

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E
TERRITORIALIDADES

SÉRGIO RODRIGO DA SILVA FERREIRA

A CIDADE RASURADA

Intervenções gráficas urbanas, comunicação e imaginação espacial

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

VITÓRIA-ES

2016

SÉRGIO RODRIGO DA SILVA FERREIRA

A CIDADE RASURADA

Intervenções gráficas urbanas, comunicação e imaginação espacial

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Territorialidades, na linha de pesquisa Práticas e Processos Comunicacionais.

Orientador: Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

VITÓRIA-ES

2016

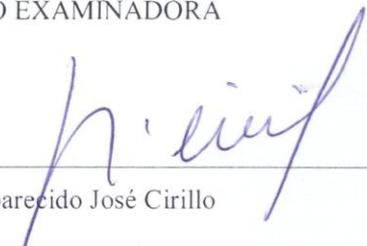
SÉRGIO RODRIGO DA SILVA FERREIRA

A CIDADE RASURADA
Intervenções gráficas urbanas, comunicação e imaginação espacial

Dissertação apresentada por Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades, linha Comunicação e Poder, do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo.

Vitória, 24 de agosto de 2016.

COMISSÃO EXAMINADORA



Prof. Dr. Aparecido José Cirillo

Orientador
Universidade Federal do Espírito Santo



Prof.ª Dr.ª Ruth Reis

Universidade Federal do Espírito Santo



Prof. Dr. Alexandre Rodrigues

Programa de Pós-graduação em Psicologia Institucional da
Universidade Federal do Espírito Santo

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

F383c Ferreira, Sérgio Rodrigo da Silva, 1987-
A cidade rasurada : intervenções gráficas urbanas,
comunicação e imaginação espacial / Sérgio Rodrigo da Silva
Ferreira. – 2016.
111 f. : il.

Orientador: Aparecido José Cirillo.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Territorialidades) –
Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

1. Espaço urbano. 2. Comunicação. 3. Territorialidade huma-
na. 4. Mídias. I. Cirillo, José, 1964-. II. Universidade Federal do Espírito
Santo. Centro de Artes. III. Título.

CDU: 316.77

“(...) é por existirem tais vozes que o tempo dos homens não tem a forma da evolução,
mas justamente a da “história”.

Michel Foucault

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, Fora Temer.

Em segundo, quero agradecer a todos os professores que compartilharam comigo e com os meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades da Universidade Federal do Espírito Santo seus conhecimentos valiosos e por depositarem confiança no projeto apresentado. Agradecimento especial ao meu orientador, o professor Aparecido José Cirillo, por acreditar num aluno que estava apavorado, sem orientador, correndo pela secretaria do programa, e por construir junto este trabalho de pesquisa, contribuindo com suas críticas e com suas sugestões ricas e pertinentes. Agradeço aos órgãos de fomento, Capes e Fapes, pelo apoio dado a parte da pesquisa. São políticas públicas fundamentais para que a pesquisa acadêmica aconteça no Brasil e as quais temos que lutar para que permaneçam e aumentem.

Agradeço a todos os colegas que participaram da jornada de aprendizado no Programa, em especial ao Jean Medeiros, ao Fabricio Fernandez, à Lori Regattieri e ao Edson Rangel, companheiros de lamentos e risadas entre aulas e barzinhos. Agradeço aos amigos do Grupo de Estudo e Pesquisa em Sexualidades (GEPSs) – Carol, Alex, Marina, Pablo, Jésio, Mateus... – pelas horas dedicadas de estudo e enriquecimento mútuo, mas principalmente pelo afeto e pela amizade de sempre. E aos amigos de jornada e de copo que nos ajudam a segurar o rojão de cada dia, e alimentam nossa criatividade e poética. Ao Maurílio Mendonça que gentilmente cedeu fotos de seu projeto *Um Grafite por Dia* e, também ao Renato Ren por compartilhar imagens de seus trabalhos. Também a Telma que emprestou o carro para a coleta das imagens, meu muito obrigado.

E um agradecimento mais que especial ao meu companheiro Anderson Cacilhas, pelo amor e paciência devotados e pela leitura carinhosa antes de todos.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o lugar da pichação como mídia radical que junto com a cidade comunica em pequena escala e de diferentes formas, e compreende esta atividade que tem características constituintes híbridas flertando com uma série de fazeres artísticos das artes visuais (como a pintura, as intervenções urbanas e o próprio grafite) e literárias quanto com a subversão, com a criminalidade, com a resistência cultural e política. O tema deste trabalho se insere no campo da imaginação espacial a partir da geógrafa Doreen Massey que afirma que os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes, uma vez que a imaginação como mecanismo produtor de imagens para o pensamento cria modos de conceber o espaço com efeitos e implicações específicas, sociais e políticas. O material documental analisado, pesquisas recentes sobre as intervenções gráficas feitas sobre a cidade, serve como base para a extração das noções de cidade que estão imbuídos em seus discursos. O que se conjecturou foi conceber o espaço urbano e as imagens criadas a fim de estabelecer como as intervenções urbanas gráficas – os pixos e os grafites – borram fronteiras estabelecidas nos territórios da cidade. Assim é que se estabelece que os territórios sejam frutos das interações entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relação de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação, como nos casos em que analisaremos). O controle desse espaço é feito tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras, e as intervenções feitas sobre os elementos que compõe a espacialidade urbana multiterritorializam-nos, o que significa ali diminuir ou enfraquecer o controle sobre ele, aumentando assim a dinâmica, a fluidez, a mobilidade, de outras estéticas, informações e discursos alternativos às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas. O trabalho daquele que intervém não é, pois, apenas o de manipular os elementos pictóricos, mas o de se apropriar dos elementos materiais das cidades e dos movimentos que seus habitantes fazem pelo espaço a fim de comunicar ou de sensibilizar seu público. É neste sentido também que as questões políticas, econômicas e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana.

Palavras chave: intervenção gráfica urbana; culturas urbanas; cidade; comunicação.

ABSTRACT

This research aims to understand how graffiti places itself as a radical medium in communication with the city, on a small scale and in different ways. It understands that graffiti has hybrid components flirting with a series of artistic doings of the visual arts (such as painting, urban interventions and the graffiti itself) and also literary, as with subversion, criminal, cultural and political resistance. The subject of this study belongs to the field of spatial imagination based on the thoughts from the geographer Doreen Massey, which states that the implicit assumptions we make in relation to the space are significant. In this sense, it understands the imagination as a mechanism for production of images, as it creates ways of conceiving the space within all its implications, in social and political effects. The documents reviewed for this study are the recent research on the graffiti interventions over the city and it serves as the basis for the notions on the city that are endowed in their discourses. The goal is to set urban space and the images in order to establish how the urban graphical interventions - Tags and Graffiti - blur the established boundaries in the city's territory. Therefore, it seeks to comprehend how the territories are the result of interactions between social relations and space control, a powerful relationship in a broad sense, at the same time more concretely (domination) and symbolic (a type of appropriation as in those cases where we will analyze). Controlling the space is traditionally done by demarcation, through limits and boundaries, and also the discourses insert on the elements that make up the urban spatiality, which means to diminish or weaken the control over it. Thus, increasing the dynamic fluidity mobility of other aesthetic, information and alternative discourses to the public policies, priorities and hegemonic perspectives. The work of intervening is not to manipulate the pictorial elements, but to be appropriate from the material elements of cities and from their inhabitants movements that make the territory to communicate or to sensitize their audience. It is in this sense that the political, economic, and social issues are aspects passing through the understanding of urban graphical intervention.

Keywords: urban graphical intervention, urban culture, city, communication.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: ranhuras urbanas, 11

INTERVENÇÕES GRÁFICAS URBANAS, 25

ESPAÇO, TERRITÓRIO, CIDADE, 44

A CIDADE RASURADA: arte, comunicação e ocupação dos espaços públicos em Vitória-ES, 59

CONCLUSÃO, 82

REFERÊNCIAS, 86

ANEXOS, 93

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Pichação registrada na Avenida Dante Michelini, em Jardim da Penha, Vitória-ES, em junho de 2014. Fonte: Arquivo Pessoal.

Figura 2 – Trajeto realizado no dia 03 de abril de 2016. Fonte: Google Maps.

Figura 3 – Trajeto realizado no dia 04 de abril de 2016. Fonte: Google Maps.

Figura 4 – Duas obras de Renato Ren: a esquerda, Aqui dentro não é grafite, de 2014, e a direita, Não Contém Graffiti, de 2016, ambas apresentada na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. Fonte: Arquivo do artista.

Figura 5 – Diversidade de temas e estilos presentes na cidade de Vitória. Fonte: Maurílio Mendonça.

Figura 6 – Algumas pichações que trazem demandas políticas e crenças religiosas. Fonte: Maurílio Mendonça e arquivo pessoal.

Figura 7 – Parede com sucessivas intervenções em frente a uma igreja evangélica do bairro Jardim da Penha. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 8 – Sequência de frames que mostram as diferentes visibilidades em distintos pontos de vista. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 9 – Intervenções que incorporam aspectos do espaço afetado. Fonte: Maurílio Mendonça.

Figura 10 – Trabalhos de Jean Pereira. Fonte: Arquivo pessoal.

Figura 11 – Grafite em porta vertical no Centro de Vitória. Fonte: Maurílio Mendonça.

Figura 12 – Vidros dos pontos de ônibus com intervenção gráfica no bairro Santa Lúcia. Fonte: arquivo pessoal.

Figura 13 – A esquerda pichação da parede do Theatro Carlos Gomes (Centro) e na direita replica da caravela de Pedro Alvares Cabral naufragada na baía de Vitória. Fonte: acervo pessoal.

Figura 14 – Parede com cartaz do projeto Prazer, Eu Sou o Espírito Santo, de Kika Carvalho. Fonte: Maurílio Mendonça.

Figura 15 – Frames dos trechos de paisagem analisados por ordem de captura.

Figura 16 – Frames dos trechos de paisagem analisados ordenados por brilho e matiz. Fonte: Labic.

Figura 17 – Frames dos trechos de paisagem analisados ordenados pela saturação. Fonte: Labic.

INTRODUÇÃO: ranhuras urbanas

1.



Figura 1 - Pichação registrada na Avenida Dante Michelini, em Jardim da Penha, Vitória-ES, em junho de 2014.
Fonte: Arquivo Pessoal.

A imagem que abre este trabalho é um exemplo da plural produção de muitas outras que vemos nas nossas cidades: uma constante proliferação de múltiplas palavras e imagens pintadas, coladas ou esculpidas, que se misturam pelos muros afrontando a ética capitalista de proteção e de respeito à propriedade privada. Esse tipo de atividade humana flerta tanto com uma série de fazeres artísticos das artes visuais (como a pintura, as intervenções urbanas e o próprio grafite) e literárias, quanto com a subversão, com a criminalidade, com a resistência cultural, com a comunicação e com a política.

2.

Este é um trabalho ao mesmo tempo analítico e propositivo. Parte do pressuposto de que a ocupação do espaço urbano por intervenções gráficas urbanas pode/deve levar em conta quais outros sentidos são incorporados a partir da captura dos significados territoriais próprios dos elementos que compõem o cotidiano. Desse modo, ele vem no

sentido de entender algumas das ranhuras que dizem algo sobre a cidade e sobre nossas vidas nelas. São ranhuras que aparecem como intervenção no espaço urbano, que comunicam e interferem visualmente na cidade. Esta pesquisa se insere no campo de conhecimento que tem sido chamado de geografias da comunicação, que procura compreender as relações espaciais dos elementos simbólicos que estão presentes nos processos comunicacionais. Aqui, mais especificamente, tratamos das relações espaciais com questões de visibilidade (significações, ponto de vista, composição e exposição), portanto articularemos relações espaciais e imagéticas. O que se conjectura neste trabalho é que a maneira como constituímos nossas vidas na cidade e as relações que criamos entre nós e com a organização espacial dos elementos urbanos tem arrolamentos com práticas de intervenção gráficas urbanas – tais como pichação, grafite e outras formas de *street art* – que apontam para relações políticas de visualidade nas cidades. Ao tratarmos sobre tais políticas falamos de relações de poder e de disputas pelas imagens da cidade e que são produzidas nela publicamente. Sendo o poder um feixe de relações, com uma certa organização e coordenação (FOUCAULT, 1979a), as relações de poder, no nosso caso de análise, vão no sentido de estabelecer permissões/impetimentos sobre a imagem produzida e veiculada publicamente. O que nos interessa são os índices de controle da produção da imagem e por tratar-se de relações de poder é pensar de que forma o grupo de usuários aparece em relação as sanções e liberações.

3.

Estas reflexões surgem no contexto em que nos propomos a pensar formas de estar diante das imagens a fim de responder a questão: o que as intervenções gráficas fazem *com* a cidade? Abraçamos aqui a potência da ambiguidade que a preposição “com” cria, pois queremos levar em conta tanto os efeitos estéticos da apropriação simbólica dos elementos constitutivos do espaço urbano pelas intervenções gráficas urbanas (“com” indicando a ação sofrida), quanto as noções de espacialidade geradas ao se levar em conta as modificações nos lugares ocorridos pela intervenção (o “com” indicando a companhia da imagem da cidade nessas intervenções).

4.

Por meio da criação de uma rede sociotécnica é que discutimos questões da espacialidade que incluam a cidade e seus elementos como constituintes da mídia radical alternativa de nosso interesse. Realizamos, assim como Douglas Kellner propõe, um tipo de pesquisa que assume para si e adota como horizonte ideológico uma perspectiva crítica que soma valores que atacam a dominação e a opressão enquanto valorizam movimentos de resistência e luta que tentam sobrepujar essas forças. É um tipo de estudo, portanto, que toma para si valores de “resistência, participação, democracia e liberdade” (KELLNER, 2001, p.124) como normas positivas.

5.

Assim como Jesus Martín-Barbero (1997), que a partir dos estudos latino-americanos da comunicação, faz sua crítica procurando chamar a atenção para uma necessidade de mudança de perspectiva tendo em vista as mudanças ocorridas com a derrubada de fronteiras que nos delimitavam geograficamente e que nos davam certa segurança; aquilo que ele chama de apagamento de nosso objeto próprio, muito por conta de investimentos interdisciplinares e de questionamentos de pessoas das artes e do design, da política e da antropologia. Esse fato foi importante a fim de que chegássemos hoje num caminho que leve em conta a comunicação como processo, o movimento social ali presente, ou, ainda que foque no que o próprio autor propõe: a mediação (ao invés de estar nos meios).

6.

Quando dizemos que a pichação é uma mídia radical afirmamos que essas intervenções se caracterizam por expressar uma visão que é “alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (DOWNING, 2004, p. 21). Dessa forma, nosso entendimento dessa mídia leva em consideração seus contextos e suas consequências; considerando o fato de romper regras, ainda que raramente quebre todas em todos os aspectos; sendo seu propósito o de expressar, a partir dos setores subordinados e minoritários, verticalmente, oposição direta à estrutura de poder e seus comportamentos

– e aqui incluímos os aspectos estéticos –; e, horizontalmente, requerer “apoio e solidariedade e construir uma rede de relações contrárias às políticas públicas ou mesmo à própria sobrevivência da estrutura do poder” (DOWNING, 2004, p. 30). Não assumimos o trabalho de doxa artística neste texto, portanto, não levantaremos questões que procurem enquadrar tais intervenções como arte; aqui as entendemos como produtos midiáticos radicais que possuem devires estéticos e políticos, que se apresentam antes como objeto que é a marca ou o registro do gesto de alguém que ali já não está mais presente – nesses devires está, a nosso ver, a interconexão com a dimensão estética do fazer humano, e, obviamente, seu enquadramento no campo da arte. Ou seja, falamos de uma prática que funciona como um dispositivo enlaçando uma série discursos sobre estética, propriedade, direito a cidade, etc., instituições públicas e privadas, organizações arquitetônicas, arquitetura urbana e seu mobiliário, práticas de sociabilidade, decisões administrativa e regulamentares, e outros. São produtos e processos de comunicação que se apresentam com formas de textualidade que vêm como aparente ruptura nos modos de leitura tencionados por dispositivos com característicos tipos de tecnicidade, e empurrada por uma juventude que tem sua leitura já não só mais nos livros como eixo e centro da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2006).

7.

O tema desta pesquisa se insere ainda no campo da imaginação espacial principalmente no que diz respeito ao trabalho de Doreen Massey (2013) que afirma que os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes. A imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2011) -, nessa concepção cria modos de conceber o espaço que tem seus efeitos e implicações específicas, sociais e políticos. É nessa maneira de conceber o espaço urbano e as imagens que criamos nele e dele que procuraremos estabelecer como as intervenções urbanas gráficas – os pixos e os grafites – borram fronteiras estabelecidas nos territórios da cidade. Os territórios parecem ser frutos das interações entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relação de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação, como nos casos em que analisaremos) (HAESBAERT, 2011).

8.

O controle do espaço urbano é feito tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras: desterritorializar significa, então, neste caso, diminuir ou enfraquecer tal controle, aumentando assim a dinâmica, a fluidez, a mobilidade, seja ela de pessoas, de bens materiais, de capital ou de informação (HAESBAERT, 2011). Muros, calçadas e marquises, por exemplo, são elementos constitutivos da cidade, ao mesmo tempo em que são dispositivos de demarcação territorial, índice de divisão e traçado limítrofe de posse e de direito de movimento em um trecho de território. O pensamento que transpassa este texto é o de que as intervenções sobre esses elementos dão a eles um duplo sentido, além do seu original, um outro advindo da apropriação simbólica desse espaço que faz com que este trabalhe para outros fins; como suporte de comunicação e intervenção estética.

9.

A cidade, como obra arquitetônica, é uma construção em grande escala no espaço, só percebida no decorrer dos longos períodos de tempo sendo seu design uma arte temporal. As experiências são sempre vivenciadas em relação aos seus arredores, às sequências de elementos, à lembrança de experiências passadas (LYNCH, 1982). É importante ressaltar que levamos em consideração às dimensões temporais e históricas que reverberam sobre esse território, levando assim a nossa condição espacial urbana contemporânea que acontece constantemente a partir do movimento e onde o local se fundamenta na diferença de mobilidade.

10.

Mobilidade é aqui entendida como a relação ligada à mudança de lugar, como a possibilidade dos membros de uma sociedade ocuparem sucessivamente vários lugares, assim a mobilidade está diretamente ligada aos sujeitos que a exercem (HAESBAERT, 2011). É dessa forma de pensar o espaço urbano e seus territórios implicados imageticamente pelas intervenções gráficas feitas sobre a cidade, que chegamos ao

nosso objeto, que é o movimento em torno dos pixos e grafites que se proliferam na cidade de Vitória (ES), nos limites em torno dos seus caminhos.

11.

No Brasil, a lei que pune a pichação tem base na de crimes ambientais (Lei 9.605), cujo artigo 65 apregoa que “pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano” (redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011), rende pena de detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, além de multa. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é ainda maior. Ainda que proibida, combatida moralmente e institucionalmente pelas instituições de repressão do Estado os praticantes dessa atividade não deixam de existir e de intervir nas paisagens urbanas.

12.

Durante o primeiro semestre de 2014, ano do início deste trabalho, o debate esteve presente intensivamente nos veículos de mídia impressa do Espírito Santo que veicularam polêmicas sobre o assunto – especialmente no mês de maio – evidenciando a emergência da questão no debate público na região analisada mostrando como que, de alguma forma, a cidade está sendo afetada com essas intervenções (FERREIRA, 2014).

13.

Em maio de 2016, o prefeito Luciano Rezende, da cidade de Vitória, sancionou a lei 8.943/2016, que instituiu o programa de combate à poluição visual e à depredação de imóveis públicos e privados. A lei antipichação estabeleceu punição para quem for flagrado pichando com multa de R\$ 9.007,80 aos responsáveis pela edificação atingida e reparação dos danos causados. A nova lei foi aprovada por unanimidade na Câmara Municipal da cidade e estabelece ainda que quando o ato for praticado contra grafite, monumento ou coisa tombada em virtude de seu valor artístico, arqueológico ou histórico, ou contra bem público, a multa será aplicada em dobro, podendo, no entanto,

ser substituída por serviços comunitários. Se o infrator for criança ou adolescente, os pais ou responsáveis poderão ser responsabilizados pela infração. Os valores das multas serão integralmente repassados ao Fundo Municipal do Meio Ambiente (Fundambiental). A fiscalização ficaria por conta das equipes das Secretarias Municipais de Meio Ambiente (Semmam), Serviços (Semse), Desenvolvimento da Cidade (Sedec) e Guarda Municipal. O uso de imagens provenientes da Central de Videomonitoramento também pode servir como meio de prova da materialidade e autoria das infrações. O artigo 3º da lei, no entanto procura dissociar a pichação do grafite, ao afirmar que

Não se caracteriza como pichação, mas sim grafite, a conduta realizada com o objetivo de valorizar o bem mediante manifestação artística, desde que expressamente consentida pelo proprietário, locatário ou arrendatário do bem privado (VITÓRIA, 2016, online).

14.

A Paisagem Urbana é aqui entendida aos modos de Denilson Lopes (2010), que trabalha o conceito como uma categoria enriquecida ao levar em conta os cortes que transpassam vários campos de imanência. Assim, trata-se da paisagem dos Estudos Culturais, aquela que tem formas fluídas e irregulares, sendo lugares onde se vive, podendo ser lugares geográficos ou não, espaço de proximidade, vizinhança, localidade e identidade, assim como de sentimentos transnacionais. Mas, também, trata-se da paisagem como categoria da História da Arte, aquela que é imagem, artifício e construção retórica. Deste modo, falamos ao mesmo tempo em modos de sociabilidade, de estética e de política em relação ao espaço.

15.

A paisagem é um importante instrumento conceitual deste trabalho, pois não é só o objeto de nossa análise, mas aquilo que acreditamos ser o resultado da criação dos sujeitos que intervêm na cidade. Desse modo, cabe aqui demarcarmos ‘aquilo que chamamos de Paisagem’, como bem nos diz Javier Maderuelo (2003), pois incide especialmente nas formas pelas quais adotaremos métodos de investigação do objeto de

análise. Maderuelo afirma que para que haja paisagem é preciso que exista uma relação, uma conexão entre os diversos elementos que se apresentam a nossa contemplação. Essa conexão não é meramente física (como a árvore arraigada ao solo, ou o córrego que serpenteia entre as rochas, ou ainda as paredes dos prédios de nossas cidades), essa união dos elementos paisagísticos encontra-se na sua busca pelo observador, é próprio do processo de apreciação que a estabelece como percepção criativa. Outro fator relevante é o entendimento de lugar que ocupa o que chamamos de Paisagem, especialmente no ponto de vista ocidental, que é onde esses elementos diversos que se conectam obtêm uma qualificação – é assim, uma relação qualitativa com o lugar – poética, subjetiva e/ou interpretativa, deste modo seu valor está para além do físico e do utilitário (MADERUELO, 2003).

16.

Antes mesmo de propor o projeto desta pesquisa, eu passava de ônibus pela Avenida Fernando Ferrari, em Vitória, quando avistei um enorme grafite, com letras grandes que tomavam boa parte de uma parede. Era uma frase que dizia “AQUI, ABISMO SOCIAL”. Achei curiosa a intervenção, especialmente pelo local onde foi feita: era uma parede que ficava nos fundos de uma mansão, no topo de um pequeno morro, sendo que, ao redor havia casas sem acabamento, com a alvenaria toda exposta. Encantou-me a polissemia da intervenção quando levávamos em conta como elementos semióticos não só a pintura feita, mas também a paisagem ao redor. O “abismo” em questão possuía um sentido denotativo e conotativo, em aberturas de leituras e em ambiguidades com grande potencial sensível e político. O abismo estava na elevação do terreno e estava nas diferenças sociais gritantes que conviviam ali naquele ponto da cidade. Foi quando me dei conta que há um elemento de tensão simbólica importante quando tratamos dessas intervenções que acontecem em local público, pois os espaços e as territorialidades estão o tempo todo comunicando junto, afirmando coisas numa forma muito particular de expressão. Meses depois, eu propunha este projeto junto à primeira turma do mestrado de Comunicação e Territorialidade da Universidade Federal do Espírito Santo.

17.

