20)Luiz: é eu entrevistei o Gustas também e aí ele mostrou os vídeos de vocês em abandonado e tal. Muito massa. Ele falou que é massa que dá pra fazer com tempo né?

Cobi: Sim é, a gente fica ali entre nós e ali meio que chega, cada um vai pra um canto, faz seu trampo e daqui a pouco se reúne, fica trocando ideia daqui a pouco vai cada um pra um canto pintar e aí vai indo.

Finalizo as perguntas, agradeço pelo tempo e pela dedicação, explico que vou apresentar a dissertação e que ele vai ser convidado. Peço para assinar o termo de compromisso (pode ser com uma tag) e também a folinha.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ
SETOR DE CIÊNCIAS DA TERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM GEOGRAFIA (PPGGEO)

TERMO DE CONSENTIMENTO DE USO DA ENTREVISTA

A pesquisa intitulada "A luta pelo direito à cidade através da *street art* em Curitiba" pretende entender como as expressões artísticas urbanas, especialmente sua vertente gráfica, figuram como uma forma de luta por uma cidade mais igualitária. Para isso, faz-se necessário ouvir diversos atores sociais responsáveis por tais intervenções, com o objetivo de entender como se dá a apropriação do espaço urbano pelos mesmos, e como sua arte pode expressar a luta pela retomada do valor de uso da cidade.

Os dados dos depoimentos estarão sob sigilo ético e não deverão ser divulgados até o momento de publicação da pesquisa, de modo que ela não ofereça nenhum risco ao (à) informante. Levando em conta que sua prática é muitas vezes considerada ilegal, guardamos o direito de ocultar o nome do (a) informante, disponibilizando apenas seu codinome, caso julgue necessário.

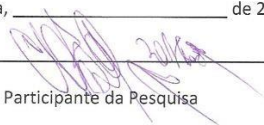
O pesquisador responsável pela pesquisa é o aluno do mestrado Programa de Pós-Graduação em Geografia da UFPR, **LUIZ HENRIQUE R. P. A. DE OLIVEIRA** (sob a orientação do professor Adilar A. Cigolini), que se compromete a esclarecer todas as dúvidas dos (as) informantes, antes, durante e depois das entrevistas. Podendo ser contatado pelo telefone: **(41) 95344333** ou ainda pelo correio eletrônico **luizhr.oliveira@gmail.com**.

Eu, _____,
portador/a do documento _____, residente em _____


declaro para os devidos fins que cedo os direitos da minha entrevista para que seja transcrita, analisada e utilizada, no todo ou em partes, no âmbito da pesquisa acima citada. Da mesma forma, autorizo que seja usada posteriormente por terceiros que tenham acesso à pesquisa, visto que a mesma estará disponível para o público.

Também informo que () permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa () não permito a citação do meu nome na redação final da pesquisa.

Curitiba, _____ de 2016.



Participante da Pesquisa



Pesquisador