O tema do presente estudo se justifica em conformidade com os interesses de diálogo com áreas da Filosofia da Arte e da Linguagem, da Comunicação e da Cultura de Subversão. O momento atual emana de uma crise das representações políticas em que se forjam novas relações sociais e movimentos por direitos múltiplos, provocados pelo momento de um novo patamar de desenvolvimento social e econômico do país que tem provocado uma rica produção de intervenções no ambiente urbano que se torna um convite a sua maior compreensão. São produtos e processo de comunicação que se apresenta com uma forma de textualidade que vem como ruptura nos modos de leitura tencionados por dispositivos com característicos tipos de tecnicidade, e empurrada por uma juventude que tem sua leitura já não mais nos livros como eixo e centro da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2006). Além disso, temas de interesse do pesquisador deste, e de suas pesquisas anteriores, se vinculam à área temática, tais como as questões de comunicação e relacionamentos, de imagem, dos autores ausentes e dos sujeitos que transitam à margem. Justifica-se também o trabalho, o fato da abordagem do tema com extensa bibliografia abordado a partir do viés teórico pouco usual, ou pouco explorado, das sobrevivências da imagem e da historicidade politemporal e do *ethos* de pesquisa inusual da mediação e enredamento transdisciplinar. O que se conjectura neste trabalho é que a maneira como constituímos nossas vidas na cidade e as relações que criamos entre nós e com a organização espacial dos elementos urbanos tem arrolamentos com práticas de intervenção gráficas urbanas – tais como pichação, grafite e outras formas de *street art*. Por meio da criação de uma rede sociotécnica é que discutiremos questões da espacialidade que incluam a cidade e seus elementos como constituintes da mídia radical alternativa de nosso interesse. Realizamos, assim como Douglas Kellner propõe, um tipo de pesquisa que assume para si e adota como horizonte ideológico uma perspectiva crítica que soma valores que atacam a dominação e a opressão enquanto valorizam movimentos de resistência e luta que tentam sobrepujar essas forças. É um tipo de estudo, portanto, que toma para si valores de “resistência, participação, democracia e liberdade” (KELLNER, 2001, p.124) como normas positivas. Assim como, Jesus Martín-Barbero (1997) que, a partir dos estudos latino-americanos da comunicação, faz sua crítica procurando chamar a atenção para uma necessidade de mudança de perspectiva, tendo em vista as mudanças ocorridas com a derrubada de fronteiras que nos delimitavam geograficamente e que nos davam certa

segurança; aquilo que ele chama de “apagamento de nosso objeto próprio”, muito por conta de investimentos interdisciplinares e de questionamentos de pessoas das artes e do design, da política e da antropologia. Esse fato foi importante a fim de que chegássemos hoje num caminho que leve em conta a comunicação como processo, o movimento social ali presente, ou, ainda que foque no que o próprio autor propõe: a mediação (ao invés de estar nos meios).

18.

A hipótese que se apresentam com este trabalho é o conceito de cidade rasurada. Aqui, entendemos a intervenção gráfica sobre os muros da cidade como uma rasura, ou seja, aquilo que não apaga o original, mas que cria uma dupla inscrição sobre ele. Sendo a cidade entendida pelos seus processos de legibilidade, ou seja, a facilidade com que cada uma das partes do urbano (em seus aspectos visuais) podem ser reconhecidas e organizadas em um padrão coerente (LYNCH, 1982). O pixo como rasura é justamente algo que não pode obliterar seus aspectos constitutivos, mas inscrever-se sobre ele sob rasura, como escrita dupla, já que:

o sinal de rasura (X) indica que eles [aqui, em nosso caso, entendemos como os espaços urbanos] não servem mais – não são mais bons para pensar – em sua forma original, não re-construída. Mas uma vez que eles não foram dialeticamente superados e que não existem conceitos [existências], inteiramente diferentes, que possam substituí-lo não existe nada a fazer se não continuar a pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma em que foram originalmente gerados (HALL, 2000, p.104).

Assim, rejeitando as demarcações de propriedade que funcionam como controle do território, os sujeitos que intervêm, em rasura, sinalizam com a apropriação simbólica do espaço que elas estão canceladas, mas paradoxalmente continuam a ser lidas. Deste modo, rasurar parece permitir uma leitura da cidade acompanhada de outros elementos, de imaginar a cidade no limite das suas funções originais de fronteiras e das funções estéticas e de comunicação que lhes são “clandestinamente” imbuídas. É nesse sentido, que as intervenções gráficas urbanas se aproximam do conceito de heterotopias de Foucault (2001b), no que se refere ao fato de serem lugares reais, efetivos, delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, em que todos os outros posicionamentos reais que se podem

encontrar no interior da nossa cultura estão representados ao mesmo tempo, contestados e invertidos, “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (p. 416).

19.

O objetivo desta pesquisa vai no sentido de entender a produção de sentidos que se constituem ao arrostar os elementos constitutivos da cidade de Vitória com as intervenções que são realizadas sobre eles e assim buscar identificar práticas e processos comunicacionais que se estabelecem nos rastros deixados nessas produções. Procuraremos ainda numa análise de composição mais ampla das intervenções, envolvendo um coletivo de elementos maior nos trajetos, estabelecer as relações estéticas-políticas na disputa pela visualidade no ambiente urbano. É, desse modo, que buscaremos compreender a produção de presença que se cria na relação referenciada, aos modos de Hans Ulrich Gumbrecht. Presença essa que implica em algo que tem impacto imediato sobre nossos corpos e é assim antes de tudo uma relação espacial com o mundo e seus objetos (GUMBRECHT, 2010). Deste modo, quando afirmamos estabelecer a produção de presença, queremos, pois, mostrar a direção que o pixo aponta para mostrar os eventos e processos “nos quais inicia ou se intensifica o impacto dos [seus] objetos “presentes” sobre corpos humanos” (p.13). Os objetivos específicos do estudo são: (1) coletar as inscrições traçadas sobre as superfícies da cidade de Vitória e (2) tecer uma narrativa comum a eles após (3) analisar estética e discursivamente, e (4) arrostar os diferentes materiais acumulados no sentido de estabelecer de que forma tais imagens produzem sentido sobre nosso viver urbano. O método adotado por este trabalho vai no sentido de estabelecer um movimento de mediação, criando redes a partir de múltiplos conceitos, tecendo saberes de áreas distintas. Ao mesmo tempo tratar da natureza dos objetos que compõe a organização das grandes cidades, das linguagens e estéticas utilizadas pelos sujeitos que intervêm sobre a cidade, da estrutura social e dos eventos políticos, e da experiência subjetiva.

20.

A respeito da metodologia de pesquisa adotada, esta investigação qualitativa toma para si o procedimento do tipo exploratório-descritivo. Objetivou-se investir numa história de um elemento do presente ao descrever as relações, os enfrentamentos e os cruzamentos entre forças, agenciamentos, jogos de verdade, enunciações, jogos de objetivação e subjetivação, produções e estetizações de si mesmo, práticas de resistência e liberdade a partir da visão do pesquisador-observador que toma seu olhar como um ponto de vista entre múltiplos possíveis. Procurou-se analisar o dispositivo das intervenções gráficas urbanas por meio do desemaranhar das linhas enredadas, além de instrumentalizar a resistência aos seus modos de objetivação e subjetivação. Houve um levantamento por meio do registro videográfico de intervenções urbanas feitas pelas superfícies da cidade analisada. Levou-se em consideração aspectos políticos e estéticos em cada uma das amostras adotadas e arrostadas, para que no fim se enredasse os resultados parciais em um único relato que descrevesse as relações estabelecidas com cada um dos aspectos estudados a fim de dobrar proposições que dessem conta das questões propostas. Partindo do princípio que o objeto de análise deste trabalho – as intervenções gráficas urbanas – se constitui dentro de um contexto de urbanidade forjada no movimento de territorialidades e que a cidade da qual se ocupa constitui numa experiência que não é íntegra, mas sempre parcial e fragmentária (LYNCH, 1982), e que seus territórios também se constituem na mobilidade bem como a forma de apreciação do objeto analisado, é que propusemos a metodologia deste trabalho. A criação de dados se deu a partir do movimento de um carro, incorporando um dos possíveis pontos de vista que existe dentro dessa cidade. Escolheu-se como trajeto os principais eixos viários da cidade de Vitória de modo que se cruzasse a capital de uma ponta a outra. A coleta das imagens aconteceu em dois dias: a primeira no dia 03 de abril de 2016, entre onze horas e meio-dia e quarenta, indo do bairro Atlântica Ville até a Rodoviária (FIGURA 2), e a segunda no dia seguinte (04 de abril), entre dez e meia e meio-dia e trinta, saindo de Jardim Camburi até o Parque Moscoso (FIGURA 3). Por levarmos em conta o movimento, utilizamos como sistema de coleta das imagens uma câmera de vídeo digital.



Figura 2 - Trajeto realizado no dia 03 de abril de 2016. Fonte: Google Maps.

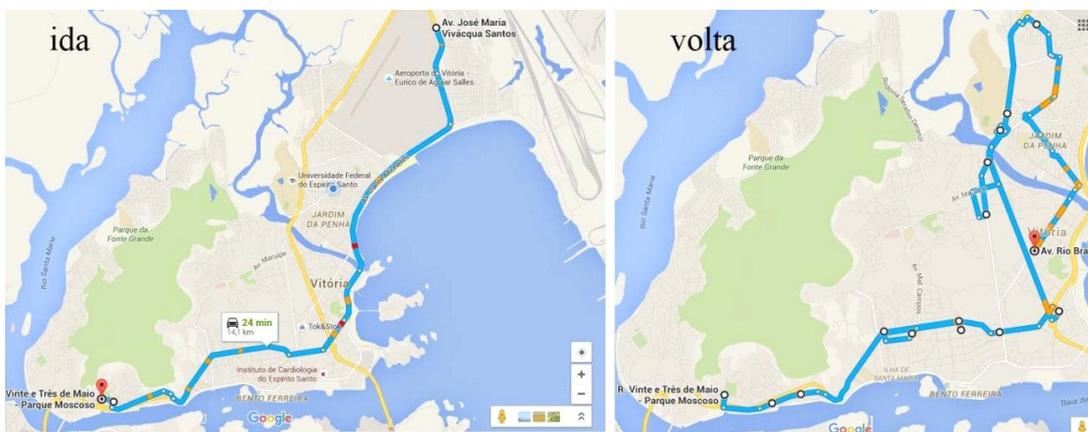


Figura 3 - Trajeto realizado no dia 04 de abril de 2016. Fonte: Google Maps.

Desse modo, transformamos a paisagem urbana em produto audiovisual e dele fizemos, inicialmente, a análise por decupagem. O pesquisador/observador nesse sentido constituiu o ponto de recorte dessa paisagem e ao ocupar esse lugar de apreciação incorpora as suas condições particulares como ator/produtor de paisagem – uma vez que a paisagem se dá por meio do indivíduo que se dispõe a vê-la como tal (MADERUELO, 2003) – com suas potências e limitações. Com os registros brutos foram recortados todos os trechos que possuíam evidente intervenção gráfica, que foram posteriormente separados em frames que sofreram um tratamento para que não houvessem imagens redundantes. Esse material (n=4658) foi analisado em duas etapas. Na *primeira*, levando em consideração cada trecho obtido, procuramos responder questões como: (a) Quais fronteiras se estabelecem neste trajeto? (b) Quais são os temas abordados? (c) Quais são suas características estilísticas? (d) De que forma a cidade é incorporada e

representada? (e) Como o movimento do observador e a espacialidade do mobiliário urbano são utilizados por esses indivíduos? (f) Quais significações estão no jogo semiótico dos sujeitos *pixantes*? O resultado da pesquisa levou em conta o diálogo entre os dados obtidos na análise da paisagem, com o arcabouço teórico que levantamos, a fim de estabelecer quais são as territorialidades que se estabelecem por conta das intervenções gráficas urbanas; como, no caso de Vitória, elas se caracterizam, e quais são as imagens de cidade que surgem a partir e por conta delas. Na *segunda* etapa, com o apoio do Laboratório de estudos sobre Imagem e Cibercultura (Labic), a grande quantidade de imagens obtidas foram tratadas por softwares, o que permitiu que tivéssemos uma visão de todas simultaneamente, ou no mesmo plano, além de organizadas por determinados critérios preestabelecidos (cor predominante, brilho, saturação, etc.). A grande questão que nos propomos a responder foi: qual a imagem de cidade que se gera quando se leva em conta apenas os trechos afetados por intervenções gráficas urbanas. A quantidade de dados analisados (*big data*) surge a princípio como um problema devido a seu grande volume, diversidade de elementos e complexidade dos dados gerados. É neste sentido que os softwares utilizados nos permitiram ver para analisar elementos que só a estrutura da máquina poderia organizar e revelar. Estes softwares usam técnicas experimentais de visualização de mídia de modo que nos permite explorar padrões visuais, dinâmicas e estruturas em uma larga escala de dados. Nesta pesquisa utilizamos o software *ImageJ*, que, junto a algumas de suas extensões executa automaticamente uma série de comandos que nos permitiu possíveis construções de gráficos com as imagens coletadas. O programa possui ferramentas de visualização que mostram os dados das imagens como pontos, linhas e barras. Outro software, o *ImagePlot*, criou gráficos que mostram as imagens reais, que foram ordenadas de acordo com conteúdo e características visuais. Sendo o vídeo digital um conjunto de imagens estáticas individuais, os softwares permitiram explorar padrões nos dados e os gráficos de visualização obtidos por meio de cronogramas e gráficos de dispersão que mostram ao mesmo tempo todas as imagens, nos permitindo descobrir aproximações e distanciamentos no conjunto das imagens por conteúdo ou propriedades visuais (cor, brilho, saturação, matiz, formas) (GOVEIA et al., 2013). Uma vez realizada a caracterização dos dados coletados por meio do processo indutivo, em diálogos com autores e seus escritos sobre imagem, contrastaremos os resultados com teorias que remetem aos resultados alcançados.

INTERVENÇÕES GRÁFICAS URBANAS

21.

Foucault (1979b) sobre o trabalho de narrar a história, por genealogia, afirma que o trabalho de pesquisa se opõe a busca pela “origem”. É, portanto, preciso marcar a singularidade dos acontecimentos para além da questão da finalidade, da essência e do original. Trata-se, pois, de “reencontrar as diferentes cenas onde eles [os acontecimentos] desempenharam papéis distintos” (p. 15) e até mesmo de evidenciar lacunas e momentos de “não acontecimento”. Aqui neste trabalho marcamos algumas entradas possíveis em acontecimentos históricos que nos dizem algo até hoje sobre a ação de intervir visualmente sobre o espaço poético [intemporal/história da arte]. Johannes Stahl (2009) nos dá algumas possíveis entradas descrevendo alguns acontecimentos em torno do que chama de um “tipo de arte mais rebelde, que não se encontra resguardado nas igrejas, coleções ou galerias de arte, mas na rua” (p. 6). Stahl aponta para os estudos das pinturas feitas na rua afirmando que estes possuem longa tradição. Já em 1731, um sujeito chamado Hurlo-Thrumbo lançou um compendio com uma compilação sistemática que fez de frases escritas com objetivo de guarda-las para estudo histórico. Hoje, segundo Stahl, há muitas instituições encarregadas de registrar e analisar o grafite, entre elas o arquivo de Axel Thiel, em Kassel, a compilação realizada por Norbert Siegl, em Viena, bem como o ateliê de Henry Chalfant, em Nova York (STAHL, 2009).

22.

Durante o período das vanguardas europeias, em 1933, o fotógrafo e ensaísta Brassäi utiliza a expressão *Du mur des cavernes ou mur d’usine*, em um ensaio publicado em Paris, na revista *Minotoure* (importante veículo do movimento surrealista), referindo-se “à arte bastarda das ruas de má fama” referindo-se ao grafite. Já neste texto o artista despertava para o fato de o grafite ser uma arte, *tão precária que as inclemências do tempo a poderiam apagar*, porém com a capacidade de colocar de pernas para o ar sistemas estéticos que tanto tempo levaram a introduzir. A beleza não seria, para ele, o objetivo de sua criação, mas seria sua recompensa. Brassäi vê nessa “arte bastarda” que

fotografa, o fetiche primitivista tribal, "inclusive como elemento de referência para a arte contemporânea daquele momento" (STAHL, 2009, p.07). Brassai já traz em potência uma importante características do grafite que é o fato de estar presente em nosso cotidiano de forma despreziosa, inesperada, efêmera e errática, mas com a capacidade de afetar uma série de sistemas estéticos e políticos.

23.

Nestes tempos em que a comunicação e as tecnologias da comunicação assumem papel central no capitalismo cultural, enquanto textualidades contemporâneas, as intervenções gráficas urbanas participam de processos de mutações no campo da produção sígnica e fazem com que se adquira novas formas, condições e meios, os fenômenos textuais (ALMEIDA, 2012). Julia Almeida (2012) coloca em sua análise o fenômeno referenciado como uma textualização que acontece em suportes incidentais sendo icônico da linguagem contemporânea. Para a autora são evidências desse fenômeno o fato de estar cada vez incorporado às artes visuais e a projetos públicos de intervenção urbana. Almeida procura traçar as redes históricas que estabelecem o lugar do grafite e suas variações na contemporaneidade.

A palavra italiana *graffiti*, traduzida para o português grafito ou grafite, designa tradicionalmente "inscrição ou desenho de épocas antigas, toscamente riscados à ponta ou a carvão em rochas, paredes vasos, etc". Em sua acepção mais recente, refere-se à prática contemporânea (e a seus produtos) de escrita-desenho em paredes e muros, geralmente utilizando-se de tintas sprays(...). Tem-se documentado mais amplamente essa forma contemporânea do grafite, em metrópoles a partir da década de sessenta, embora haja registros em períodos anteriores, inicialmente em Nova York e Filadélfia, posteriormente espreada para numerosos centros urbanos do mundo ao longo de suas quase cinco décadas de existência (ALMEIDA, 2012, p. 54).

Nos dias de hoje, as *tags* (assinaturas/marcas estilizadas) são o principal tema do grafite, sendo que a disputa territorial de ocupação por essas marcas, são o motor inicial dessa subcultura calcada mais na quantidade e dificuldade de acesso à superfície grafitada do que à criatividade dos trabalhos. No processo de maturação das práticas, "o *tagging* passou a ser incorporado a partir do fim dos anos setenta à cultura hip hop e à indústria musical recebendo maior atenção da mídia" (2012, p. 55). Nesta época produziu e absorveu inovações estilísticas, incorporando cada vez mais ilustrações e desenhos em murais. Já nos anos de 1990 tornou-se objeto de competições e premiações se consolidando como *graffiti art*. Mais recentemente se reafirmando enquanto pichação e

opondo-se à arte de rua, com poucos traços, recursos simples, muitas vezes com “caligrafia indecifrável” e “declarando-se eventualmente como não artístico” (p. 55). Há, assim, um processo de abarcamento entre uma grande gama de expressões e significações incluídas sob o mesmo conceito, pelo

fato de habitarem o mesmo suporte - paredes, muros e fachadas de prédios – [o que] tem levado a que prevaleça o uso corrente do termo grafite para todas as formas de expressão em muros e paredes, recobrimo uma família de gêneros que mescla formas verbais (escritas) e icônicas, tendo o suporte fixo, incidental e público como seu grande definidor (ALMEIDA, 2012, p. 55).

Se o grafite cada vez mais se complexifica enquanto técnica, materiais e temas, assim também vai ao ampliar exponencialmente a variedade de suportes adotados sendo que hoje podemos vê-los em “carros, pranchas, corpos e até suportes não incidentais, como em telas de galerias” (p. 56). O grafite como linguagem urbana, na prática da observação, se apresenta como encontros, sobreposições e misturas de gêneros, meios e instrumentos de inscrição. Além disso, o grafite reflete valores socialmente construídos por uma série de instituições (polícia, mercado de artes, o jornalismo, as leis, o público...) na construção de sua linguagem e prática, podemos dizer, assim, que o grafite “é ideológico, representando o pressuposto implícito de inverter a ordem; expressa oposição espontânea e simbólica à convenção social e à expressão da cultura dominante disseminada por museus, galerias de arte, mídia e propaganda” (SCHLECHT, 1995, p. 1). É desta forma que o grafite está sempre a falar sobre a constituição de um regime de visibilidades e legibilidades.

24.

Numa tarde, sentado com o orientador deste trabalho, conversávamos sobre as recentes polêmica envolvendo notícias sobre grafite na capital paulista. Em 2014 ocupavam as páginas dos jornais e as redes sociais a polêmica do grafite que havia no muro do Túnel José Roberto Melhem, no cruzamento das avenidas Rebouças e Paulista, na região central da cidade, e que foi apagado, sem aviso prévio, para a divulgação de uma festa do curso de Medicina da Universidade de São Paulo (USP). O mural de 2013 que foi apagado tinha trabalhos de vários artistas como Binho, Presto, Bonga, Snek, Chivitz, Minhau, Crânio, Eco, Tinho, Bieto, Nick, Feik, Tikka, Nem, Locones, Choras, Romário, Tribo, Raul, Graphis, Mauro, Lipe e Tche, e teve apoio da prefeitura e da Comissão de

Proteção a Paisagem Urbana (CPPU). O prefeito de São Paulo, Fernando Haddad (PT), participou do evento de repintura do muro (que foi bancado pelos próprios estudantes de medicina que apagaram o trabalho original), grafitando o personagem Pato Donald, da Walt Disney. Interessava-nos naquele momento o status a que era alçado o grafite nos discursos, nos quais era tomado como patrimônio da cidade, sendo assim ser preciso ser preservado. Neil Schlecht (1995) afirma que com intensidade a partir dos anos 1990, a mídia e os governos têm institucionalizado ou domesticado o grafite. Para o autor este processo mostra uma recontextualização do grafite de uma violação simbólica da ordem social que revela desigualdades e contradições para um suporte tácito à cultura hegemônica, perdendo impacto social e político, servindo à prefeituras e campanhas publicitárias. É curioso notar ações de algumas instituições em Vitória no jogo duplo de valorização e desvalorização de gêneros e estilos de grafite para manter um projeto estético de cidade. A prefeitura, o governo do estado, algumas igrejas e lojas têm se apropriando da ética dos grafiteiros de que não se deve intervir sobre trabalhos de outros grafiteiros, e incorporado e financiado em suas fachadas e em seus muros, trabalhos em grafite como proteção ao próprio patrimônio. São exemplos significativos na cidade os painéis da Fábrica de Ideias, os muros da Faculdade de Música do Espírito Santo e a frente da Igreja Evangélica Assembleia de Deus de Jardim da Penha. Desse modo, algumas ações sem motivação comercial e não estética, enquadradas como pichação mostram um processo de resistência as forças de controle social e evidenciam que conflitos não foram aplacados e, desta maneira, afirmam um “grafite pobre de recursos como marca visual” que “insiste de uma pobreza outra, econômica e social” (ALMEIDA, 2012, p. 61).

25.

Durante algumas vezes em que apresentei parte de meu trabalho em seminários e eventos, invariavelmente me perguntam algo muito similar: como eu diferenciava grafite e pichação, e qual relação eu fazia entre esses conceitos e o valor artístico das produções. De modo geral, eu sempre escapava destas questões espinhosas reafirmando meu objeto e seu recorte expandido do fenômeno – a intervenção gráfica urbana –, incluindo não só a eventual diferença entre grafite e pichação, mas também outras ações, como cartazes, *stickers* e raspagens. Entretanto, logo ficava evidente que o que

queriam de mim era um posicionamento em relação a uma definição que demarcasse a singularidade de cada termo. Minhas pesquisas mostraram-me que é pouco clara tal distinção, sendo que em alguns momentos o entendimento era a de que a pichação teria a característica de surgir como uma ação não autorizada por parte do dono da área afetada; em outros a distinção era do ponto de vista da prática, de que no pixo não haveria por parte daquele que o executa cuidado, nem apuro estético; em outros ainda se referia ao conteúdo, que a pichação seria caracterizada pelas *tags* e outros conteúdos ilegíveis, e havia ainda um discurso que caracterizava-a como o que seria feio e, por fim, destacava-se o material, que a pichação seria o que é feito de spray em uma única cor e traço (em oposição a uma complexidade do grafite). As visões iam associando uma ou mais dessas características. Há assim uma aproximação, ou um resguardo, no contexto brasileiro, do termo grafite para ações mais avalizadas como arte, com maior cuidado estético em detrimento a pichação, esta vista de forma negativada em relação ao primeiro termo. Alguns pichadores e defensores das práticas apontam para uma elitização, uma captura e/ou uma higienização, esvaziando a potência política de contestação do ato de pixar/grafitar. Em alguns contextos internacionais há alguns discursos que colocam a distinção na oposição Street Art X Grafite, numa discussão muito equivalente a oposição Grafite X Pichação no Brasil. Mantive até onde pude essas questões em suspenso, pois me interessa muito mais o enlaçamento de uma série de elementos gráficos que apontam para diversos discursos (de interdição e de liberação) e fazeres que se opõem a uma comunicação institucional oficial. Há uma evidente disputa conceitual, que aponta para um conflito que é político. Demarcar entendimentos de práticas é na verdade produzir significados das experiências que geram relações de poder (inclusive políticas públicas) e ações em relação a essas práticas. As significações, enquanto dimensão simbólica da nossa experiência, apontam para ações que podem ser de liberação ou de cerceamento de outras a partir das relações que se estabelecem entre si. “A toda ação é possível associar uma crença no sentido que tal ação serve, na situação dada, para atender ao impulso que deu margem à ação, para fazer a necessidade ou interesse que motivou a ação” (KAPLAN, 1975, p.301). Neste sentido é que tais demarcações conceituais servem a fomentar significações que dão bases a posicionamento em relação à determinada intervenção, de modo geral, no contingente apresentado, de reprimir e punir as pichações, e incentivar e proteger os grafites. Tal distinção, neste sentido, evidencia uma necessidade de controlar as intervenções gráficas feitas sobre o espaço urbano e um fomento a uma política de

visualidade do espaço público.

26.

Em artigo que publicamos no XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (FERREIRA, 2014), no qual mapeamos o lugar que ocupa a pichação em nossa sociedade de tradição escrita (LAJOLO; ZILBERMAN, 2001) e ligadas à memória territorial (MARTIN-BARBERO, 1993), a fim de estabelecer seus modos de produção, os contextos (sociais, culturais, políticos e econômicos) e as tecnologias das intervenções gráficas textuais na cidade. Marisa Lajolo e Regina Zilberman (2001) destacam que posturas políticas de alguns campos de estudo privilegiaram a dimensão dita propriamente estética e negligenciaram a dimensão econômica da atividade de criação artística. As autoras ainda afirmam que numa sociedade como a nossa, de viés capitalista, as produções tem expressão econômica e financeira e neste movimento cabe a quem realiza a obra mostrar-se proprietário dela, cabendo a sociedade determinar seu valor. A questão que aqui se impõe é o fato dessa atividade se dar, por sua natureza subversiva, sob a condição do anonimato e por aparecer socialmente na forma de vandalismo. É importante, assim, ressaltar que apesar do importante viés estético e simbólico que possuem os pixos, é inegável a relevância de seus aspectos de produção e das suas causas sociais, políticas, culturais e econômicas, por serem indissociáveis e influenciar-se mutuamente. É dessa forma de pensar o espaço urbano e seus territórios implicados imagetivamente pelas intervenções gráficas feitas sobre a cidade, que naquele artigo estabelecemos, por meio de uma pesquisa documental, o estado da arte e traçamos uma rede sociotécnica sobre os modos de produção, tecnologias e contextos (sociais, políticos e econômicos) associados à subcultura da pichação. Esses textos apareciam em forma de relatos de experiência, como descrição de características estética e espaciais regionais, como retrato da obra de algum artista específico, como análise de estratégias dos fazeres, como comentário de exposição, como conceituação de comportamentos juvenis e como linguagem comunicacional urbana. Caracterizamos, por meio dele, os modos que a pichação se constitui como uma mídia radical hodierna presente e atuante, no caso brasileiro, ligada ao espaço da cidade e ao movimento que seus habitantes realizam, caracterizando-a em seus aspectos (re)produtivos.

27.

Durante o primeiro semestre de 2014, ano do início deste trabalho, o debate esteve presente intensivamente nos veículos de mídia impressa do Espírito Santo que veicularam polêmicas sobre o assunto - especialmente no mês de maio - evidenciando a emergência da questão no debate público na região analisada mostrando como que, de alguma forma, a cidade está sendo afetada com essas intervenções (FIGUEIREDO; PROSCHOLDT; HOLLANDA, 2014, BOURBUIGNON, 2014, TRINDADE, 2014, MARTINS, 2014, VITÓRIA, 2014).

28.

As intervenções gráficas são aqui entendidas como mídia e procuramos localizar de que maneira as questões sobre elas são descritas dentro de parte dos estudos de comunicação, caracterizando os sujeitos do processo comunicacional em questão no modelo emissor-meio-receptor. Nossa pesquisa foca sua análise nos processos de comunicação tomando como objeto a mídia que em nosso caso são justamente as intervenções sobre a paisagem urbana, e a partir deste momento procuraremos caracterizá-la como tal em linhas gerais. Será aqui também que traçaremos alguns pressupostos implícitos ao longo do trabalho e que não nos debruçaremos ao longo dos capítulos seguintes, como a questão das sociabilidades, das relações de poder, do anonimato que muitas vezes acompanha essas produções e afins.

29.

A intervenção gráfica urbana é aqui entendida por nós, juntamente com John D. H. Downing (2004), como *mídia radical*. Uma mídia radical se caracteriza por expressar uma visão “alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas” (p. 21) e por se apresentarem em geral em pequena escala e sob muitas formas diferentes. O autor destaca que esse entendimento de mídia deve levar em consideração seus contextos e suas consequências, já que toda mídia é alternativa a uma outra e nem mesmo a tecnologia em si empregada ajudaria neste trabalho, pois mesmo elas geralmente também são utilizadas para propósitos convencionais. Downing destaca que

o que é comum a todas as mídias radicais é o fato de romper regras, ainda que raramente quebrem elas todas em todos os seus aspectos. Sobre a mídia radical podemos ainda dizer que

esses meios (...) dispõem em geral de poucos fundos, às vezes não são amplamente conhecidos, de tempos em tempos tornam-se alvos da raiva, do medo ou do ridículo de alguma autoridade, ou mesmo do público geral, ou de ambos. Às vezes tem vida curta, como uma espécie de epifenômeno; outras, perduram por décadas. Às vezes, são atraentes; às vezes entediadas e repletas de jargões; às vezes, alarmantes; e, às vezes, dotados de um humor inteligente (DOWNING, 2004, p. 29).

Essas características já nos dão pistas, por seus efeitos, dos modos de produção das pichações por seu caráter não profissional, autoral como trabalho individual e seus discursos alternativos a uma visão hegemônica. Downing determina, ainda, como propósitos da mídia radical alternativa expressar, a partir dos setores subordinados e minoritários, verticalmente, oposição direta à estrutura de poder e seus comportamentos; e, horizontalmente, requerer “apoio e solidariedade e construir uma rede de relações contrárias às políticas públicas ou mesmo à própria sobrevivência da estrutura do poder” (DOWNING, 2004, p. 30).

30.

Ainda que assuma uma postura crítica em sua organização interna a mídia estabelecida, as mídias radicais, muitas vezes ligadas a uma cultura de oposição se entrelaçam com as culturas de massa e populares, sendo, entretanto, que constitui uma forma mais atuante de audiência ativa e expressão por meio delas visões de oposição na cultura popular, sejam elas abertas ou veladas (DOWNING, 2004).

31.

Enquanto legibilidade do tempo e do “agora de sua conhecibilidade”, a pichação enquanto imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, suas aparições e desaparecimentos incessantes (DIDI-HUBERMAN, 2011). Por sua capacidade de transpor os horizontes das construções hegemônicas, ela funcionaria em potência como operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, pois tem como possibilidade

seus modos de organizar – desmontar, analisar, contestar – o próprio horizonte do pessimismo fundamental. A mídia radical alternativa é parte constituinte da cultura popular e, conforme Downing, não se encontra isolada, apartada da malha social e ordenada, sendo um fenômeno híbrido. É indistinta a linha que separa os usuários de mídia ativos dos produtores de mídia radical alternativa, sendo melhor vista como uma escala ascendente em termos de complexidade logística, por isso o autor prefere o termo audiências, vinculada a questão de escala de tempo e a questão dos movimentos populares, para compreender o funcionamento da mídia radical alternativa. Isso significa pensar os processos sociais dessas audiências relacionados de modo a considerar as mudanças de longo prazo e o momento imediato, e às dinâmicas dos movimentos sociais (DOWNING, 2004). Seguindo no sentido de traçar formas de compreensão dessas mídias, Downing vê a importância e compreender a história e a trajetórias das classes dominantes para entender o jogo do poder políticos das classes sociais e as relações que elas estabelecem entre si. Com esse entendimento

é possível compreender as origens da mídia radical, e por que ela se inclinou para fora da localidade imediata, ou avaliar seu desempenho. Seu contexto não é apenas a sociedade, de maneira abstrata, mas as conjunturas do programa de ação da elite, bem como as lutas pelo poder (DOWNING, 2004, p. 52-53).

32.

Se arrostarmos elementos constitutivos da produção do mercado editorial – o livro, por sua natureza gráfica – com os da produção das intervenções gráficas feitas na cidade poderemos melhor compreender os processos de criação do objeto em questão. Diferentemente do livro que é, de modo geral, uma mídia resultante de produção industrial fabricado em série e para consumo individual, o pixo por outro lado tem características de obra única ou reproduzida em baixíssima escala e de consumo público e coletivo, estando assim condicionado ao próprio movimento dos sujeitos no perímetro urbano. Esse é um aspecto importante, pois se refere à característica da recepção da informação e de sua interpretação, uma vez que o suporte material ao mesmo tempo em que permite também limita as possibilidades discursivas. A linguagem como elemento mutante é impossível dissociar de sua circulação, já que o texto necessita de um leitor para lhe dar sentido (CHARTIER, 1998) e a própria materialidade dos suportes e dos escritos afeta os possíveis usos e interpretações dos textos, sendo que o próprio objeto

revela orientações estéticas e ideológicas (ARAÚJO NETO, 2006). Diferentemente do produto editorial industrial, que empacota o texto em livro e o lança numa lógica editorial e de mercado, a pichação enquanto produto do trabalho individual ou pertencente a grupelhos está inserida numa lógica de consumo ligado ao próprio movimento dos habitantes da cidade em seus trajetos no perímetro urbano. Outro aspecto que difere essa atividade é a questão da autoria. De maneira geral, por seu aspecto de atividade marginal – sendo atividade criminosa prevista no código penal caso não autorizada pelo “dono da superfície” pintada – a pichação assume um autor que permanece ausente, desconhecido, fora algumas exceções de grafiteiros que alcançam o status de arte instituída, enquanto o livro contemporaneamente tem claramente uma propriedade intelectual marcada em sua capa na forma do nome de um autor (ARAÚJO NETO, 2006; LAJOLO; ZILBERMAN, 2001).

33.

Entre os contextos levantados para tratar da cultura da pichação no Brasil nos textos analisados associaram-na com fatores ligados ao *protesto e à resistência política* (ARGYROPULO-PALMER, 2013; ROMERO, 2008; ZAN ET AL., 2010; VAZ, 2013; CAMPOS, 2012; FERNANDES, 2011; PIMENTEL, 2012; TORNQUIST; FLEISCHER, 2012), *ao comportamento e cultura juvenil* (ROMERO, 2008; CALDEIRA, 2012; ZAN ET AL., 2010; CAMPOS, 2012; NEELON, 2006; EDOARDO, 2011), *à urbanidade e à cidade moderna* (TAVARES, 2010; MARTINS; YABUSHITA, 2006; DANELUZ, 2009; SODRÉ, 2006, CAMPOS, 2012), *à desigualdade social* (CALDEIRA, 2012; PIMENTEL, 2012), e *à arte e à estética* (FRATER, 2008; KUSSIN, 2009; NEELON, 2006). É importante ressaltar que aparece em muitos textos o fato de a pichação ser um fenômeno brasileiro, ou por apenas existir no país ou por ser apenas distinguido de outras formas de grafite por aqui. O grafite é apontado como uma cultura relacionada à urbanidade com destaque para as grandes metrópoles modernas, o que no caso brasileiro teria acontecido tardiamente. Neste sentido é que a pichação é entendida como prática da dinâmica social que possibilita aos indivíduos que circule pela cidade atribuírem novos sentidos para os espaços. Como nos diz Tavares,

a potência poética da pichação está no confronto com o espaço urbano entendido como

espaço do imaginário dos sujeitos; é nesse mesmo espaço que acontece o grafite, ele também agindo sobre o nosso imaginário, criando brechas entre ele e a realidade (TAVARES, 2010, p.28).

Desse modo a cidade é também vista como espaço de comunicação, como suporte às escritas. Com frequência surge a imagem da grande cidade com seus outdoors e letreiros luminosos vendendo produtos, o trânsito incessante, e a falta de espaço. Essa relação com a cidade poluída visualmente nos remete ao grafiteiro Banksy e a experiência que ele nos traz da prática, pistas para a criação e a reprodução de questões sobre o tema.

34.

Há ainda alguns textos que dizem que os muros não são os lugares exclusivos do pixo, mas que atualmente, passam a estar cada vez mais presente no mundo virtual e possuem sobrevida e potencia de visibilidade com as mídias digitais.. A internet e a democratização do acesso a tecnologias digitais de registro em imagem (celulares, câmaras digitais, computadores), permitiram aos jovens que suas produções por meio dessas ferramentas alcancem o almejado espaço de visibilidade que procuram, inaugurando novos formatos de comunicação e alargando o campo dos destinatários desta linguagem visual. Desse modo a intervenção urbana gráfica é associada a uma linguagem global e associada há uma experiência não mais apenas ligada a sua localidade, expressa em seu hibridismo e sendo tecnologicamente mediada, resultando em uma cultura visual assente nas tecnologias, na globalização de imaginários e referências icônicas, e na constante mistura de elementos. É assim uma mesma juventude que está no centro e na periferia, que está na cidade do interior e na metrópole, que compartilha dos gostos e desejos dos grandes centros e apresenta ao mesmo tempo signos universais e próprios (EDOARDO, 2011).

35.

Outro fator levantado refere-se à desigualdade social. As condições de periferias e da pobreza estrutural da sociedade brasileira que nas últimas décadas tem sido abrangida por novas políticas de infraestrutura urbana e a qualidade material de espaço

melhoraram consideravelmente, foram levantadas como dado. Apesar da reestruturação econômica e desemprego considerável, especialmente na década de 1980, o consumo de massa e acesso a bens antes restritos a uns poucos têm se expandido. Alguns de seus sinais, tais como telefones celulares e televisores, são agora onipresentes, e outros, como casas próprias e automóveis, são generalizadas. A organização dos movimentos sociais urbanos na década de 1970 e 1980 trouxe os moradores das periferias para o centro da arena política. Suas mobilizações tomaram as principais praças, seus pedidos de direitos foram incorporados ao debate público. Além disso, estes movimentos foram fundamentais para provocar alterações qualitativas ao espaço urbano, como eles forçaram a expansão da infraestrutura urbana e serviços públicos em toda a periferia. Com a democracia institucionalizada, o crime violento aumentou e com a violência veio uma proliferação de narrativas que articulava preconceitos, justificou a intolerância, e gerou um novo modo de produção do espaço. A cidade tornou-se murada cercando os espaços individuais para o trabalho, consumo e lazer. O espaço privado passou a ser controlado em forma de tecnologias de proteção e vigilância, e essa proteção se viu convertida em uma questão de estilo e status, o espaço público da cidade tornou-se território restante, percebido como tenso e perigoso. As recentes práticas urbanas que imprimem suas marcas hoje na cidade sinalizam exatamente como a democracia permitiu uma profunda transformação em alguns aspectos tácitos da configuração anterior de desigualdade. Estas práticas desafiam um certo *modus vivendi* segundo a qual as desigualdades sociais e espaciais foram reproduzidas sem ser confrontado diretamente. Gentrificação, exclusão urbana e domínio político da sociedade, são algumas das consequências negativas dessas políticas de urbanidade de exclusão. Neste contexto, como a resposta cultural de uma juventude urbana ostracizada, composta por jovens de minorias étnicas em situação de exclusão social, é que a pichação floresceu/floresce em nossas cidades. Essa juventude é caracterizada como contraditória, pois alguns deles vem de uma de classe média e tem ensino superior, mas a maioria dos pixadores vêm das periferias e cresceu sob condições da pobreza significativa, sem acesso a recursos institucionais, de educação e emprego. Muitos deles são negros. Através de suas inscrições nos mais diversos espaços da cidade, eles transcendem suas áreas originais e condições e se intrometem em todos os tipos de espaços, ressignificando-os, e apropriando-se deles (CALDEIRA, 2012).

36.

Ainda que a pichação seja definida, muitas vezes, como uma condenável atitude de vandalismo, uma sujeira nas ruas da cidade, alimentando o preconceito de associar pichadores com gangues perigosas, a relação que estabelecemos nas cidades com essa prática revela um poder que não tem apenas uma face visível do aspecto econômico e político, impondo leis e normas, num controle social, que também é estética. Entendemos que a questão do poder está numa relação de forças em que o sujeito nem sempre aceita a regulação passivamente e desencadeia gestos de resistência. Se o poder instituído controla as publicações e as práticas urbanas nas ruas, pichar torna-se uma forma de contrapoder e resistência. A sociedade também reage a esse tipo de invasão que tem uma visibilidade pública e tenta impedir a “sujeira” dos muros e paredes. Como forma de proteção os pichadores fazem inscrições cifradas e, também, inserem uma voz de protesto contra uma sociedade controlada. Se ao início a prática pichadora era uma resistência política e depois uma forma de demarcação de território e de demonstração de ousadia, percebemos hoje o surgimento de uma preocupação socioeconômica. Os reflexos desta relação entre espaço urbano e as práticas mercantis, seja no trabalho, na moradia, nos transportes públicos, nos fenômenos da imigração, dentre outros, são capazes de revelar cotidianos de luta por sobrevivência, bem como diferentes expressões de resistência a este paradigma socioespacial.

37.

Aspectos políticos, econômicos e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana. A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa “atualidade integral”, para citar o conceito benjaminiano, assim, logo, a nosso futuro. As imagens nos muros que sobrevivem como forma de perturbação da história (DIDI-HUBERMAN, 2013) são como lampejos que tentam escapar como podem à ameaça que atinge suas existências advinda dos fascismos. Aqui, o fascismo corresponde tanto àqueles sistemas de governo totalitários – e aqui vale notar a presença protagonista de pichações em eventos históricos contestatórios ao longo da história – com suas forças

policiais e seu desprezo pelas diferenças quanto ao poder superexposto do vazio e da indiferença que transforma tudo em mercadoria e ao poder da comunicação social na sociedade do espetáculo presente nas sociedades ditas democráticas num comportamento imposto pelo poder de consumo; um mundo sem escapatória, mergulhado em seu próprio estado de glória, que é a negação e a separação entre o homem-vivo e sua própria impossibilidade de aparecer se não com uma mercadoria. Em suma, os fascismos são tudo aquilo que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos de um povo; é tudo aquilo que reduz as diferenças (DIDI-HUBERMAN, 2011).

38.

Um material de grande relevância na interferência da paisagem urbana são os cartazes. Bárbara Szaniecki (2007) debruça-se na questão da prática de produção de cartazes e no problema das ações desses objetos nos ambientes culturais, sociais e políticos. O foco do trabalho da autora é o cartaz político, focando na ação e na reação, no poder e na resistência que se definem em sua relação (SZANIECKI, 2007) e das manifestações globais contemporâneas em sua expressão estética, investida de um fazer-se onde fica perceptível que essas expressões “não se encerram em superfícies específicas — papel, tecido, muro, chão, corpo, carne — mas extrapolam todo o limite espacial e (...) temporal de exposição” (p. 142). O cartaz como hoje o conhecemos nasceu no século XIX da integração entre artes com as novas tecnologias de (re)produção, e justamente por conta das técnicas atingiu um público maior do que de instituições como museus, galerias de arte e teatros.

O cartaz destina-se a todos sem distinção, seu lugar "privilegiado" de exposição é a rua. Como diria Walter Benjamin, o cartaz é fruto da era da reprodutibilidade técnica das artes: é meio de comunicação e forma artística (...). O caráter híbrido e ambíguo está presente em toda sua história. O cartaz na sua forma moderna surgiu ao final do século XVII com a secularização temática e formal das imagens e com o desenvolvimento da litografia: a gravura sobre madeira tinha pouca duração, a gravura sobre metal era muito cara, a gravura sobre pedra reunia enfim boas condições de duração, de custo e de uso, ficando a imagem tão solta quanto o desenho à mão livre sobre papel. Era possível obter grandes formatos em cores, com qualidade e em quantidade, mas uma linguagem própria tardou a vir, permanecendo o cartaz próximo da caricatura ou da ilustração (SZANIECKI, 2007, p.9-10).

As funções deste dispositivo, entretanto se multiplicaram rapidamente e ao longo do século XIX tornou-se um importante meio de comunicar aos habitantes das cidades em

crescimento sobre epidemias, de denunciar as formas de exploração, de publicizar romances extraídos de jornais populares ou de divulgação dos produtos da chamada Revolução Industrial. Esse processo se expandiu no século XX, e o cartaz se afirmou como um meio de mobilizar os povos para se articularem politicamente, assim como para integrar as massas aos mercados em formação. A essa extensa função comunicativa aliou-se uma intensa colaboração artística.

Para além dos temas, é possível perceber uma especificidade formal: acompanhando o desenvolvimento das cidades, o cartaz devia ser visto não apenas pelos pedestres, mas também pelos cidadãos em seus recentes veículos motorizados, o que levou a uma simplificação de suas formas, rapidamente esboçadas, com frequência estilizadas, de modo a permitir a memorização numa olhadela. Encontramos também um tom próprio: a caricatura, o exagero, a sátira, a paródia, o escândalo e o riso apimentaram a produção de gerações de *affichistes* (SZANIECKI, 2007, p.11).

Szaniecki observa que essas características do cartaz — de tema, forma e tom —, que eram proibidos na arte acadêmica, se transformaram ao longo dos séculos XIX e XX, na esteira da evolução dos meios de comunicação e dos movimentos artísticos. Os cartazes que de inicialmente possuíam dimensões modestas, foram crescendo até o ponto de tomarem muros da cidade num *continuum*. O cartaz, ainda, “interagiu intensamente com as vanguardas, tais como futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, construtivismo, e mais tarde situacionismo e pop art” (2007, p. 11-12). É assim que os cartazes contemporâneos vem de uma longa tradição de produção com a apropriações de elementos da antiga cultura popular com a cultura de massa, surgindo com novas temáticas e novos elementos formais.

39.

Pichadores em seus universos simbólicos espalham suas inscrições pela cidade, transforma-se em personagens urbanos e que afirmam sua existência, seu movimento, e seu pertencimento a cidade, ao revelar seus desejos e suas causas de vida e de juventude. É assim que se compreende também um contexto importante da pichação como arma de protesto. Os pichadores desse modo agem contra o estabelecido e nos lembram dos males sociais que o *boom* econômico do país, até agora, ainda que tenha tido muitos avanços, não conseguiu resolver. O piche aparece assim como forma de comunicação dos jovens, para outros como forma de protesto de grupos oprimidos e ainda como uma maneira de estabelecer um *status*, uma marca em relação a um grupo e

a construção de um sentimento de pertencimento. Em seus discursos vem à tona o fato das diferentes juventudes que vivem por todos os cantos estabelecerem uma relação de força com as cidades. A pichação como movimento político e estético pode ser visto como busca o reconhecimento e a organização de semelhantes, de pessoas orgulhosas de sua cultura e raça na luta por modificar a auto-imagem e o comportamento de todos os negros pobres do Brasil.

40.

Há uma simetria entre os elementos constitutivos dos espaços urbanos das grandes cidades e dos atos de expressão realizados sobre eles por sujeitos anônimos na relação entre esses atores envolvidos no processo – as superfícies (os meios em que corresponde toda a sorte de mobiliário urbano), os sujeitos-pichantes (grafiteiros, pichadores, artistas, etc.) e os observadores passantes (audiência) – estão enlaçados por uma rede que se retroalimenta com elementos múltiplos. Deste modo, ações estéticas e políticas seriam tanto causa e efeito, movimento e materialidade dessas interações. Afirma-se precocemente, ainda, que os autores mesmo ausentes trazem uma verdade de si, construída nas interações com os muros como performance, que aparece como gesto de autor, muitas vezes como “sujeira”, mas que transcende a si mesma, na coisa-em-si, se liberta, e ganha vida própria.

41.

Os sujeitos pichantes se apresentam como uma distribuição de fenômenos localizados em lugares diferentes (CRARY, 2012). Partimos, pois, do crescimento das cidades, da segregação social e dos surgimentos das metrópoles em decorrência dos processos históricos que efetivaram a industrialização. Com as indústrias, as cidades atraem cada vez mais sujeitos para seu entorno provocando um processo de multiplicação de arranha-céus que formam uma única mancha visual no horizonte. Essa mancha é formada por blocos de concretos colados uns aos outros que não permitem que se possa ver para além deles, causando uma saturação visual nos espaços urbanos (PEIXOTO, 2004). O que temos é

um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas (PEIXOTO, 2004, p. 174).

42.

O ato de se inscrever sobre os muros traz em si um tipo de transformação que materializa uma identidade num signo, num arquivo, num documento, num traço (LATOUR, 2001). Por se inscreverem sobre os muros os sujeitos pichantes trazem uma certa escrita de si, de sua subjetividade sobre os espaços da cidade. De caráter múltiplo, essa atividade está bem expressa no livro *Guerra e Spray* do grafiteiro Banksy, talvez o nome mais conhecido da atividade do grafite da contemporaneidade:

Embora seja necessário mentir para a mãe e se esgueirar pela noite, grafitar é, na verdade, uma das mais honestas formas de arte disponíveis. Não existe elitismo ou badalação, o grafite fica exposto nos melhores muros que a cidade tem a oferecer e ninguém fica de fora por causa do preço do ingresso. Um muro sempre foi o melhor lugar para divulgar seu trabalho (BANKSY, 2012, p.8).

É importante destacar a situação ambígua que caracteriza esse tipo de produção em nossa sociedade, pois se de um lado ela pode ser vista como vinda de minorias de raça, de sexo, de gênero e de classe (e de fato, tem aparecido em nossos muros intervenções com discursos politicamente engajados) por outro há o uso intenso como uma mídia de expressão artística com preocupação única de proporcionar um espaço de experimentalismo estético. Sua prática é ao mesmo tempo tratada como prioridade de repressão pelo Estado a fim de preservar o patrimônio público e privado, é também uma das atividades artísticas mais potentes, mais rentáveis, e também instrumento de Estado para “revitalizar” espaços degradados da cidade.

43.

Quando dizemos que os sujeitos se inscrevem sobre os muros, dialogamos com dois conceitos fundamentais: o de *Inscrição* de Latour (2001) e das *Escritas de Si* de Foucault (2012). Conceito essencial, portanto, a essa compreensão do sujeito que picha é o gesto de inscrever-se sobre o muro, ou seja, de materializar sua subjetividade, seu ente próprio, num signo, num traço (LATOUR, 2001, p. 350). Latour afirma que

usualmente as inscrições são bidimensionais, sujeitas à superposição e às combinações. São “móveis imutáveis” que permitem sempre novas translações e articulações ao mesmo tempo em que mantêm intactas algumas formas de relação. Quando estão claramente alinhadas, produzem referências circulantes, isto é, as inúmeras práticas que articulam proposições correspondem àquilo que um ente oferece a outro se referindo à qualidade da cadeia de transformações, à viabilidade de sua circulação. Ao afirmarmos que os seres pichantes inscrevem a si mesmos nas paredes, partimos da noção foucaultiana das escritas de si e a inserimos nos discursos mais amplos do discurso do *si-mesmo*. Para Foucault (2012) a escrita de si não é apenas um registro do eu, mas constitui o próprio sujeito, performa a noção do indivíduo. Trata-se do fato de a autoria das mensagens nos muros pertencer a sujeitos que permanecem no anonimato, sendo deste modo que, mesmo tratando de suas verdades, o autor está ausente e, portanto, se constitui como sujeito social, muitas vezes, nas sombras do anonimato. O que nos leva à questão: afinal, o “que importa quem fala?”. Partindo dessa pergunta, extraída de Beckett, em conhecida conferência de 1969, “O que é um autor?”, Foucault (2001a) teoriza acerca da relação entre um texto e aquilo que muitos creditavam ser a categoria que poderia falar por essa obra: o autor. Este aceno, ou seja, aquilo que aponta para essa figura que é anterior e exterior à obra, seria para o pensador francês uma figura que consistiu em um momento crucial da individualização na história das narrativas que o pensamento filosófico do século XX buscou desestabilizar a fim de tirar essa metafísica da obra. O cerne do discurso de Foucault trata da indiferença a respeito do autor como mote ou princípio fundamental da ética da escrita contemporânea que tem como regra imanente não tomar a escrita como resultado, fazendo parte de uma metafísica do sujeito, mas de denominá-la como prática libertando-a do tema da expressão e fazendo com que ela se baste a si mesma, desobrigada da forma da individualidade. Na tentativa de desvincular uma possível “voz”/“origem” da narrativa, Roland Barthes já havia defendido a morte do autor em detrimento da escritura, ou seja, da ideia do autor enquanto fonte explicativa da obra. A inscrição seria, dessa forma, um jogo de signos comandados menos por seu conteúdo do que pela própria natureza do significante, sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta. Entretanto, por mais que se promovesse a tentativa de descarte da noção de autor, outro conceito, como o de obra, se encontraria atrelado à categoria. Nesse sentido, em resposta à desaparecimento do autor na escrita, Foucault busca estabelecer uma função-autor que passaria a caracterizar o modo de existência, de circulação e de

funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade determinada e que definiria ainda os estatutos e regimes de movimentação contínua por meio dos quais estariam situados os limites do texto. Dessa maneira, a literatura seria tanto a expressão de um sujeito quanto da abertura de um espaço no qual esse sujeito que escreve nunca pararia de desaparecer; uma suposta marca do autor que “reside unicamente na singularidade da sua ausência” (FOUCAULT, 2001a, p. 269). Tempos depois, avançando nas discussões deixadas por Foucault, Giorgio Agamben (2007, p. 55-64) defenderá que há um gesto do autor na escrita, pois esta, por sua vez, marca o momento em que uma vida foi jogada na obra. Nem expressa, nem realizada, mas apenas jogada (*jouée*). O autor permanece não realizado e não dito, ilegível para possibilitar a leitura. Seu gesto apenas garantiria “a vida da obra unicamente através da presença irreduzível de uma borda inexpressiva” (AGAMBEN, 2007, p. 61).

44.

Numa tarde de sol, por volta do meio-dia, eu olhava pela janela do apartamento no bairro Jardim Camburi quando percebi duas garotas com idade entre 14 e 16 anos, com camisas de colégio particular, que iam de poste em poste pelo bairro pichando frases de amor. Em outra ocasião, enquanto professor, eu fui interpelado por um aluno ao final de uma aula. “Professor, fiquei sabendo que você estuda grafite, certo? Minha mãe é pichadora”. Diante da minha surpresa e questionamentos ele continuou: “ela tem 60 anos, meu pai dá cobertura. Eles vão de carro andando pela cidade de madrugada, meu para em um muro, minha mãe desce e picha. Ela geralmente picha frases políticas, especialmente pedindo para que pessoas não votem!”. Em outro momento, ainda, eu falava sobre meu trabalho numa disciplina da pós-graduação e falava sobre o conceito de rasura e sobre algumas questões que me tocavam. No dia seguinte, passei por um muro que há próximo a universidade com um pixo fresquinho: “Rasura aqui”. Fiquei me perguntando se era coincidência ou sincronismo aquela intervenção logo depois de minha fala sobre meu trabalho. Os pichadores, eles estão entre nós, são nossos colegas de escola, amigos de trabalho e a filha do vizinho.

ESPAÇO, TERRITÓRIO, CIDADE

45.

Em *As Cidades Invisíveis*, de Ítalo Calvino, o autor nos diz que uma cidade é feita

das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do passado (...). Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p. 14-15).

O que entendemos é a cidade como obra arquitetônica, como uma construção em grande escala no espaço, só percebida no decorrer dos longos períodos de tempo, sendo seu desenho uma arte temporal que é coletiva. As experiências são sempre vivenciadas em relação aos seus arredores, às sequências de elementos, à lembrança de experiências passadas (LYNCH, 2011), especialmente se levarmos em consideração as dimensões temporais e históricas que reverberam sobre o território, remetendo-nos assim a condição espacial urbana contemporânea que acontece constantemente a partir do movimento no qual o local se fundamenta na diferença de mobilidade (HAESBAERT, 2011).

46.

Banksy nos traz da prática pistas para a criação e a reprodução de questões sobre o tema. No texto introdutório do seu livro (2012, p. 8), o grafiteiro – vândalo criminoso procurado pela polícia britânica e artista conceituado em todo mundo, tendo obras nos acervos dos museus mais importantes do planeta – afirma que aqueles que detêm o poder nas cidades não entendem a atividade do grafite porque eles não compreendem que possa existir nada que não venha a gerar lucro. Para ele, os políticos, os publicitários e os grafiteiros são aqueles que intervêm no espaço urbano, mas

quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que rabiscam *slogans* gigantes, tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém

tenha o direito de resposta (BANKSY, 2012, p. 8).

Para Banksy, a pichação é uma resposta possível: “Bem, eles começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar”, afirma categórico (2012, p. 8). Duas questões vêm à superfície: uma é a estrutura das cidades modernas e a vivência que elas proporcionam; outra, relacionada à primeira, é a sobrevivência de experiências de vida – pensada à maneira de Georges Didi-Huberman (2011) – que de certo modo se opõe a algo que está estabelecido pelo poder instituído. A intervenção no muro, com seu autor ausente, torna-se um pensamento da própria parede; é um diálogo possível que grita para o passante uma mensagem, pois há por meio dela uma comunicação que se estabelece nas relações entre diversos atores envolvidos.

47.

As noções espaciais, como dito por Doreen Massey, é uma dimensão implícita que modula nossos entendimentos do mundo, apontando para ações e modos de se fazer política. Entendemos nosso objeto numa perspectiva de dimensão que é territorial, em uma situação de disputa por espaços no que se refere ao direito à visualidade nas cidades, ou ainda de quem pode falar neste lugar que é o público. A política de negação às intervenções aponta para um entendimento de lugar de direito, como se estivesse o tempo todo afirmando às intervenções gráficas urbanas feitas sobre o mobiliário que ali não é seu lugar. Deste modo que cria-se um entendimento de espaço que recorre ao conceito de lugar, como “o local da negação, da tentativa de remoção da invasão/diferença. É um refúgio, politicamente conservador, uma essencializadora (e, no final, inviável) base para uma resposta, que falha ao dirigir-se às reais forças em ação” (MASSEY, 2013, p. 25). Nesse sentido, atribui-se a esse lugar a característica de pretensões de exclusividade, dotado de autenticidade nativa com especificidades locais hostis aos que são designados como os outros. Massey explica que os lugares são reivindicados ou rejeitados nos debates ao mesmo tempo em que o lugar é visto, em pressuposições, como algo fechado, coerente, integrado, como se fosse um lar autêntico e seguro. Dessa forma, aos seus moldes, a geógrafa britânica sustenta que há uma importância em pensar o espaço como uma cosmologia estruturante que modula nossos entendimentos relacionais das coisas, a política que fazemos e como nos comportamos em relação aos outros. “Se o tempo é a dimensão da mudança, então o espaço é a

dimensão do social: da coexistência contemporânea de outros. E isso é ao mesmo tempo um prazer e um desafio”. (MASSEY, 2013, p. 15). Sob essa perspectiva teórica de lugar é essencial a esse trabalho desafiar essa imaginação para além dos nacionalismos e paroquialismos, minando também a noção de defesa do lugar e de sua distinção com relação ao espaço, mais abstrato e sem significação. Dentro dessa perspectiva identificada por Massey, lugar aparece como sentido, vivido e cotidiano, e espaço deixa questões em aberto. Seria o exterior, o abstrato, o sem significação? A geógrafa propõe uma nova imaginação para o espaço encarando-o como o resultado de inter-relações que abre possibilidades para a multiplicidade e está sempre em construção, inacabado. Dessa forma ela insere o campo da Geografia em uma discussão espacial que vai além da sua compreensão como político, dialogando com as políticas progressistas contemporâneas, como as teorias feministas e *queer*, por exemplo. A concepção de espaço defendida por Massey (2013) combina com a emergência de uma política que comprometa-se com o antiessencialismo. As identidades são fruto da construtividade relacional e não estão definidas, imutáveis, mas estão permanentemente em construção sendo um dos fundamentos do jogo político. Nesse entendimento relacional do mundo, que se contrapõe às reivindicações de autenticidades baseadas em identidades imutáveis, o espaço também é um produto das inter-relações que deve ser imaginado como esfera de possibilidade da existência da multiplicidade, onde não há o definitivo. Recentemente, nos discursos políticos de esquerda, está colocada a “diferença” e a heterogeneidade, o que combina com essa imaginação de espaço proposta. Massey (2013) é enfática ao afirmar que a forma mais evidente que isso tomou foi a insistência de que a história do mundo não pode ser contada como a história da figura clássica do macho branco e heterossexual, pois fazem parte de uma complexidade, não são universais, como ironicamente se propõem a ser. É fundamental reconhecer as diversas trajetórias históricas que se inter-relacionam se cruzando para formar o espaço a partir da coexistência de outros. O espaço como recorte estático através do tempo, como sistema fechado e como representação, é uma visão que o subjuga, ignorando as multiplicidades contemporâneas de outras trajetórias e a necessidade da subjetividade espacializada. O espaço não tem paralelo com os fechamentos e horizontalidade da representação e deve estar sempre aberto, múltiplo, relacional, não acabado e em devir. Isso é indispensável para que a história esteja aberta, afastando as suas direções gerais em que o futuro, com seus modos de produção, já é conhecido, para abrir espaço para a possibilidade de política (MASSEY, 2013). “Apenas se o futuro for aberto haverá

campo para uma política que possa fazer diferença (...). Para que o futuro seja aberto, o espaço também deve sê-lo” (MASSEY, 2013, p. 32). A despolitização, algumas vezes, é o resultado, segundo a geógrafa, a que se chega após a busca pela unicidade do lugar, uma vez que a política repousa no fato de que não é possível alcançar essa regra e que existe a necessidade de encarar a eventualidade e a realidade de que o futuro é aberto e de que o lugar também é uma eventualidade.

Reconceituar o lugar dessa maneira coloca em pauta um grupo diferente de questões políticas. Não pode haver suposição de coerência preconcebida ou de comunidade ou identidade coletiva. Em vez disso, o acabar juntos (...) do lugar exige negociação. Em flagrante contraste com a visão de lugar como estabelecido e preconcebido. Com uma coerência a ser perturbadora por forças “externas”, lugares tal como apresentados aqui, de certo modo, precisam de invenção, colocam um desafio (MASSEY, 2013, p. 204).

Esses lugares, na visão da autora, exigem que a negociação seja enfrentada, já que é preciso aceitar o fato de termos de continuar juntos, e de que não podemos (mesmo que queiramos) “purificar” espaços/lugares. Quando acabamos juntos os acordos dos compromissos das trajetórias (tanto “sociais” quanto “naturais”) até aqui estabelecidos passamos a fazer parte daquela conjuntabilidade. Política é uma questão do nosso estar-juntos (MASSEY, 2013).

48.

Quando tratamos do tema pichação, falamos sobre intervenções visuais que ocorrem no espaço público. Entende-se espacialmente por Espaço Público aquilo que tem uma dimensão existencial de apropriação coletiva, e que é “reconhecida pública e politicamente por uma sociedade” (TROMPOWSKY, 2008, p. 17). Mario Trompowsky procura criar um conceito de espaço público que o estabeleça como um Território, isso é, aquele espaço em que há um conjunto de inter-relações que denotam sua apreensão por meio de construções humanas, em diversas escalas de abrangência e de expressões. Território pode tratar-se de propriedade da terra, ou de um pedaço de espaço. A partir de Roberto Corrêa é que o Trompowsky afirma que essa propriedade não se refere apenas à propriedade concreta de um espaço, mas também às suas apropriações, ou seja, trata tanto do controle efetivo que se tem de um pedaço de terra, mas também de uma dimensão afetiva e/ou identitária que alguns grupos têm por alguns lugares. Essa noção de território é compartilhada por Rogerio Haesbaert que estabelece que os territórios são frutos das interações entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relação de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta

(dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação, como nos casos em que analisaremos). O controle desse espaço é feito tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras, e desterritorializar significa, então, diminuir ou enfraquecer tal controle, aumentando assim a dinâmica, a fluidez, a mobilidade, seja ela de pessoas, bens materiais, capital ou informação (HAESBAERT, 2011). São, assim, elementos que elencam o caráter territorial de um espaço, são aquilo que justifica sua constituição como território e o qualifica (TROMPOWSKY, 2008). Em um diálogo com Bertrand Badie (1995), Hasbaert associa a lógica territorial aos particularismos, fechamentos, intolerância e à recusa da troca, sustentando que o fato identitário e o sentimento de pertencimento são deslegitimados. Rede seria a emancipação do indivíduo e território o pertencimento alienante e a retribalização retrógrada. Desta maneira, o Espaço Público, enquanto território,

se traduz como uma figura socioespacial que simboliza uma expressão coletiva, constituindo-se a partir de uma territorialidade que lhe é inerente (...), [ele é] definido pela produção social do espaço segundo diferentes agentes, processos e escalas nas esferas pública e política das relações sociais (TROMPOWSKY, 2008, p.18).

Há, pois, uma estreita correlação histórica entre Estado e Território, sendo inclusive que aquele é visto como o exercício do poder sobre uma determinada população sobre um determinado pedaço de solo, sendo assim indissociável de questões territoriais. São as relações de poder que delimitam e definem o espaço de domínio do território, e não diferentemente o Espaço Público é um espaço apropriado em função de um conjunto de práticas sociais de geopolítica do espaço e de identidade socioespacial que são capazes de garantir a manutenção dessa apropriação, se efetivando no exercício público e político da territorialidade por meio de ações coletivas que se impõem a todo o momento sobre o espaço. É por meio de fronteiras que é feito o controle físico dos espaços convertidos em territórios particulares. O muro é uma dessas demarcações; marca um território que tem um dono e é obstáculo à passagem, evidencia ao mesmo tempo seu outro lado, o espaço público, especialmente nos dias atuais em que o espaço público tem se configurado mais como o duplo do espaço privado, ou seja, o público como aquilo que não é privado (CORTÉS, 2008).

49.

Quando apreciamos uma intervenção gráfica urbana nós a vemos, de modo geral, de uma maneira bem específica que é a do próprio movimento pelo espaço urbano: pelos vidros de nossos carros, ou ônibus, ao andar a pé por uma calçada. Esse olhar se constitui assim, de certo modo, num olhar que flana, que vagueia pelas imagens da cidade. É ao mesmo tempo o olhar do *flanêur*, de Benjamin (2000), aquele que “vê a cidade sem disfarces” (p.56), aquele que fareja na história a cidade e a cidade na história, que busca entendê-la, detendo suas significações; e também o olhar nômade, sempre a se movimentar. A urbanização no mundo é historicamente colocada como à passagem do nomadismo caçador ao sedentarismo, mas, aponta antes para novas formas de mobilidade, dois aspectos distintos e complementares: “a) o crescimento dos grandes centros urbanos; b) o aparecimento de filamentos urbanos (...) que soldam umas nas outras as cidades existentes ao longo de vias de circulação, de rios e de costas marítimas” (AUGÉ, 2010, p.30).

50.

A pichação é apontada como uma cultura relacionada à urbanidade com destaque para as grandes metrópoles atuais, o que no caso brasileiro teria acontecido tardiamente. Nesse sentido é que a pichação é entendida como prática da dinâmica social que possibilita aos indivíduos circularem pela cidade e atribuírem novos sentidos para os espaços. Como nos diz Tavares,

a potência poética da pichação está no confronto com o espaço urbano entendido como espaço do imaginário dos sujeitos; é nesse mesmo espaço que acontece o grafite, ele também agindo sobre o nosso imaginário, criando brechas entre ele e a realidade (TAVARES, 2010, p.28).

Desse modo a cidade é também vista como espaço de comunicação, como suporte às escritas. Com frequência surge a imagem da grande cidade com seus *outdoors* e letreiros luminosos vendendo produtos, o trânsito incessante, e a falta de espaço. A intervenção urbana gráfica é associada a uma linguagem global e associada há uma experiência não mais apenas ligada à sua localidade, expressa em seu hibridismo e sendo tecnologicamente mediada, resultando em uma cultura visual assente nas tecnologias, na globalização de imaginários e referências icônicas, e na

constante mistura de elementos. Caracteriza uma mesma juventude que está no centro e na periferia, que está na cidade do interior e na metrópole, que compartilha dos gostos e desejos dos grandes centros e apresenta ao mesmo tempo signos universais e próprios (EDOARDO, 2011).

51.

A pichação ou o grafite que nos surgem de repente nos aparecem como uma perturbação no espaço urbano a nos surpreender, irrompendo da coerência dos elementos uniformes da cidade, como uma falha no muro, como uma sujeira, como manchas coloridas, ali, diante de nós, simplesmente apresentadas. Lá estão os traçados feitos com tinta spray, as formas moldadas com estêncil, os tipos feitos a pincel. Ali a intervenção se mostra enquanto sua *apresentabilidade*, na qual “nossos olhares pousam antes mesmo que nossa curiosidade – ou vontade de saber” (DIDI-HUBERMAN, 2013b, p. 16). Mas se abrirmos mais nosso campo de visão, como num *zoom out*, há o muro, uma construção, uma avenida, um bairro, uma comunidade, com seus significados compondo a narrativa daquela cidade.

52.

Os sujeitos pichantes se apresentam como uma distribuição de fenômenos localizados em lugares diferentes. Partimos, pois, do crescimento das cidades, da segregação social e dos surgimentos das metrópoles em decorrência dos processos históricos que efetivaram a industrialização. Com as indústrias, as cidades atraíam cada vez mais sujeitos para seu entorno provocando um processo de multiplicação de arranha-céus que formam uma única mancha visual no horizonte. Essa mancha é formada por blocos de concreto colados uns aos outros que não permitem que se possa ver para além deles, causando uma saturação visual nos espaços urbanos (PEIXOTO, 2004). O que temos, conseqüentemente, é

um olhar que não pode mais ver, colado contra o muro, deslocando-se pela sua superfície, submerso em seus despojos. Visão sem olhar, tátil, ocupada com os materiais, debatendo-se com o peso e a inércia das coisas (PEIXOTO, 2004, p. 174).

53.

Em certa medida, as intervenções gráficas urbanas surgem como um questionamento ao direito a cidade, especialmente no que se refere a um questionamento à propriedade e às decisões do direito à visibilidade nelas. Ao trabalhar a questão, David Harvey (2014) afirma o direito à cidade como um direito humano, porém reivindicando-o contrário aos conceitos vigentes – individualistas e baseados na propriedade, numa sociedade em que os direitos de propriedade privada e a taxa de lucro se sobrepõem a todas as noções de direito – propondo-o como um direito coletivo. Junto com Robert Park, Harvey parte de uma definição de cidade que a entende como a tentativa mais coerente e bem sucedida de se refazer o mundo em que se vive, de acordo com os próprios desejos, entretanto, se ela “é o mundo criado pelo homem, segue-se que também é o mundo em que ele está condenado a viver. Assim, indiretamente e sem nenhuma consciência bem definida da natureza de sua tarefa, ao criar a cidade o homem recriou a si mesmo” (PARK, 1967 apud HARVEY, 2014, p. 28). A partir deste pensamento Harvey afirma, então, que o tipo de cidade que queremos não pode ser separado do tipo de pessoas que pretendemos ser, do tipo de relações sociais que almejamos fomentar, das relações ecológicas que mais nos satisfazem, do estilo de vida que queremos levar e de quais são nossos valores estéticos.

O direito a cidade é, portanto, muito mais do que um direito de acesso individual ou grupal aos recursos que a cidade incorpora: é um direito de mudar e reinventar a cidade mais de acordo com nossos mais profundos desejos. (...) reinventar a cidade depende inevitavelmente de um poder coletivo sobre o processo de urbanização (HARVEY, 2014, p. 28).

Ainda que enquanto processo as práticas de intervenção gráfica urbanas não incidem enquanto demanda coletiva sobre a cidade, elas evidenciam o problema da propriedade privada que constantemente impõem territorialidades individuais ao espaço público, além de muitas vezes lançar explicitamente discursos radicais sobre este direito reivindicando transformações.

54.

Ponto de vista, composição e exposição são três noções essenciais aos fenômenos que tratam da visibilidade (GOMES, 2013) e referem-se às relações que se estabelecem por distribuições espaciais dos elementos e sujeitos que constituem tais

relações. Ver a imagem que irrompe no espaço urbano significa “conferir atenção, notar, perceber, individualizar coisas dentro desse grande campo visual construído pelo olhar” (p. 32). Nesse sentido, a visibilidade que certos lugares proporcionam é desigual, pois a atenção que confere a visibilidade é atraída por algo que desperta interesse. Logo, uns objetos ou lugares, por serem interessantes, apresentam visibilidade, são visíveis, enquanto outros, desinteressantes, tornam-se invisíveis. Neste sentido, “a visibilidade é um fenômeno que está estritamente relacionado à posição daquilo que é visto no espaço” (p.33). A visibilidade é um ponto de tensão e conflito em nossas cidades, pois o que torna um objeto ou lugar visível do ponto é sua posição, logo a espacialidade é uma condição fundamental para tal. São fundamentais, assim, elementos característicos como posição, composição e exposição que apontam engendramentos dos objetos/sujeitos uns em relação aos outros. Todos os processos de criação e apreensão das intervenções gráficas urbanas passam por isso, desde a escolha do local de ação, até a apreciação do observador-transeunte. Assim é que se caracteriza qualitativamente as intervenções no espaço urbano por questões como “morfologia do sítio onde ocorre”, “a existência de um público” e “a produção de uma narrativa dentro da qual aquela coisa, pessoa ou fenômeno encontra sentido e merece destaque” (GOMES, 2013, p. 38). Tais elementos vêm a interferir diretamente na espacialidade do olhar. É assim que vão se constituindo regimes de visibilidade, tomando um caráter expositivo ou permanecendo, de acordo com a sua composição, em pontos cegos. Para Paulo Cesar da Costa Gomes tais regimes são denominados de regime ordinário quando “aquele que faz parte do cotidiano” (p. 51) ou de regime extraordinário, quando “capta a atenção, cria ou se associa a um evento, tem impacto, mobiliza e interfere nessa ordem do cotidiano” (p. 51). As intervenções gráficas ficam num ponto de transito nessas posições surgindo em alguns momentos como surpresa, e em outros como composição frequente e esperada do espaço urbano. Regimes de visibilidade “são protocolos que guiam as formas de olhar, as direções do olhar, que determinam o que deve ser visto” (p. 317). Nesta perspectiva, o autor cita alguns exemplos, a fim de deixar as questões supracitadas mais claras. Há discursos que dão suportes a certos regimes de visibilidade no que se refere às potencialidades das imagens nos espaços urbanos significando-as. Como as obras que estão em museus ou galerias de arte, que indicam, por sua posição espacial que se trata de objetos que possuem um valor artístico, cultural ou histórico. Gomes afirma que os espaços públicos são por excelência espaços de exposição de pessoas, grupos e objetos, espaços em que se alcança maior visibilidade ao estar exposto. Os espaços públicos

urbanos concentram significações que permitem a construção de uma imagem positiva, os quais por sua vez ganham centralidade, sendo espaços de exposição, de concentração de pessoas e grupos diversos. As grandes cidades e metrópoles contemporâneas se mostram importantes produtoras de cenas e de experiências, no que se refere à densidade visual e sonora oferecida enquanto espaço de grande visibilidade. Grandes centros urbanos geram novos modelos de visibilidade, os quais estão associados às diferentes experiências vividas na vida cotidiana desses centros (GOMES, 2013).

55.



Figura 4 – Duas obras de Renato Ren: a esquerda, *Aqui dentro não é grafite*, de 2014, e a direita, *Não Contém Graffiti*, de 2016, ambas apresentadas na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. Fonte: Arquivo do artista.

O artista visual e grafiteiro do Espírito Santo Renato Ren construiu duas obras que discutem criticamente sobre a questão do grafite nos espaços de museus e galerias. *Aqui dentro não é grafite*, de 2014, era um grande mural em que abaixo de uma ilustração composta por três grandes figuras humanóides se podia ler a frase-título da obra e também o trabalho *Não Contém Graffiti*, de 2016, um objeto que se apresentava como lata de tinta aerossol com uma etiqueta vermelha que além de trazer a frase-título da obra seguia com uma descrição dos materiais de composição do trabalho (FIGURA 4), ambas apresentadas em exposições coletivas na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo. Ren, como representante de grafiteiros de sua geração, deixa claro que uma fundamental caracterização das intervenções gráficas urbanas enquanto expressões artísticas é o fato de ocuparem espaços que não são

“próprios” da arte, como são tradicionalmente concebidos, e, assim, ao abrirem mão das significações avalizadas desses espaços propõem buscar outros regimes de visibilidade. A obra de Ren territorializa o grafite como uma prática que é espacial e relacional por meio da negação do espaço que abriga seu trabalho, a galeria de arte. Caracteriza bem esta questão, a fala, em entrevista ao jornalista Felipe Blumen, do pixador Cripta Djan que tratou da questão da relação entre espaço interno/externo, museu/rua a respeito da prática da pichação.

Acho íntegro o cara que tem um trabalho na rua ter também um trabalho no mercado da arte. Mas o grande erro dos grafiteiros não foi quando o grafite entrou para o circuito das galerias, foi quando eles fizeram o contrário, transformaram a rua em galeria. Foi quando eles começaram a ganhar para pintar na rua. Aí você tá abrindo mão do que legitima seu trabalho, que é pintar na rua de forma ilegal, transgressora. É por isso que o que tem de mais conceitual na arte contemporânea hoje é o pixo (BLUMEN, 2014, online).

As intervenções gráficas urbanas enquanto apropriação considerada indébita do espaço público incorpora o gesto ancestral de inscrição à temporariedade acelerada das grandes metrópoles, num processo híbrido de constituição de linguagem, se aproveitando da escrita e do icônico (ALMEIDA, 2012). Desta maneira é que constitui com seus processos um espaço de sentido que faz irrupção em um lugar onde não se poderia imaginar a expressão escrita ou icônica, “por meio de operações de invenção do suporte, ora ganhando espaços não semiotizados, ora se apropriando de superfícies já semiotizadas” (ALMEIDA, 2012, p.30), é que a prática da pichação se afirma como importante meio de marcação de sentidos à paisagem urbana. Tal prática mostra que é possível haver um outro funcionamento da superfície da cidade – seja como suporte, como campo de combate, como vazão de liberdades – numa produção de escrita que está entre o *socius* e o *ego* (ALMEIDA, 2012).

56.

Sendo a paisagem o que se vê, supõe-se necessariamente a dimensão real do concreto, o que se mostra, e a representação do sujeito, que codifica a observação. A paisagem resultado desta observação é fruto de um processo cognitivo, mediado pelas representações do imaginário social, pleno de valores simbólicos. A paisagem apresenta-se assim de maneira dual, sendo ao mesmo tempo real e representação (CASTRO, 2004).

Ao tratarmos das territorialidades da paisagem urbana afetada e disputada por uma série de subjetividades que se colocam em relação aos objetos que compõem o mobiliário

urbano é que entendemos essa espacialidade como um dado percebido. Esse espaço como parte da cidade que dá-se a ver e se implica em regimes de visualidade e visibilidade, sendo a visualidade a correspondência da imagem no mundo físico e concreto, logo referencial, enquanto a visibilidade implica numa elaboração reflexiva do que é fornecido visualmente transformado em fluxo cognitivo, sendo, portanto, uma relação semiótica, em que uma representação visual gera um processo perceptivo complexo que é marcado como experiência geradora de um conhecimento contínuo, individual e social (CASTRO, 2004).

Na visibilidade o olhar e o visual não se subordinam ou conectam-se um ao outro, como ocorre com a visualidade, ao contrário, ambos se distanciam um do outro para poder ver mais. Estratégico e indagativo o olhar da visibilidade esquadrinha o visual para inseri-lo, comparativamente, na pluralidade da experiência de outros olhares individuais e coletivos, subjetivos e sociais, situados no tempo e no espaço (FERRARA, 2002, apud CASTRO, 2004, p. 74).

Deste modo, se a paisagem urbana é por um lado vista por um olhar, pelo outro ela determina este olhar, um olhar que percorre o espaço urbano apreendendo seus elementos visuais enquanto recorre há uma série de repertórios discursivos num sistema de trocas, sendo, portanto, um olhar não-natural, resultado de investimentos de técnicas disciplinares que solicitam uma concepção de experiência visual instrumental, modificável e abstrata, de ordem histórica e social. A paisagem urbana enquanto resultado criativo de um olhar inserido em regimes de visibilidade nunca é isenta, nem natural.

57.

O processo comunicativo nas intervenções gráficas urbanas acontece entre os sujeitos pixantes e os observadores-transeuntes por meio da própria manifestação na cidade. Existe um potencial comunicativo dos lugares com intervenções em relação ao público que circula pelo local onde acontecem. Involuntariamente ou por iniciativa, há pessoas que são tomadas pelo regime de atenção proposto pelas imagens, e interpretam as mensagens, as reconhecem e as acompanham. Porém, a abrangência comunicativa das intervenções não se reduz ao sentido dialógico, de comunicação entre os praticantes e do conteúdo, escrita e icônica, como mensagem aos passantes (VIEIRA E SILVA, 2011). *O meio é a mensagem*, escreveu Marshall MacLuhan, conceito chave da teoria da comunicação, em que o entendimento do meio em que a comunicação se estabelece,

como uma extensão do homem e de sua consequência social, lhe confere atributo de mensagem. No caso do nosso objeto de análise a comunicação também se apresenta na ação, e no modo de fazer. O meio são os elementos da cidade como extensão social e como comunicante. Alguns elementos se estabelecem nesta relação se entendemos que toda a intervenção gráfica urbana é, em primeiro lugar, o registro da performance e do gesto de alguém indicando uma prática, deste modo, entendido como o registro deixado como marca, o propósito realizado, resultado de uma análise e escolha do lugar na cidade onde o signo é colocado. O meio também enlaça a própria ação estratégica e uma série de processos normativos que reverberam pela questão do direito e das territorialidades da visibilidade no espaço público. Ainda neste processo, na lógica de constituição do espaço ou na formação identitária dos lugares, tendo o cotidiano como referência de percepção e interação individual na cidade também são vias formação de sentido, progressivamente elaborado do contexto e enredado pelos sujeitos que intervêm no espaço urbano. O fato social não está dado, portanto, é o resultado da atividade dos atores para conferir sentido à sua prática (VIEIRA E SILVA, 2011).

58.

Daniela Coutinho Bissoli (2011) em sua dissertação de mestrado no campo da Arquitetura e do Urbanismo se propôs a analisar o grafite em Vitória focando principalmente em sua materialidade e na distribuição na paisagem. Trabalhou com os bairros Cento, Enseada do Suá e Jardim da Penha e concluiu que o fenômeno não se desenvolve de maneira homogênea em Vitória, ainda que nas áreas escolhidas tenha encontrado mais semelhanças que diferenças nas territorialidades do grafite. Com relação às semelhanças chegou ao resultado de que há o predomínio de grafites executados sem permissão. Concluiu, ainda que os muros se configuram como os suportes mais utilizados, seguido pela fachada das construções.

Com relação ao uso, os suportes em estado de abandono são os mais utilizados nas três áreas, alcançando grande índice de *graffiti* não permitidos nesses suportes. Esses *graffiti* insurgem revelando abandonos, em áreas que em geral escapam dos olhos e controles do Estado (BISSOLI, 2011, p.132).

Em se tratando de diferenças do comportamento do fenômeno, Bissoli averiguou haver uma certa diferença na dinâmica do grafite, sendo que a área da Enseada do Suá apresentou maior dinâmica somando a quantidade dos elementos que saíram e a que

entrou, enquanto no Centro, constatou-se pouca quantidade de grafites apagados. Observou ainda que, na área do Centro o grafite é percebido com mais intensidade, não só pela quantidade, mas por parecerem mais adaptados àquela paisagem, e aparentarem, a segundo a pesquisadora, “maior fluidez e intimidade sobre seus suportes”.

Com relação aos suportes, percebe-se que o Centro apresenta o índice de graffiti executados em fachadas quase igual ao índice de incidência nos muros. Em sua maioria, essas fachadas encontram-se em estado de abandono, o que faz sentido por se tratar da área mais antiga e consolidada das três analisadas, na qual o processo de renovação urbana/arquitetônica encontra-se mais lento que nas demais. As áreas Enseada do Suá e Jardim da Penha são regiões de urbanização e ocupação mais recentes e constituem novas centralidades dentro da região metropolitana da Grande Vitória (BISSOLI, 2011, p.133).

Nas duas áreas o grafite se apresenta de forma semelhante; enquanto no Centro o segundo uso de suporte mais utilizado é de serviço e comércio, em Jardim da Penha e na Enseada do Suá são os terrenos vazios, e estes, na área de Jardim da Penha, superam o índice dos suportes abandonados.

Tais índices refletem o processo de renovação urbana em andamento nessas áreas. Na Enseada do Suá e em Jardim da Penha, o graffiti aparenta maior fragilidade, ou dinâmica. Grande parte dos pontos analisados está inscrita sobre muros, e estes, por sua vez, estão, em sua maioria, em desuso, ou como na classificação, em terrenos vazios, ou seja, possuem grande possibilidade de serem demolidos e substituídos por construções novas. Os graffiti, além de revelar os abandonos, como é o caso da maior parte dos graffiti encontrados, são utilizados para acrescentar valor estético em elementos já valorizados, como nas bancas de jornal do Centro e nos tapumes da Praia de Camburi (BISSOLI, 2011, p.133).

Bissoli destaca, ainda, que em cada área, o grafite adquiriu certa especificidade relacionada ao seu substrato. Para ela os espaços e suportes da cidade possuem para os sujeitos que intervêm sobre ela uma outra potência e eles expressam seus desejos na materialidade dos espaços urbanos ao criar na paisagem territórios próprios.

59.

Ricardo Rosas (2005) ao escrever sobre intervenções urbanas afirma que essas oferecem um pouco mais do que alguns projetos de arte pública, ao dialogar com o espaço da cidade e introduzir inflexões poéticas sobre ela, questionamentos sexuais, sociais, políticos ou estéticos. A escolha pelo conceito intervenção gráfica urbana se deve especialmente ao interesse de mapear nestes fenômenos do grafite, colagem, raspagem, etc. seu aspecto performático em que uma subjetividade impõe camadas de sentido que contrastam com uma série de outras comunicabilidades urbanas, especialmente por suas

características de

espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e não na “monumentalidade”. Conscientes ou não destes detalhes, os artistas e coletivos da intervenção urbana transgrediam (e continuam a transgredir) códigos de urbanidade, relações usuais com o espaço urbano, clichês comportamentais, introduzindo igualmente ações e interferências absurdas ou surreais (ROSAS, 2005, p.1).

A CIDADE RASURADA: arte, comunicação e ocupação dos espaços públicos em Vitória-ES

60.

Era um domingo, colocamos os equipamentos no carro emprestado por uma amiga e preparamos tudo. A câmera digital e o tripé foram fixados no banco de trás e apontavam em direção aos muros da cidade. Combinado o trajeto do dia, fomos até onde consideramos o local de origem, o bairro Atlântica Ville, em Vitória-ES e seguimos. O motorista do carro, meu companheiro, procurava manter uma velocidade média para que eu, no banco de trás, pudesse ter imagens que fossem nítidas das intervenções que havia nos muros. Eventualmente a bateria ou a memória da câmera acabavam e era preciso parar para trocá-las e voltar parte do trecho perdido. Mesmo escolhendo dias de feriado prolongados, em alguns pontos tivemos problemas com outros motoristas que ficavam zangados com a velocidade não tão rápida que o carro desenvolvia. A paisagem urbana da cidade revelava suas formas, cheias de multiplicidade e com algumas intervenções gráficas sobre elas, foco de nosso interesse. A paisagem sonora era o ronco dos motores, buzinas, conversas e eventualmente sonoridades de determinados locais como o som do mar e música de alguns bares. Repetimos as mesmas ações, porém adotando outro trajeto no dia seguinte. O passo posterior foi baixar os vídeos digitais no computador, organizá-los sequencialmente e depois preparar o material, decupando os vídeos, selecionando somente os trechos em que a paisagem possuía intervenções gráficas sobre ela (por menor que fosse). Esses vídeos viraram frames, imagens estáticas que foram objeto da análise inicial do trabalho quando averiguamos quais eram as relações territoriais que estavam postas, seguido dos temas e estilos que surgiram, da influência do movimento sobre as imagens, além de procurar estabelecer regimes de visibilidade (pontos de vista, composição e exposição), de que modo os elementos da cidade são incorporados nas ações e qual imagem sobre a cidade as intervenções criavam.

61.

Entre os temas encontrados especificamente nas intervenções mapeadas em nosso trajeto estavam escritas legíveis e indecifráveis, assinaturas (simples e elaboradas), jogos de palavras (poéticos), questões religiosas e políticas, figuras humanas e humanóides (estilizadas em formas realísticas, deformadas, com expressões sorridentes, debochadas e zangadas), temas da natureza como animais (pássaro, macaco) e plantas, entre outros. Entre os estilos adotados estavam a *tag* (assinatura com nome/pseudônimo do artista) em vários estilos, bem como escritas múltiplas nos formatos *bombing* (grafite rápido, com letras mais simples e eficazes), *bubble* (de letras arredondadas, mais simples e "primárias"), *throw-up* (situada entre o *tag* e o *bombing* com letras rápidas normalmente sem preenchimento de cor; apenas contorno), *wild* (de letras quase ilegíveis) e 3D (tridimensional, baseada num trabalho de brilho/sombra das letras). Além disso, formas abstratas de estilo minimalista, futurista e com influência ao orgânico foram constatadas, com o uso de *degradé*, com e sem preenchimento (simples ou elaborado), e contorno. Também foram constatados o uso de colagens, *stickers* e cartazes, assim como de *characters* (retratos, caricaturas, bonecos pintados) e *asdolfinho* (pintura animal). Sobre o substrato foram encontrados estilos de trabalhos como a pintura mural e o *hall of fame* (mural mais trabalhado onde normalmente pintam mais do que um artista na mesma obra, explorando as técnicas mais evoluídas), o *roof-top* (feito em telhados, fachadas, outdoors ou outras superfícies elevadas, associado ao risco e ao difícil acesso), e o *cross* (um grafite ou assinatura por cima de um outro trabalho) (FIGURA 5).

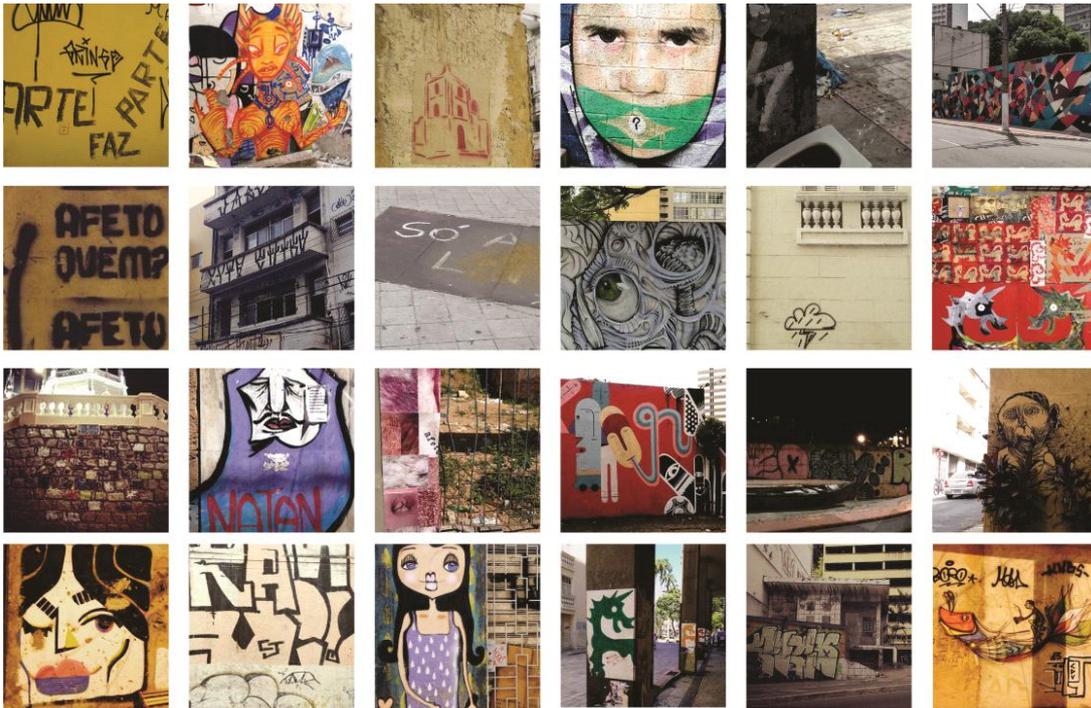


Figura 5 – Diversidade de temas e estilos presentes na cidade de Vitória. Fonte: Maurílio Mendonça.

62.

As intervenções gráficas que foram objeto de nossa investigação traziam questões territoriais que ora demarcavam, ora borravam fronteiras das propriedades materiais e simbólicas dos elementos urbanos afetados. Uma das relações de territorialização apontava a própria existência do muro, este objeto de delimitação de propriedades privadas, ao mesmo tempo em que conspurcava sua integridade. Por outro lado, havia trabalhos que ocupavam grandes espaços de muros e fachadas, funcionando como um outdoor, em que havia um processo de apagamento do muro. Há também marcações de territorialidades simbólicas com afirmação de crenças e vivências, que abalizam lugares identitários e/ou ideológicos (FIGURA 6).



Figura 6 – Algumas pichações que trazem demandas políticas e crenças religiosas. Fonte: Maurílio Mendonça e arquivo pessoal.

Esses trabalhos que imputam uma crença ou filosofia de vida acontecem num cenário que é virtualmente acessível a todo o público, em um meio de expressão que não é controlado pelo Estado. De tal modo, sejam quais forem os objetivos ou conceitos das mensagens, elas se chocam com uma concepção do que é difundido como cultura pública. As paredes são um dos importantes meios que historicamente são cooptados para expressar posições políticas, especialmente as mais radicais e anárquicas (STAHL, 2009; DOWNING, 2004). Os trabalhos de assinaturas trazem a problemática da propriedade e do direito ao espaço. A assinatura entendida como marca da posse ou do trabalho de alguém – especialmente no campo das artes gráficas, em que a assinatura e o nome pressupõem um símbolo que chancela e certifica a autoria, a autenticidade e, logo, detenção por direito de um objeto – torna o ato de escrever na propriedade alheia uma ação que traz à luz a questão da atribuição visual das superfícies da cidade em sua condição intermediária entre os direitos públicos e privados e de uma série de normatizações acerca destes direitos. De forma independente ou dedicatória, ou ainda como assinatura, legível ou não, de um nome, tais inscrições indicam logo de início que alguém existe, que tem uma alcunha e que, desse modo, deveria ser considerado. Johannes Stahl (2009) afirma que muitos desses nomes não aludem publicamente a nenhuma pessoa em concreto e, efetivamente, são significados vazios na esfera dos

sinais cheios de significado da cidade, que são apagados, por sua vez, pelo próprio fato de sua mera presença, ainda que, recentemente, em alguns casos o reconhecimento e fama no seu âmbito tornem esses criadores pessoas concretas e identificáveis. Aqui há um aspecto importante que perpassa a questão das intervenções gráficas que é a questão do rastro. Muitas vezes em seu aspecto menor de significação, as intervenções nada mais são do que o registro de um gesto feito na relação primeira com o espaço, registro de uma passagem. No impulso de preencher um espaço vazio em uma superfície estão aqueles que “deixam uma marca que documenta, simultaneamente, a própria presença num momento e lugar determinados” (STAHL, 2009, p.31). Algumas figuras também trazem marcas de sujeitos que se imbricam com os artefatos em representações de indivíduos das formas que concebem a si próprios, marca de uma alteridade. Há um processo de reterritorialização entre a questão do anonimato e da celebridade, em contraste. Stahl destaca o objeto do anonimato como uma questão que resvala significativamente nos estudos analíticos da arte de rua, pois, de modo geral, a história da arte moderna foca nos sujeitos e nas autorias, porém pelo aspecto da ilegalidade, nas intervenções gráficas urbanas seus autores são geralmente anônimos e imensuráveis, portanto mal se pode perguntar a esses seres invisíveis. O autor afirma que, comumente, é foco de interesse desses sujeitos a questão do direito estético sobre o espaço público e o questionamento dos limites do conceito de arte, além de uma desvinculação à indústria da arte, muito mais do que qualquer outro conceito da análise artística. Foi verificado, ainda, que há composições que são relacionais entre os diversos elementos das intervenções que tomam o espaço público, ora se completando, num encaixe harmônico de diferentes temas e estilos, ora em conflito, se sobrepondo, se apagando, imprimindo significados diversos da intenção primeira sobre o trabalho do outro. É icônico deste fenômeno e ilustra esse caráter dialógico e conflituoso que podem atingir as intervenções gráficas urbanas, o caso de pichações ocorridas nas paredes de uma igreja evangélica em Jardim da Penha que revela a demarcação de distintas crenças e identidades, mas também de temporalidades (FIGURA 7). São camadas de tempos em um jogo argumentativo entre os autores que vai da frase inicialmente pichada “Jesus não voltará”, que sofreu a intervenção de um segundo sujeito que apagou a palavra “não” cobrindo-a de preto, seguido de uma terceira camada de intervenção que voltou com a palavra “não” e completou com “infelizmente” (sic), numa composição que aponta para um diálogo com uma afirmação, uma réplica e uma tréplica (“Jesus não voltará”, “Jesus voltará”, “Jesus não voltará, infelizmente”) que convivem visualmente

ao mesmo tempo.



Figura 7 – Parede com sucessivas intervenções em frente a uma igreja evangélica do bairro Jardim da Penha. Fonte: arquivo pessoal.

A questão do conflito e alianças postas espacialmente nos muros remetem ao conceito de espaço de Doreen Massey (2013), como aquilo que a autora denomina de acabar juntos, um entendimento do espaço como constituído por meio das relações. A espacialidade, para a autora sempre está sendo modificada, “lugares, em vez de serem localizações de coerência, tornam-se os focos do encontro e do não-encontro do previamente não-relacionado, e assim essenciais para a geração do novo” (p. 111). Massey afirma que a multiplicidade do espaço gera o inesperado, que no caso analisado firma-se criativamente em alianças e conflitos discursivos e estéticos que ocupam o espaço público em arranjos provisórios, uma territorialização em aberto. O que torna o lugar específico é a reunião de diversas entidades em suas relações, o natural e o social se cruzam formando um caráter particular, constituídos por “elementos potenciais do acaso” (p. 144). O espaço seria produzido com uma temporalidade integrante dele próprio, sem separação, inclusive das relações e práticas que são os objetos da política, sendo que o que permite a construção é a multiplicidade. Ao tentarmos imaginar a construção de novas espacialidades devemos seguir “uma geografia que reflita a geografia dessas relações” (p. 212). A política local, por meio dos relacionamentos, deve enxergar além de seus próprios limites. O espaço torna-se o próprio terreno da

política, uma vez que ao pensar espacialmente há um empenho em compreender a multiplicidade, na negociação das relações que remeterá à coexistência do social, do humano e do não-humano, dos sujeitos que fazem intervenções, dos discursos sobre arte, direito a cidade e das relações de poder, das leis e das normas que liberam e impedem, das suas subversões, dos elementos que constituem o espaço urbano, das tecnologias, etc. Em nossas análises ainda apareceu outro problema da ordem do fronteiroço que era o fato da maioria das intervenções não terem moldura, ou qualquer limite preciso que demarquem o fim de uma obra, sendo assim que se espalham pelo mobiliário urbano numa simbiose. Também existem intervenções que vão ao sentido de proporem outra ecologia possível e outra relação com a vida na terra e em nossas cidades. É como se alguns dos sujeitos que intervêm no espaço urbano pensassem com Félix Guattari (2009), ao repensar as relações ecológicas em nossos espaços de convivência que devessem levar em conta não só o meio ambiente, mas também as relações sociais; e a subjetividade humana. É como se buscassem articulações ético-políticas, que pensassem alternativas ao mercado mundial e seu modelo que valoriza o individual e dispõe em equivalência os bens materiais, culturais, naturais etc., e coloca as relações sociais sob a direção das máquinas. É como se procurassem despertar para uma ecologia social que não pretende mais resolver os contrários, mas que aponte para a expressão criadora em que os territórios existenciais não são fechados em si mesmo, mas abertos a diferença a partir de uma práxis que possa torná-lo habitável, se transformando na essência da arte da eco, liberando as possibilidades.

63.

Os regimes de visibilidade a que se submetem as intervenções gráficas urbanas dão conta, nos trechos analisados, de pontos de vista que algumas vezes têm boa visibilidade, sem interrupções, ou problemas, mas, que em outros momentos são vistas apenas a partir de um determinado ponto, entre carros estacionados, postes, árvores, interrompidos por sujeitos que transitam adotando uma relação de olhar pela fresta, enquanto, em algumas outras vezes tomam toda extensão do olhar preenchendo por completo o campo de visão. Além disso, processos de composição e exposição como a relação entre cores da tinta em contraste com as cores dos suportes originais, bem como a posição da intervenção no contexto espacial fazem com que a mensagem ganhe

destaque e legibilidade, surgindo como perturbação intensa destes espaços. Há intervenções que, inclusive, criam fundos com formas e cores impondo camadas visuais distintas do suporte original ou em contraste a ela. A angulação e recuos dos suportes que sofrem intervenção também impõem sentidos de visão para determinado ponto de vista e pontos cegos, e há locais em que, por exemplo, a intervenção interpela mais o pedestre que passa pela calçada em direção a superfície do que o motorista que segue a via da rua (FIGURA 8).



Figura 8 – Sequencia de frames que mostram as diferentes visibilidades em distintos pontos de vista. Fonte: arquivo pessoal.

Algumas angulações mostram as imagens pintadas em perspectiva, deformada pelo ponto de fuga, algumas vezes visível parcialmente ou por um curto intervalo de tempo dentro de um determinado trajeto. É notável também que a forma de alguns elementos do mobiliário urbano é incorporada às obras, bem como as curvaturas e direções do mobiliário ou elementos estruturantes que direcionam em formatos criativos as intervenções ou, ainda, lhe atribuem aspectos esculturais dando-lhes dimensões extras e texturas (FIGURA 9).



Figura 9 – Intervenções que incorporam aspectos do espaço afetado. Fonte: Maurílio Mendonça.

64.

Ao incorporar e levar em consideração, em nossa análise, os movimentos que se fazem com veículos motorizados, especialmente numa capital como Vitória, que desincentiva pelas distâncias que se execute trajetos a pé, pode-se afirmar que a percepção das intervenções gráficas urbanas mostra-se significativamente afetada por eles. É deste modo que pixos menores e poucos expressivos têm sua visibilidade prejudicada, aparecendo desfocados e pouco nítidos, logo pouco legíveis. Algumas organizações, entretanto, que se configuram como um tipo de composição contextualmente bem

posicionado em relação à área de ocupação e com traços bem marcados em frases curtas e diretas, mesmo com movimento pode vir a ter boa visibilidade e legibilidade. Outro fator de influência é a velocidade do movimento que se executa em relação a essas intervenções menores. As intervenções de grandes dimensões que tomam paredes inteiras têm boa visibilidade e legibilidade, sendo que, entretanto, trabalhos largos – que ocupam grandes extensões horizontais –, tem sua visibilidade fragmentada, surgindo como um “tira” que se move de um lado a outro, sendo necessário que se mova para que se veja por completo, movimento este condicionado pela posição dos sujeitos no trânsito e muitas vezes das mãos das vias. A posição sobre determinadas superfícies, nos recuos de paredes, em esquinas ou no paralelismo às vias ao se relacionarem com a questão do movimento fazem um jogo de revelar/esconder essas imagens. A apreciação que acontece no movimento está constantemente condicionada a interrupções de olhares por elementos fixos (postes, placas, etc.) e móveis (transeuntes, carros, bicicletas). É notável o trabalho do artista Jean Pereira que de forma inventiva utiliza estes recursos incorporando os recuos, os becos e as frestas da arquitetura urbana de Vitória não só como suporte, mas também semioticamente como composição para seus personagens. O trabalho de Jean, que se constitui de figuras humanas que parecem representar o espírito de uma juventude sem perspectiva, sem rumo, sentimentalmente ferida, se esconde atrás de paredes, de bancas, e na entrada de becos, como se não quisessem ser vistos chorando (FIGURA 10).



Figura 10 – Trabalhos de Jean Pereira. Fonte: Arquivo pessoal.

As aproximações e distanciamentos criam relações distintas com esses trabalhos atribuindo-lhes valores específicos pelos detalhes ou pelas grandes dimensões. A questão do movimento aqui é relevante aos sujeitos que praticam a intervenção sobre a cidade, pois a composição do seu trabalho num regime de captura de atenção deve levá-lo em consideração, tendo em vista as características iminentes dos observadores de seus objetos. Como visto, questões como composição e tomada de espaço, exposição de acordo com os engendramentos de ruas e elementos do mobiliário, além de direção e fluxo do trânsito e uso potencial de meios de transportes indicam para possíveis sujeitos e determinados pontos de vista, logo de potenciais percepções destes trabalhos. É curioso notar que mesmo algumas intervenções possuem caráter movente dentro deste espaço urbano, como os trabalhos feitos em portas de estabelecimento comerciais (FIGURA 11), carros, e tapumes reaproveitados.



Figura 11 – Grafite em porta vertical no Centro de Vitória. Fonte: Maurílio Mendonça.

65.

A cidade de Vitória, seus espaços e seus elementos constitutivos públicos são incorporados às obras quando elas tomam o muro como tela, apropriando-se

minimamente dos sentidos dos espaços estabelecidos. Tal incorporação por si só carrega um elemento contestatório da funcionalidade deste mobiliário, impondo-lhe outras funções e dando-lhe abertura de sentidos. Outros elementos, como dito anteriormente, são incorporados em relações de percepção e em pontos de vista em relação de mostra/esconde tanto de elementos fixos como móveis. Alguns elementos pouco usuais mesmo para as intervenções gráficas compõem os trabalhos como elementos naturais que crescem em meio à dureza dos muros de pedra, como plantas e raízes, como também a transparência de vidros e vidraças, como os dos pontos de ônibus da capital (FIGURA 12).



Figura 12 – Vidros dos pontos de ônibus com intervenção gráfica no bairro Santa Lúcia. Fonte: arquivo pessoal.

De grande potência no que se refere à intervenção no espaço urbano são os trabalhos que incorporam os sentidos semióticos dos locais que lhe dão suporte e de como eles são entendidos em nossa sociedade, obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. São trabalhos de expressão em diálogo com as significações trazidas pelo local específico, em que os elementos pictóricos dialogam com o meio circundante, voltando-se para o espaço – incorporando-o à obra ao mesmo tempo em que o transforma. O espaço físico apresenta-se como campo em que os sujeitos pichantes realizam intervenções precisas, remetendo à noção de arte pública, que designa as afetações realizadas fora dos espaços tradicionalmente dedicados à arte, estando fisicamente acessível, modificando a paisagem circundante. Na figura 13, vemos duas boas ilustrações sobre essas questões. Na esquerda vemos uma pichação feita nas paredes do Theatro Carlos Gomes, localizado na Praça Costa Pereira, no

Centro da cidade, inaugurado em 1927, um prédio histórico e uma importante referência cultural para o povo capixaba, local de apresentações musicais e teatrais. A inscrição sobre ele diz “A arte foi comprada”. O local específico desta intervenção – o principal teatro do estado – traz sentidos que tornam a inscrição polissêmica, pois contém problematizações sobre a instituição pública de cultura, o que tem sido feito com ela e dos próprios entendimentos de arte, patrimônio e cultura, o que provavelmente se perderia ou seria menos potente se a intervenção tivesse sido feita em qualquer outro local da cidade. Assim também como a inscrição “Nem Cabral aguenta” sobre a réplica da embarcação em que os portugueses chegaram ao Brasil – feita por ocasião da comemorações dos 500 anos do país – que naufragou remetendo metaforicamente a uma série de questões políticas, mas especialmente à situação da embarcação em questão.



Figura 13 – A esquerda pichação da parede do Theatro Carlos Gomes (Centro) e na direita réplica da caravela de Pedro Álvares Cabral naufragada na baía de Vitória. Fonte: acervo pessoal.

É neste sentido que entendemos as intervenções gráficas feitas na cidade como rasura. No dicionário, a palavra *Rasura* é descrita como “eliminação de letra ou palavra de um texto escrito, riscando-as ou raspando-as” e o ato de rasurar é equivalente a “raspar ou riscar letras ou palavras de um documento” ou ainda “reduzir a fragmentos uma substância medicinal”. Deste modo, a rasura é aquilo que não apaga o original, mas que cria uma dupla inscrição sobre ele. Sendo a cidade entendida pelos seus processos de legibilidade, ou seja, como elemento semiótico e com a facilidade com que cada uma das partes do urbano (em seus aspectos visuais) podem ser reconhecidas e organizadas em significações que são relacionais, históricas e socialmente dadas. As intervenções como rasura são justamente ações que não podem obliterar seus aspectos constitutivos, mas inscrever-se sobre ele e sob rasura, como escrita dupla. Como Stuart Hall (2000) colocou, as rasuras indicam que há alguns elementos que já não nos servem mais em sua forma original e que quer-se dialeticamente superados; e apesar de ainda não

existirem como conceitos ou existências inteiramente diferentes que possam substituí-los “não existe nada a fazer se não continuar a pensar com eles – embora agora em suas formas destotalizadas e desconstruídas, não se trabalhando mais no paradigma em que foram originalmente gerados” (p.104). Ao rejeitar as demarcações de propriedade que funcionam como controle do território, os sujeitos que intervêm, em rasura, sinalizam com a apropriação simbólica do espaço em que elas estão canceladas, mas paradoxalmente continuam a ser lidas. Deste modo, rasurar permite uma leitura da cidade acompanhada de outros elementos, de imaginar a cidade no limite das suas funções originais de fronteiras e das funções estéticas e de comunicação que lhes são “clandestinamente” imbuídas. É nesse sentido que as intervenções gráficas urbanas se aproximam do conceito de heterotopias de Foucault (2001b) no que se refere ao fato de serem lugares reais, efetivos, delineados na própria instituição da sociedade, e que são espécies de contraposicionamentos, em que todos os outros posicionamentos reais que se podem encontrar no interior da nossa cultura estão representados ao mesmo tempo, contestados e invertidos, “espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis” (p. 416).

66.

Após a primeira etapa de pesquisa, as imagens tratadas, foram organizadas pelos softwares e computadores capazes de trabalhar com enorme quantidades de dados do Laboratório de Imagem e Cibercultura (LABIC) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) que as organizaram em grafos por sequência (ANEXO 1), por aproximações de matiz e brilho e pela saturação das imagens. Esta organização produziu visualizações interessantes que permitiu trabalhar com a totalidade das imagens analisadas, produzindo dados complementares da paisagem afetada da cidade. As imagens vistas em conjunto mostram que, na maioria dos casos, as intervenções como estavam feitas naquele momento causam pouco impacto visual na paisagem urbana, por serem em sua maioria sutis no contingente apresentado. Apenas intervenções maiores que tomam grandes espaços de paredes e fachadas impactam a paisagem significativamente. Ademais, notou-se que a própria movimentação no trânsito com suas paradas e acelerações geram uma maior influência no contexto da paisagem. Ou seja, as maiores afetações acontecem espacialmente, quando ocupam

grandes áreas, e temporalmente, quando se aumenta o tempo de contemplação em uma imagem. Porém, neste contexto percebe-se que em relação a matiz, saturação e brilho os elementos constitutivos próprios da cidade, para além das intervenções, acabam interferindo mais imageticamente. Inclusive a cor e a posição desses elementos podem afetar a apreciação das intervenções, o que nos leva a afirmar que a cidade interfere mais na pichação do que o contrário. Em alguns aspectos uma predileção por espaços decrepitos dos sujeitos que praticam as intervenções mostram, neste recorte de cidade, uma cidade que possui em seus ínterins, ruínas. Andreas Huyssen (2014) conceitua a ruína como aquilo que está sujeito ao apagamento, ao esquecimento, detritos que referem-se à nostalgia, a algo do passado que deixa de ser acessível. “Na ruína, a história aparece especializada, e o espaço construído, temporalizado” (p. 99). Para o autor o anseio nostálgico do passado também é saudade de outro lugar, já que

no desejo nostálgico, a temporalidade e a espacialidade estão necessariamente ligadas. A ruína arquitetônica é um exemplo da combinação indissolúvel de desejos espaciais e temporais que desencadeiam a nostalgia. No corpo da ruína, o passado está presente nos resíduos, mas ao mesmo tempo não está mais acessível, o que faz da ruína um desencadeante especialmente poderoso da nostalgia (HUYSSSEN, 2014, p.91)

Ainda que, para Huyssen, muitas das construções modernas são impedidas de se transformar em ruínas, pois assim que envelhecem devem ceder lugar ao novo, algumas construções em estado de ruínas permanecem em Vitória, com mofo, grama, arbusto e pichações brotando de suas paredes erodidas. São restos decrepitos de uma era industrial que sugerem o encerramento de uma promessa que desapareceu da nossa época que é a promessa de um futuro alternativo. As intervenções parecem entrar neste lugar se apropriando de fragmentos estilhaçados de memória e temporiza o espaço, num ataque do presente ao resto do tempo, especialmente em nossas sociedades que privilegiam a memória e o trauma. As intervenções entram nas frestas de outros tempos e espaços, brincam com elas, impondo-lhe novas versões.

67.

Há nos espaços públicos da cidade a expressão de subjetividades que ora se promulga a si num tema particular que pouco interessa à coletividade, em outras aparecem como demarcação de posições políticas e proposições de novos modelos de ecologia e de

direito à cidade. Há a necessidade de afetar os transeuntes, provocar sensações, de captar e expressar forças, tornando visíveis projetos e modos de vida. É emblemática sobre esta questão a ação realizada pela artista feminista Kika Carvalho intitulada *Prazer, Eu Sou o Espírito Santo* (FIGURA 14), projeto que utiliza a intervenção urbana e outras linguagens para tratar do tema do feminicídio e da violência contra a mulher no estado do Espírito Santo. A artista quer instigar os sujeitos passantes e pensar sobre o problema da violência de gênero, provocando-o poeticamente e exigindo que participe do processo de constituição da obra dando conta de seus aspectos polissêmicos.



Figura 14 – Parede com cartaz do projeto Prazer, Eu Sou o Espírito Santo, de Kika Carvalho. Fonte: Maurílio Mendonça.

O poder político tem propriedade, mais do que a sociedade, das cidades contemporâneas que são zonas de tensão cujo controle é exercido por meio da comunicação, das leis e do aparato policial. A comunicação tem um papel político fundamental na estruturação das sociedades, sendo geralmente instrumento de uma relação verticalizada, em que os privilegiados política e economicamente atuam como emissores, e os sujeitos minoritários como receptores e reagentes. Essa configuração persiste mantendo os poderosos e os detentores da máquina monetária e dos meios de comunicação como guardiões das normas sociais vigentes e os juízes das modas que buscam assentar-se na sociedade e na cultura. À inadequação às leis e normas que norteiam o senso das classes, corresponde à condição de marginalidade aferrada a tudo e

a todos que questionem por meio de ações estes critérios, a sua validade e sua vitalidade. Em muitos casos, o uso da violência por parte do poder político é considerado legítimo e necessário, com emprego da força, para disciplinar corpos postos em situação de marginalidade. Aqueles que intervêm graficamente assumem o risco de ocupar esses lugares de marginalidade e todas as sanções que possam vir dele como repressão do Estado. O medo dessa repressão aparece nas imagens mais complexas em locais mais escondidos e menos complexas em locais de maior visibilidade, indicando um gesto feito com pressa por um corpo em fuga.

68.

A imagem no muro se torna visível em meio a uma realidade que rouba as vivências dos sujeitos, é um aceno que revela a mais simples potência de humanidade. As vivências revelam desejos e/ou gritos de alegria e de dor/; são como lampejos erráticos propagados algumas vezes em atos de expressão que tangenciam a arte e a poesia. Ela aparece como novidade reminiscente no presente de uma história detestável da qual aparentemente não havia condições antropológicas de resistência ao poder centrado no controle da vida (DIDI-HUBERMAN, 2011).

69.

As pichações em sua materialidade possuem certa intermitência, estão sujeitas ao desgaste natural dos materiais sob o efeito do tempo e da poluição, às pinturas que as apagam, às demolições; enfim, por conta do estado permanente de mudança das coisas nas cidades, elas estão sempre em vias de desaparecer. Por outro lado, elas possuem a perenidade de manter a memória de um gesto e de uma ação. Ilustra isso a fala dita por um pichador capixaba sobre as recentes manifestações que tomaram todo o país, desde junho de 2013, em que afirmava que *as manifestações passam, mas as pichações ficam*. De fato, ainda vemos sobre muitos muros e monumentos dos grandes centros urbanos as palavras de ordem e as insatisfações de movimentos publicadas à tinta sobre as superfícies e estampando as vontades de poder da multidão. As pichações são, portanto, marcas do *esquecimento* e da *memória*.

70.

A arquitetura do presente é toda equiparada a uma horizontalidade por causa da contiguidade das construções e é neste contexto que as inscrições sobre o ambiente urbano surgem como *Acontecimentos* na cidade onde as quais “crescem como mato entre as pedras” (PEIXOTO, 2004, p. 236). Pensada dessa forma, a constituição da modernidade e da vida moderna, assim, bem como o crescimento contínuo das metrópoles, imergiu-nos numa vivência pela qual há uma crescente perda da *Experiência*. Trata-se, pois, de pensar a experiência nesses espaços urbanos aos modos de Walter Benjamin que de um lado demonstra o seu enfraquecimento no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, o da Experiência-vivida, característica do indivíduo solitário. Desse modo, esboça-se ao mesmo tempo uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comum, malgrado a desagregação e o esfacelamento social (BENJAMIN, 2012). Benjamin estabelece uma relação entre a degradação da Experiência – acompanhada de um processo de fragmentação e de secularização – e o fim da arte de contar na qual a “consistência” da verdade foi submergida por sua transmissão. Esta se torna cada vez mais rara porque parte da transmissão de uma experiência no sentido pleno cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. Dito de maneira inversa, a ideia de uma reconstrução da *Experiência* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. Há algo, portanto, a partir do pensamento benjaminiano que é fundamental do narrador moderno nas inscrições nas paredes da cidade: eles representam fortemente o estado de experiência que está a se perder, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial, por um lado, e ao mesmo tempo uma vontade de recuperar uma comunicação e uma relação com o outro que foi perdida na cidade verticalizada. Vemos que nos muros não há unicidade nas mensagens transmitidas já que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. O que existe são fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações (BENJAMIN, 2012). É desse modo que enxergamos as pichações como imagens que subvertem o espaço; como fissuras

escondidas na multidão, pouco nítidas, frágeis, baseadas no desejo. Com pouca voz diante da imagem de monumentos já consagrados, é aí que vemos uma ligação fundamental com o modo de conceituar a imagem como sobrevivência de intermitências (DIDI-HUBERMAN, 2011). É por meio de uma historicidade capaz de identificar no passado os germes de outra história capaz de fundar um outro conceito de tempo, “tempo de agora”, caracterizado por sua intensidade e sua brevidade, constituído numa *Experiência* com o passado (BENJAMIN, 2012), que fazemos isso.

71.

O objeto estético e semiótico das pichações no traz a produção de mundos e de afetos. Estes últimos emergem da relação não só entre pessoas, mas entre pessoas, espaços e coisas (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Eles se produzem, enquanto acontecimento, por meio da experiência e dentro dela e são gerados na experiência real da vida (DEWEY, 2010). É John Dewey quem diz que a experiência parte de uma impulsão, algo do organismo vivo em sua inteireza, para fora de si (2010, p. 143). É assim, e com Didi-Huberman (2011), que encontramos em Michel Foucault que a questão referenciada do ato de expressão do piche é ao mesmo tempo política e histórica quando está no lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e nos desejos de cada um. Estar na cidade é como descreve o sonho de Franny, em “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari (1995), em “Um só ou vários lobos”, é estar “dentro uma multidão fervilhante, enxame de abelhas, confusão de jogadores de futebol ou grupo de tuaregues”, e inscrever-se sobre ela se faz, assim, no encontro do corpo com a cidade, é estar “na borda desta multidão, na periferia”; ao mesmo tempo em que se pertence a ela, a ela estar “ligado por uma extremidade do corpo, uma mão ou um pé” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 42).

72.

Os sujeitos picham sob a égide de um Estado que intervém permanentemente na vida social, mesmo sem a forma de lei, característica da nossa política moderna. Nela, o Estado deve cuidar dos homens como população e exercer seu poder sobre os seres

vivos como seres viventes e sua política é, em consequência, necessariamente uma biopolítica (FOUCAULT, 2012). Ao conjecturar o desenvolvimento de uma racionalidade política ligada a uma tecnologia política, passando pela ideia de que o Estado possui sua natureza e sua finalidade próprias e a ideia do homem concebido como indivíduo vivo ou elemento de uma população em relação com um meio, é que Foucault aponta para uma crescente intervenção do Estado na vida dos indivíduos e a importância crescente dos problemas da vida para o poder político. Foucault aponta os domínios em que o poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos, penetrando em nossas vidas cotidianas exercendo-se sobre o corpo de cada cidadão.

73.

A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa “atualidade integral”, para citar o conceito benjaminiano, assim, logo, a nosso futuro. As imagens nos muros que sobrevivem como forma de perturbação da história (DIDI-HUBERMAN, 2013) são como lampejos que tentam escapar como podem à ameaça que atinge suas existências advinda dos fascismos. Aqui, o fascismo corresponde tanto àqueles sistemas de governo totalitários – e aqui vale notar a presença protagonista de pichações em eventos históricos contestatórios ao longo da história – com suas forças policiais e seu desprezo pelas diferenças quanto ao poder superexposto do vazio e da indiferença que transforma tudo em mercadoria e ao poder da comunicação social na sociedade do espetáculo presente nas sociedades ditas democráticas num comportamento imposto pelo poder de consumo; um mundo sem escapatória, mergulhado em seu próprio estado de glória, que é a negação e a separação entre o homem-vivo e sua própria impossibilidade de aparecer se não com uma mercadoria. Em suma, os fascismos são tudo aquilo que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos de um povo; é tudo aquilo que reduz as diferenças (DIDI-HUBERMAN, 2011).

74.

Enquanto legibilidade do tempo e do “agora de sua conhecibilidade”, a imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, suas aparições e desaparecimentos incessantes; ela é um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível (DIDI-HUBERMAN, 2011). Por sua capacidade de transpor os horizontes das construções totalitárias, ela funcionaria em potência como operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, pois tem como possibilidade seus modos de organizar – desmontar, analisar, contestar – o próprio horizonte do pessimismo fundamental. É nesse sentido que a intermitente imagem assume o caráter operador temporal de sobrevivências, que está sempre a desaparecer e a reaparecer para outrem.

75.

Didi-Huberman (2011) vai de encontro às visões apocalípticas – de Agamben, principalmente – que tomam a experiência como algo que não nos é mais dada, pois o homem contemporâneo foi expropriado de sua experiência e da possibilidade de transmiti-la. Essa visão nos coloca em uma mixórdia de eventos incapazes de serem traduzidos em experiência; “nada mais é reconhecível” como tal. Neste contexto, a imagem, e aqui incluímos as imagens inscritas nas paredes, é entendida como fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas, não poder por excelência, mas é potência de outra ordem: potência de contestação. A experiência é afirmada como indestrutível mesmo que se encontre reduzida às sobrevivências e às clandestinidades de simples lampejos a se esgueiras pela noite. Mesmo que se tente reduzir ou subjugar tais movimentos, quase sempre sobram restos, livres experiências interiores – frases nas portas de banheiros públicos – e os restos quase sempre se movimentam: fogem, escondem-se, enterram-se em testemunhos, vão a outro lugar, encontram a tangente (DIDI-HUBERMAN, 2011); como o traço na parede.

76.

O conjunto das imagens-sujeitos se apresenta como comunidades anacrônicas e

atópicas. Adaptando conceitos de Deleuze e Felix Guattari, Didi-Huberman (2011) as trata como uma luz menor, com um forte coeficiente de desterritorialização, afirmando que tudo ali é político, tudo adquire um valor coletivo, de modo que tudo ali fala do povo e das condições revolucionárias imanentes à sua própria marginalização. Isso é bastante significativo quando temos em vista que nossa racionalidade política relaciona a integração dos indivíduos a uma comunidade ou a uma totalidade que resulta de uma correlação permanente entre a individualização sempre levada mais adiante e a consolidação dessa totalidade (FOUCAULT, 2012).

77.

Por fim, como Didi-Huberman, acreditamos que há a necessidade de chegar a uma concepção de história que dê conta de substituir à tradição do poder por uma tradição dos oprimidos que se caracteriza, a sua época, a luta a qualquer preço contra os fascismos (DIDI-HUBERMAN, 2011). A doxa presente que nos diz o que é verdade, o bem e o belo, - o grafite, a pichação, o cartaz, a ranhura – inconcebível fora da comunidade urbana e do que ela oferece como pluralidade de classes, de ofícios, de organizações administrativas, de povos e de línguas diversas (CAUQUELIN, 2005), precisa ser posta no jogo, a fim de desvelar seus dispositivos. “A tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ no qual vivemos é a regra” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 148), é por meio do ressentimento que se renova a leitura das fontes. Há de se mostrar que por trás e entre os muros da cidade há esse contínuo ruído de fundo que é o elo comum de coletivos, se apresentado como “falatórios, palavras à-toa, palavras ao vento”, ao mesmo tempo que são “o fundo memorável da educação, do aprendizado” (CAUQUELIN, 2005, p.162) da multidão nas fissuras da vida das grandes cidades.

78.

As inferências feitas neste trabalho destacam uma série de elementos que devemos levar em consideração para conceber a relação que se pode criar entre a cidade e as intervenções gráficas feitas sobre ela, a fim de entender tal relação. Em nossas pesquisas temos entedido à cidade além de suporte desse tipo de comunicação, mas,

também, como parte integrante dos sentidos veiculados por eles. Todo o mobiliário urbano e o desenho de nossas cidades são demarcações espaciais físicas e simbólicas. As intervenções estão nos elementos urbanos como que a abrir portas de sentidos no muro opaco, assim suas apresentabilidades produzem presenças na cidade. O trabalho daquele que intervém não é, pois, apenas o de manipular os elementos pictóricos, mas o de se apropriar dos elementos materiais das cidades e dos movimentos que seus habitantes fazem pelo espaço a fim de comunicar ou de sensibilizar seu público. É neste sentido também que as questões políticas, econômicas e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana. A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa “atualidade integral”, para citar o conceito benjaminiano, assim, logo, a nosso futuro. Ou como produção de presença, sendo ela, segundo Gumbrecht, não uma relação principalmente temporal, mas muito mais espacial “com o mundo e seus objetos”, “tangível por mãos humanas” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

CONCLUSÃO

79.

Ao tomarmos como perspectiva uma abordagem que fosse ao mesmo tempo analítica e propositiva, inserindo-nos nas geografias da comunicação, procurando compreender as relações espaciais dos elementos simbólicos que estão presentes nos processos comunicacionais é que chegamos ao tema desta pesquisa – as intervenções gráficas urbanas – no que se refere à imaginação espacial, reafirmando que os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes tendo em vista que nossos entendimentos dele geram ações que atendem certos impulsos, necessidades ou interesses. A imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento (DIDI-HUBERMAN, 2011) -, no faz criar modos de conceber o espaço que tem seus efeitos e implicações específicas, sociais e políticos. Sendo o controle do espaço urbano realizado tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras, pensar as relações de territorialidade, desterritorializações e reterritorializações, significa, então, neste caso, entender as relações de poder de tal controle, que movem as pessoas, os bens materiais, de capital ou de informação. Muros, calçadas e marquises são elementos constitutivos da cidade, ao mesmo tempo em que são dispositivos de demarcação territorial, índice de divisão e traçado limítrofe de posse e de direito de movimento em um trecho de território. O objetivo desta pesquisa que buscou entender a produção de sentidos que se constituem ao arrostar os elementos constitutivos da cidade de Vitória-ES com as intervenções, identificou práticas e processos comunicacionais que se estabelecem nos rastros deixados nessas produções. Procuramos por meio de uma análise de composição ampla das intervenções, envolvendo um coletivo de elementos maior em trajetos, estabelecer as relações estéticas-políticas na disputa pela visualidade no ambiente urbano. Consideramos intervenções gráficas urbanas mídias radicais que tem como características serem obras únicas ou reproduzidas em baixíssima escala e de consumo público e coletivo, estando seu consumo condicionado ao próprio movimento dos sujeitos no perímetro urbano. Esse foi um aspecto importante, pois se refere à característica da recepção da informação e de sua interpretação, uma vez que o suporte material ao mesmo tempo em que permite também limita as possibilidades discursivas. A intervenção gráfica urbana enquanto produto do trabalho individual ou pertencente a

grupos está inserida numa lógica de consumo ligado ao próprio movimento dos habitantes da cidade em seus trajetos no perímetro urbano e por seu aspecto de atividade marginal – sendo atividade criminosa prevista no código penal caso não autorizada pelo “dono da superfície” pintada –, assume um autor que permanece ausente, desconhecido, fora algumas exceções de grafiteiros que alcançam o status de arte instituída. Desse modo a cidade é também vista como espaço de comunicação, como suporte às escritas. Aspectos políticos, econômicos e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana. Entendemos nosso objeto numa perspectiva de dimensão que é territorial, em uma situação de disputa por espaços no que se refere ao direito à visualidade nas cidades, ou ainda de quem pode falar neste lugar que é o público, em que uma política de negação às intervenções aponta para um entendimento de lugar de direito. A intervenção, ainda, constitui com seus processos um espaço de sentido que faz irrupção em um lugar onde não se poderia imaginar a expressão escrita ou icônica, por meio de operações de invenção do suporte, em espaços não semiotizados ou se apropriando de superfícies já semiotizadas, se afirmando como importante meio de marcação de sentidos à paisagem urbana. Possui, também, como características a espontaneidade, diálogo com o local, quebra do protocolo “sério” da arte convencional, participação do público, temporalidade volátil, ênfase nas sensações e interpretação e na não “monumentalidade”. Ao tratarmos das relações espaciais com questões de visibilidade (significações, ponto de vista, composição e exposição), articulamos relações espaciais e imagéticas, lançando nos em inferências que surgem no contexto em que nos propomos a pensar formas de estar diante das imagens a fim de responder a questão: o que as intervenções gráficas fazem *com* a cidade? Quando dizemos que as intervenções gráficas urbanas são uma mídia radical afirmamos que essas intervenções se caracterizam por expressar uma visão que é alternativa às políticas, prioridades e perspectivas hegemônicas. As intervenções gráficas que foram objeto de nossa investigação traziam questões territoriais que ora demarcavam, ora borravam fronteiras das propriedades materiais e simbólicas dos elementos urbanos afetados. Uma das relações de territorialização apontava a própria existência do muro, este objeto de delimitação de propriedades privadas, ao mesmo tempo em que conspurcava sua integridade. Por outro lado, havia trabalhos que ocupavam grandes espaços de muros e fachadas em que havia um processo de apagamento do muro. Há também marcações de territorialidades simbólicas com afirmação de crenças e vivências, que abalizam lugares identitários e/ou ideológicos. A questão do ponto de vista, da composição, da exposição

e do movimento mostrou-se relevante aos sujeitos que praticam a intervenção sobre a cidade, pois a construção do seu trabalho num regime de captura de atenção deve levar essas questões em consideração, tendo em vista as características imanentes dos observadores de seus objetos. Questões como composição e tomada de espaço, exposição de acordo com os engendramentos de ruas e elementos do mobiliário, além de direção e fluxo do trânsito e uso potencial de meios de transportes indicam para possíveis sujeitos e determinados pontos de vista, logo de potenciais percepções destes trabalhos. As inferências feitas neste trabalho destacam essa série de elementos que devemos levar em consideração para conceber a relação que se pode criar entre a cidade e as intervenções gráficas feitas sobre ela, a fim de entender tal relação. Em nossas pesquisas temos entedido à cidade além de suporte desse tipo de comunicação mas, também, como parte integrante dos sentidos veiculados por eles. Todo o mobiliário urbano e o desenho de nossas cidades são demarcações espaciais físicas e simbólicas. A cidade de Vitória, seus espaços e seus elementos constitutivos públicos são incorporados às obras ora tomando os elementos arquitetônicos como suporte, apropriando-se minimamente dos sentidos dos espaços estabelecidos, ora incorporando os sentidos semióticos dos locais que dão suporte e de como eles são entendidos em nossa sociedade. Tais obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado, são trabalhos que se expressam em diálogo com as significações trazidas pelo local específico, em que os elementos pictóricos dialogam com o meio circundante, voltando-se para o espaço, incorporando-o à obra ao mesmo tempo em que o transforma. É neste sentido que entendemos as intervenções gráficas feitas na cidade como rasura, como aquilo que não apaga o original, mas que cria uma dupla inscrição sobre ele. Sendo a cidade entendida pelos seus processos de legibilidade, ou seja, como elemento semiótico a facilidade com que cada uma das partes do urbano (em seus aspectos visuais) podem ser reconhecidas e organizadas em significações que são relacionais, históricas e socialmente dadas, nas intervenções são justamente ações que mesmo não podendo obliterar seus aspectos constitutivos, inscrevem-se sobre ele sob rasura, como escrita dupla. O objeto estético e semiótico das pichações nos traz, também, a produção de mundos e de afetos. Estes últimos emergem da relação não só entre pessoas, mas entre pessoas, espaços e coisas. As intervenções estão nos elementos urbanos como que a abrir portas de sentidos no muro opaco, assim suas apresentabilidades produzem presenças na cidade. O trabalho daquele que intervém não é, pois, apenas o de manipular os elementos pictóricos, mas o de se apropriar dos

elementos materiais das cidades e dos movimentos que seus habitantes fazem pelo espaço a fim de comunicar ou de sensibilizar seu público. É neste sentido também que as questões políticas, econômicas e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana. A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa atualidade integral, assim, logo, a nosso futuro, e como produção de presença, revelando subjetividades, anseios e vivências.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O autor como gesto. In: _____. *Profanações*. Trad. Silvina J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007, p. 55-64.

ALMEIDA, Julia. *Textualidades Contemporâneas: palavras, imagens, cultura*. Vitória: Edufes, 2012.

ARAÚJO NETO, M. L. Sobre a materialidade dos livros e seus sentidos. *Revista de Letras*, Fortaleza, v.1/2, n.28, p.132-137, 2006.

ARGYROPULO-PALMER, C. Street art: The walls are alive. *Financial Times*, 26 jul. 2013.

AUGÉ, Marc. *Por uma Antropologia da Mobilidade*. Tradução de Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de A. Barros. Maceió: EDUFAL; São Paulo: UNESP, 2010.

BANKSY. *Guerra e Spray*. Trad. Rogério Durst. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2012.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012. (col. Obras Escolhidas).

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BISSOLI, Daniela Coutinho. *Graffiti - Paisagem Urbana Marginal: a inserção do graffiti na paisagem urbana de Vitória (ES)*, 2011. 218 p.. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

BLUMEN, Felipe. “O pixo é o que tem de mais conceitual na arte contemporânea hoje”. *Catraca Livre*, 22 ago. 2014. Disponível em <<https://catracalivre.com.br/sp/arte-e-design/indicacao/o-pixo-e-o-que-tem-de-mais-conceitual-na-arte-contemporanea-hoje/>>. Acesso em 18 ago. 2016.

BOURBUIGNON, N.. Artista leva cores a beco de Jardim Camburi. *A Gazeta*, Vitória, p. 7 (Cidades), 15 mai. 2014.

CALVINO, Italo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CALDEIRA, T. P. R. Imprinting and Moving Around: New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo. *Public Culture*, Vol. 24, N. 2, 2012.

CAMPOS, R. A pixelização dos muros: graffiti urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. *Famecos*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, pp. 543-566, mai/ago 2012.

CASTRO, Demian G.. Significados do conceito de paisagem. In: *VI Congresso Brasileiro de Geógrafos*, 2004, Goiânia. Setenta anos da AGB: as transformações do espaço e a geografia do século XXI. Goiânia: UFG / AGB, 2004.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005.

CHARTIER, R. *A Ordem dos Livros: Leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. 2. Ed. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1998.

CORTÉS, José Miguel G.. *Políticas do Espaço: arquitetura, gênero e controle social*. São Paulo: Editora Senac, 2008.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do Observador: Visão e modernidade no século XIX*. Trad. Verrah Chamma. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DANELUZ, C. Escolher, colecionar, compor: Aproximações entre vestígios de um processo comunicacional e a paisagem urbana. In: *Anais XXXII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Curitiba, PR – 4 a 7 de setembro de 2009.

EDOARDO, L. C. Visualidades urbanas da juventude: Resistência e a memória da cidade. *Seminário Nacional Sociologia e política*, Curitiba, set. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, afecto e conceito. In: _____. *O que é filosofia?*. 3 ed. Trad. Bento Prado Jr. e Alberto A. Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.

_____. Um só ou vários lobos. In: _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*,

vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia P. Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A Imagem Sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Tradução de Vera C. Nova e Márcia Arbex. Belos Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DOWNING, J. D. H. *Mídia Radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.

FERNANDES, E. M. F.. Pichações: discursos de resistência conforme Foucault. *Acta Scientiarum: Language and Culture*, Maringá, v. 33, n. 2, p. 241-249, 2011.

FERREIRA, Sérgio Rodrigo da Silva. Intervenções Gráficas na Cidade como Mídias Radicais: Pichação, Tecnologias e Contextos. In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - Intercom, 2014, Foz do Iguaçu. *Anais do XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. São Paulo: Intercom, 2014. v. 37. p. 1-13.

FIGUEIREDO, D.; PROSCHOLDT, E.; HOLLANDA, T.. Prisão para Pichadores. *A Tribuna*, Vitória, p. 2-3, 15 mai. 2014.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Tradução; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979a.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, a genealogia e a história. In: _____. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979b.

_____. *Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. (col. Ditos & Escritos).

_____. O que é um autor? In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a, p. 264-298.

(col. Ditos & Escritos).

_____. Outros Espaços. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001b. (col. Ditos & Escritos).

FRATER, S. Street-smart art. *Design week*. 24 Jul. 2008.

GANZ, Nicholas. *O mundo do Grafite: Arte urbana dos cinco continentes*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

GOMES, Paulo Cesar da Costa. *O Lugar do Olhar: elementos para uma geografia da visibilidade*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2013.

GOVEIA, Fabio et al.. Narrativas das imagens dos protestos, *Revista Comunicare*, São Paulo, v. 13, n. 1, jan-jun 2013.

GUATTARI, Feliz. *As três ecologias*. São Paulo: Papyrus, 2009.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu (org.). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.

HARVEY, David. *Cidades Rebeldes: do direito à cidade à revolução urbana*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

HUYSSSEN, Andreas. *Culturas do Passado-presente: modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto : Museu de Arte do Rio, 2014.

KAPLAN, Abraham. *A Conduta na Pesquisa: Metodologia para as Ciências do Comportamento*. São Paulo: E.P.U. Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.

KELLNER, D.. Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico. In: _____. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

- KUSSIN, Z. Does Street Art Belong in a Gallery?. *Newsweek*. 31 jul. 2009.
- LAJOLO, M.; ZILBERMAN, R.. *O Preço da Leitura: leis e números por detrás das letras*. São Paulo: Ática, 2001.
- LATOURE, Bruno. *A Esperança de Pandora: Ensaio sobre a realidade dos estudos científicos*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LOPES, Denilson. Paisagens transculturais. In: FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson. *Cinema, globalização, interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.
- LYNCH, Kelvin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 1982.
- MADERUELO, Javier. Aquello que llamamos paisaje. *Visions*, n. 2, dec. 2003. p. 20-25.
- MARTIN-BARBERO, J.. Modernidade e Mediação de Massa. In: _____. *Dos meios as mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, D. (org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Maraud, 2006.
- _____. Indústrias Culturais: modernidade e identidade. In: KUNSCH, M. M. K. (org.). *Indústrias Culturais e os Desafios da Integração Latino-americana*. São Paulo: Intercom, 1993. p. 21-36.
- MARTINS, J. B.; YABUSHITA, I. J. Ruídos na cidade pichações na cidade de londrina – aproximações.... *Athenea Digital*, n. 9, 2006, p. 19-45
- MARTINS, L.. Arte para afastar pichadores. *A Tribuna*, Vitória, p. 6, 22 mai. 2014.
- MASSEY, Doreen B. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- NEELON, C. Unsavory Characters. *Print*, Vol. 60, n. 1, p. 30, Jan./Feb. 2006

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac - São Paulo, 2004.

PIMENTEL, M. O.. *Curitiba em cores : a prática do grafite e da pichação frente ao marketing urbano da capital paranaense*. Coimbra, 2012.

ROMERO, S. At War With São Paulo's Establishment, Black Paint in Hand. *The New York Times*, p.A5, 29 Jan., 2012

ROSAS, Ricardo. *Hibridismo Coletivo no Brasil: transversalidade ou cooptação?*. 08 ago. 2005. Disponível em < <http://um.pedrofbg.com/wp-content/uploads/2015/06/Hibridismo-Coletivo-no-Brasil-Ricardo-Rosas.doc>>. Acesso em 15 ago. 2016.

SCHLECHT, Neil E.. Resistance and appropriation in Brazil: how the media and official culture institutionalized São Paulo's grafite. *Studies in Latin American Popular Culture – SLAPC*, n.14, p. 37-67, 1995.

SODRÉ, R. F. A comunicação na cidade: polifonia e produção de subjetividade no espaço Urbano. In: *Anais XXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, Brasília-UnB – 6 a 9 de setembro de 2006.

STAHL, Johannes. *Street Art*. Colônia: H. F. Ullmann, 2009.

SZANIECKI, Barbara. *Estética da Multidão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

TAVARES, A.. Ficções urbanas: Estratégias para a ocupação das cidades. *ARS* (SãoPaulo), 2010, vol.8, no.16, p.21-30.

TORNQUIST, C. S.; FLEISCHER, S. R. Sobre a Marcha Mundial das Mulheres: entrevista com Nalu Faria. *Estudos Feministas*, Florianópolis, 20(1): 291-312, janeiro-abril/2012

TRINDADE, J.. Artistas na guerra contra pichadores. *A Tribuna*, Vitória, p. 7, 21 mai. 2014.

TROMPOWSKY, Mario. O Espaço Público como Território: uma sucinta reflexão. In:

FESSLER, V.; ANDRADE, L. da S.; GUERRA, M. W. (org.). *Os Espaços Públicos nas Políticas Urbanas: estudos sobre o Rio de Janeiro e Berlim*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 17-34.

VAZ, T. Pichação + arte + educação: outros olhares. *Revista Digital do LAV*, Santa Maria - ano VI, n.10, p. 85-97, mar. 2013.

VIEIRA e SILVA, Anna Lucia dos S.. *Arte Espontânea na Rua: um estudo dos bairros Raval em Barcelona e Vila Madalena em São Paulo (2005-2009)*, 2011. 470p. Programa de Doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría y Concervación del Patrimonio – Facultad de Bellas Artes Universitat de Barcelona. Disponível em: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/32052>>. Acesso em 14 ago. 2016.

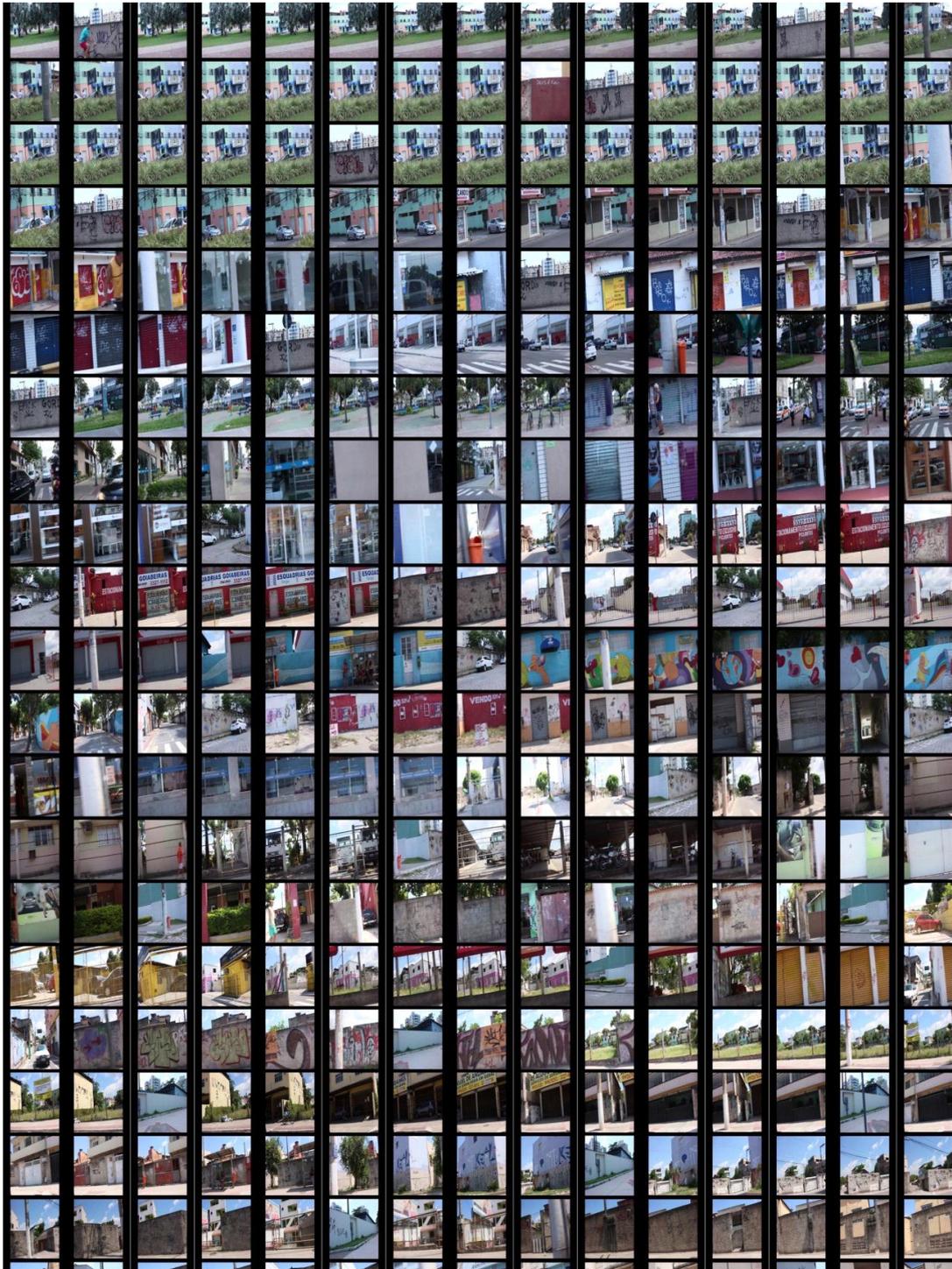
Vitória. *Lei 8943/2016*, de 09 de maio de 2016. Disponível em <<http://sistemas.vitoria.es.gov.br/webleis/consulta.cfm?id=198128>>. Acesso em 16 ago. 2016.

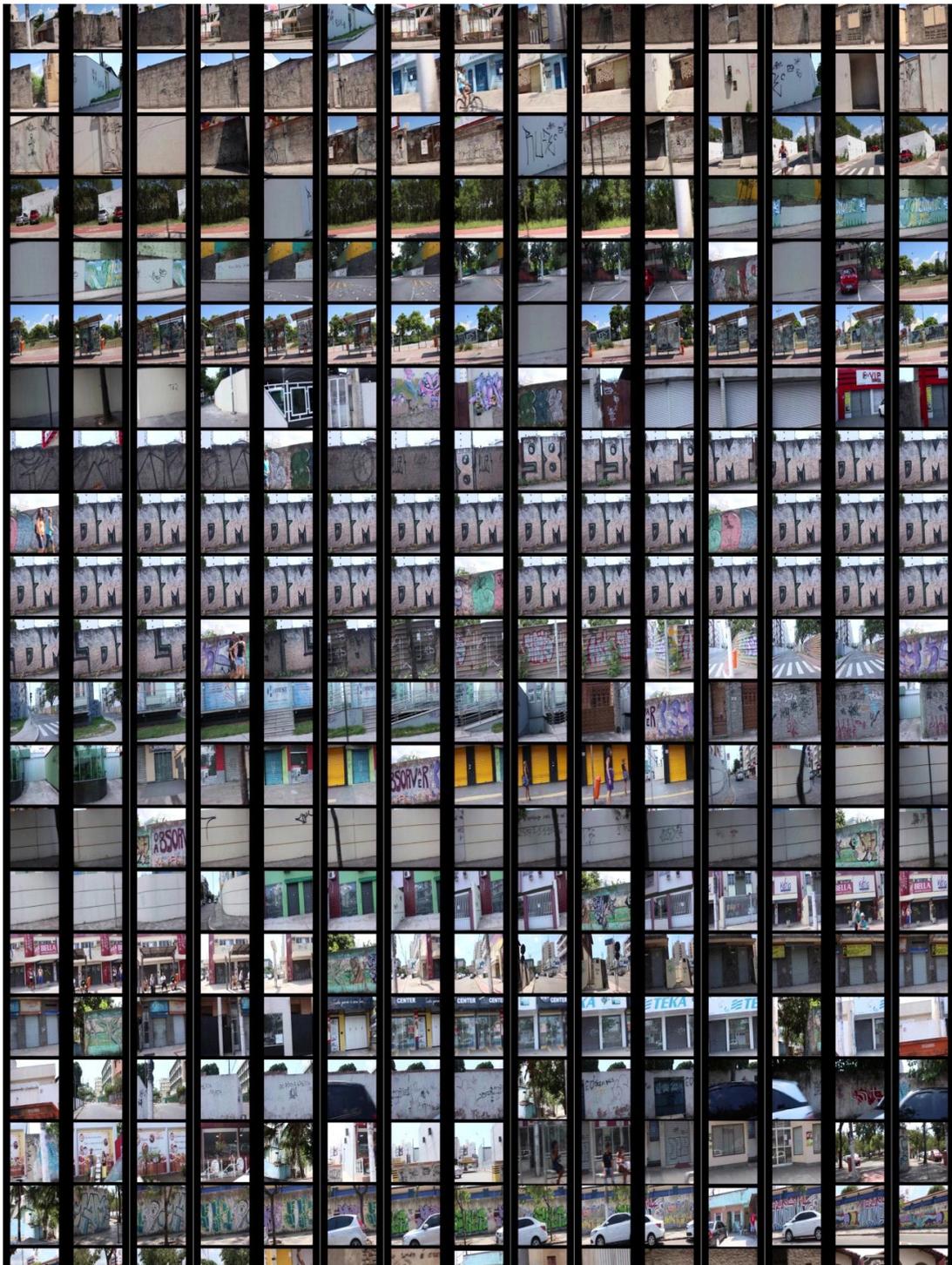
VITÓRIA fecha cerco contra pichação. *A Gazeta*, Vitória, p. 11 (Cidades), 07 mai. 2014.

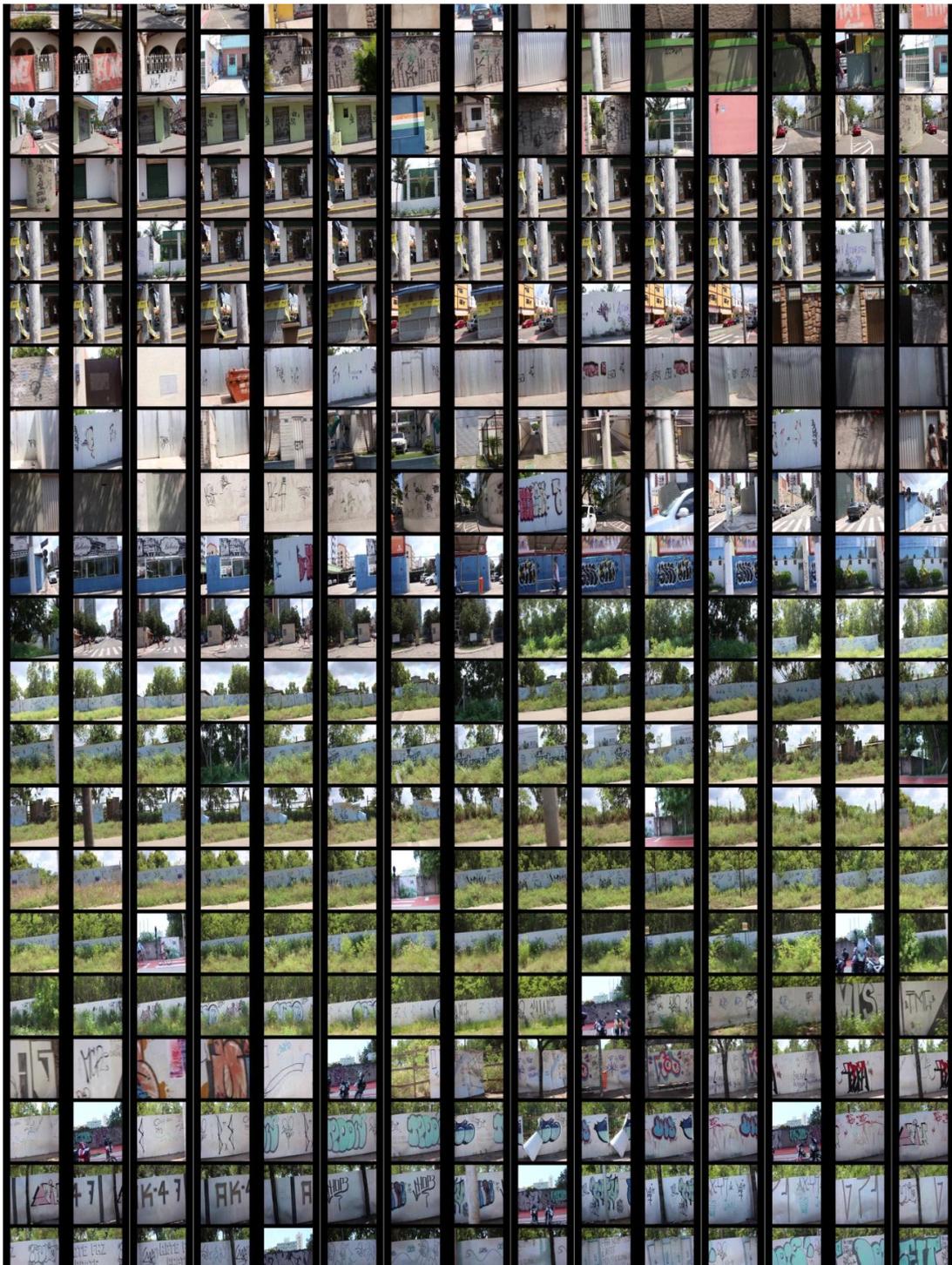
ZAN, D. D.; BATISTA, E.; CAMPOS, M. T. A.; RAGGI, N.; ALMEIDA, T. L. . Grafite e pichação: formas de resistência e participação juvenis?. *Educação*, Santa Maria, v. 35, n. 3, p. 465-478, set./dez. 2010.

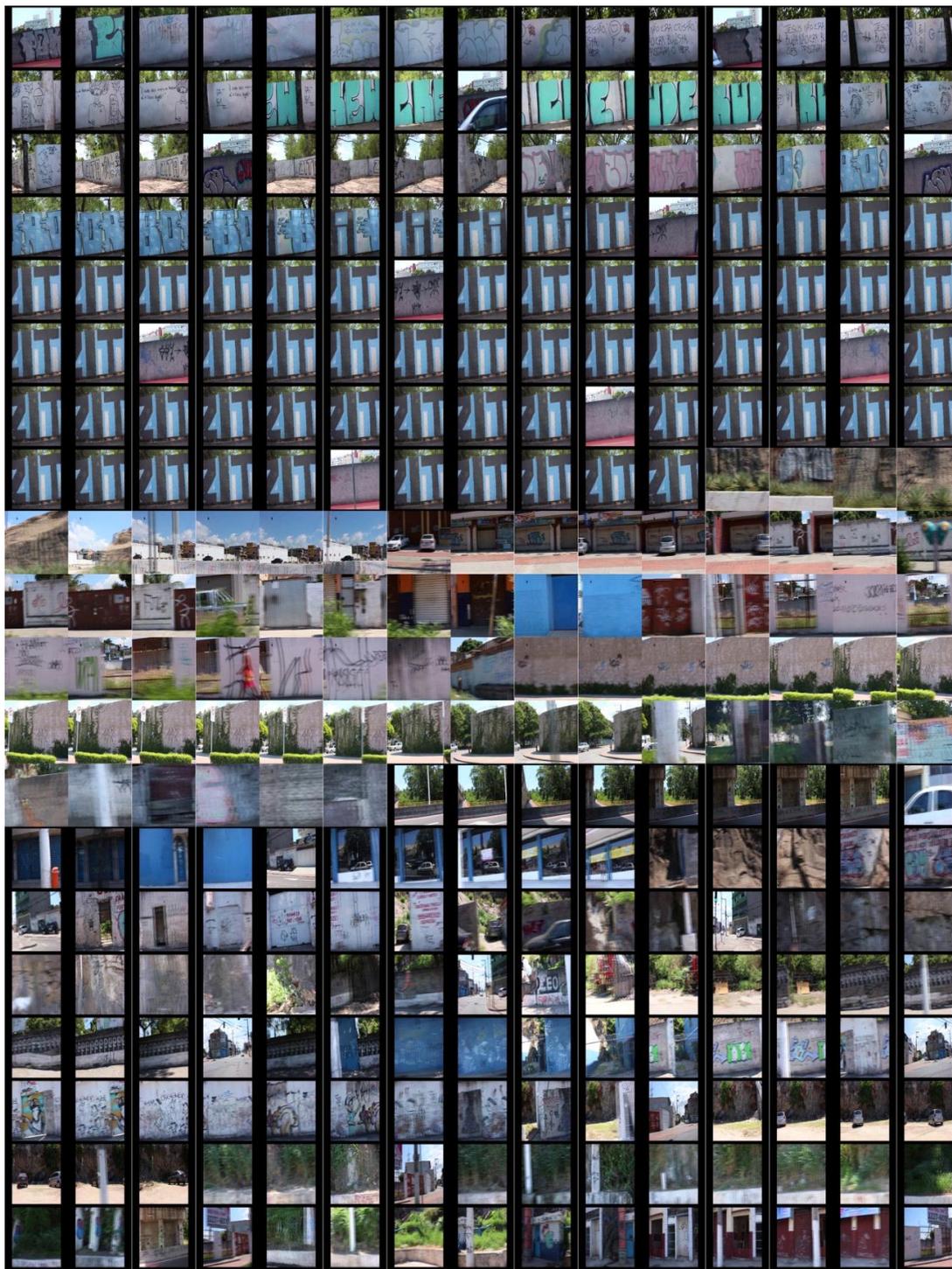
ANEXOS

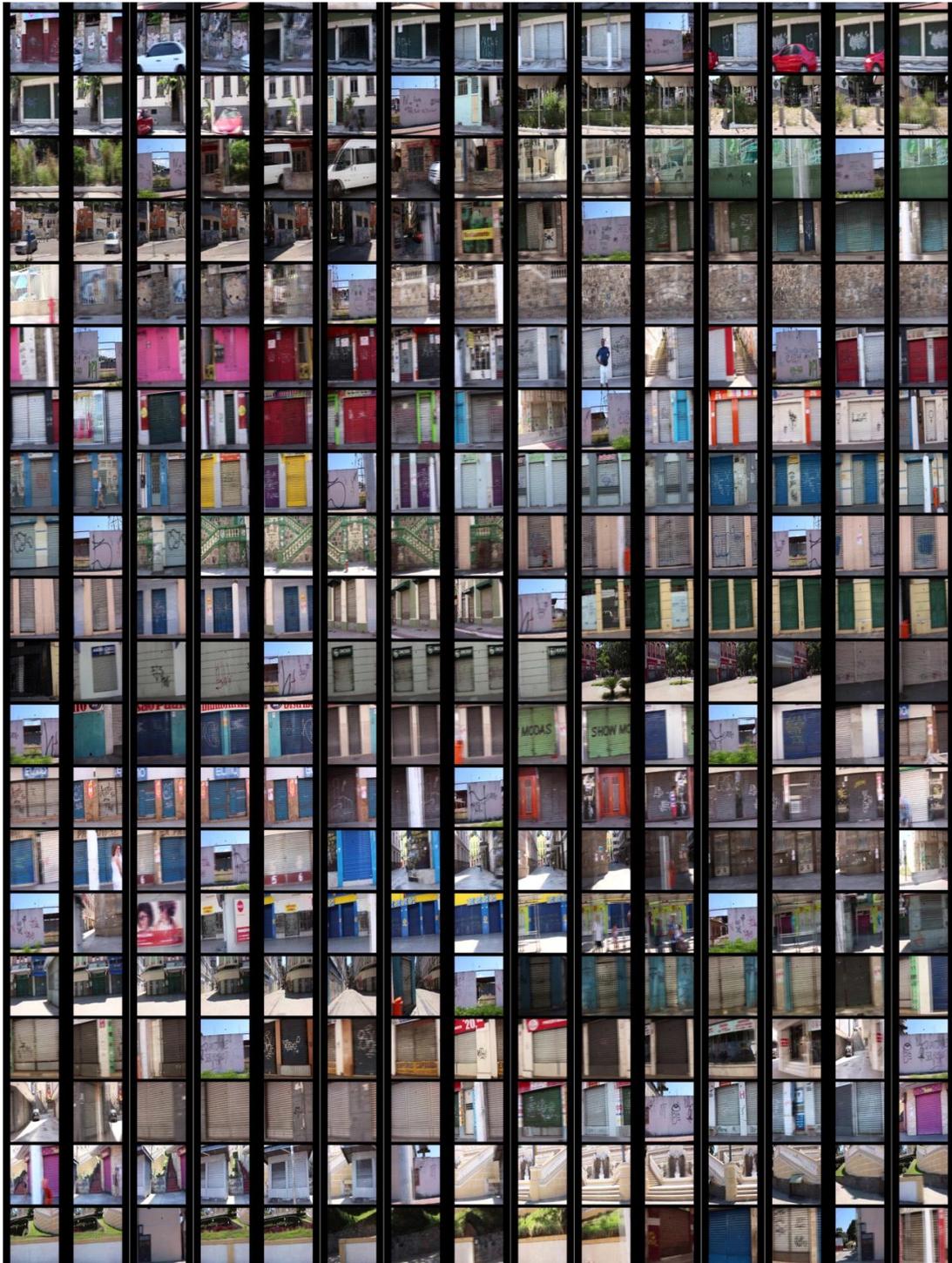
- IMAGENS ANALISADAS ORGANIZADAS PELA ORDEM SEQUENCIAL NO MOMENTO DA CAPTURA

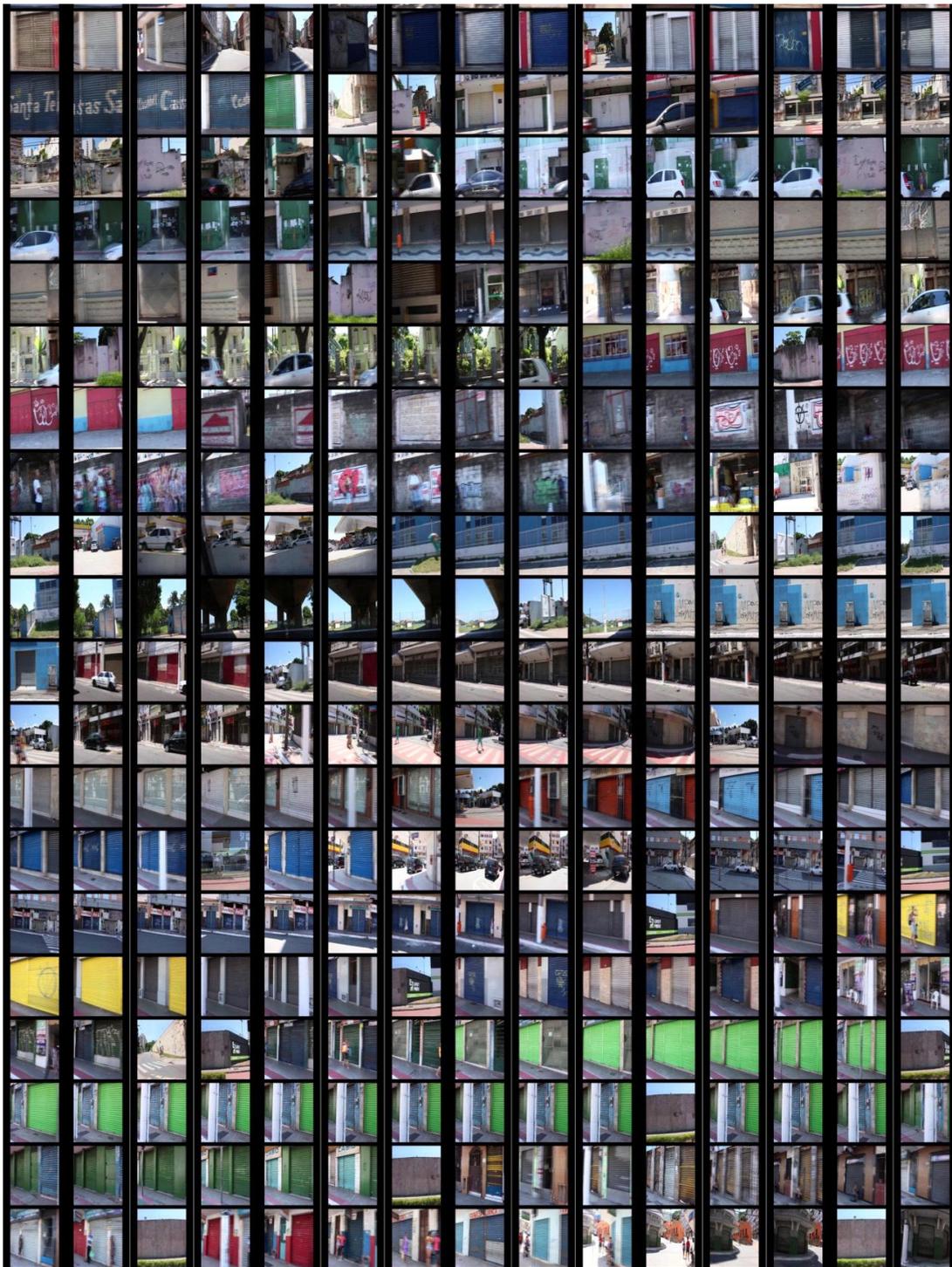


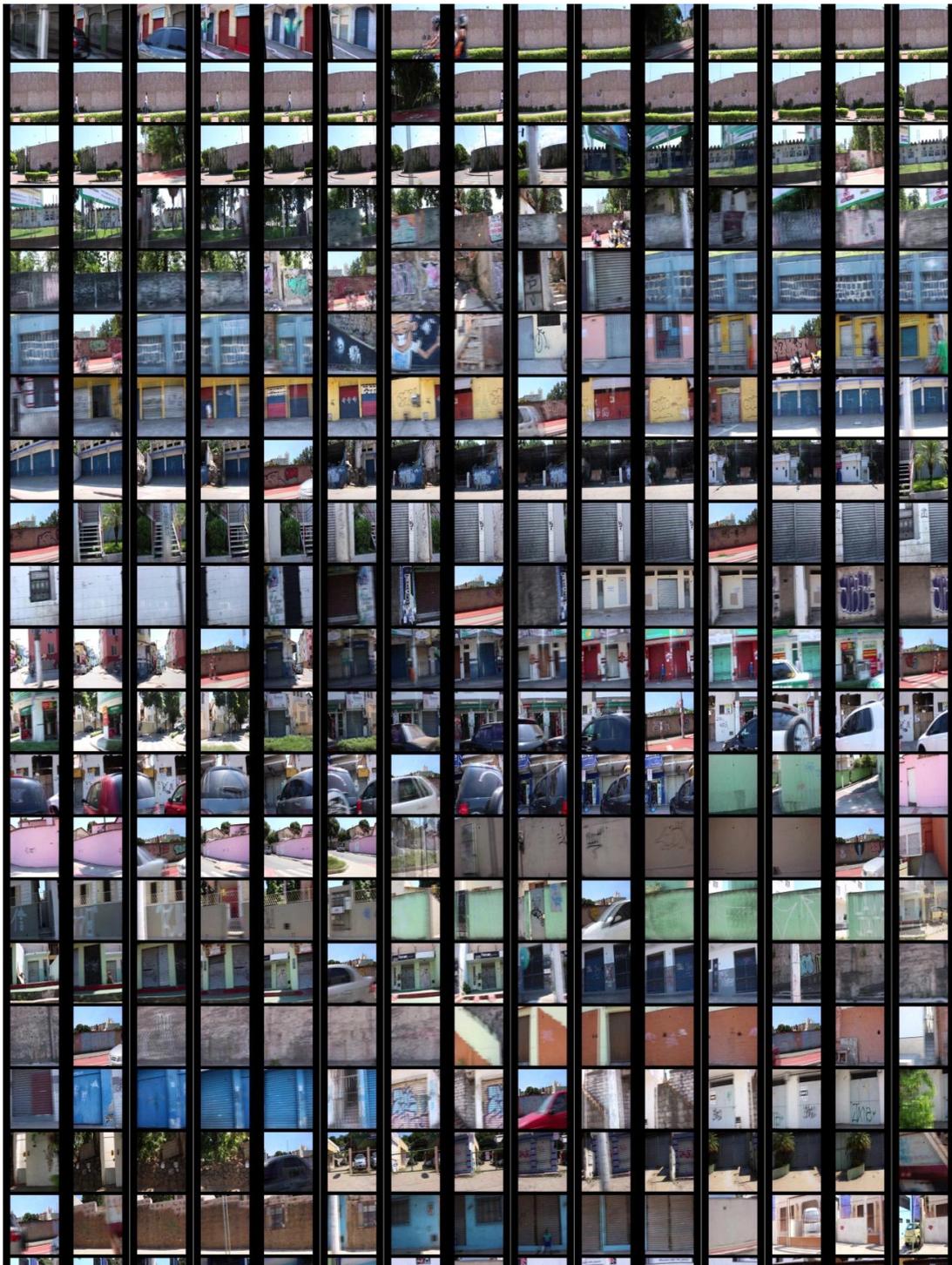


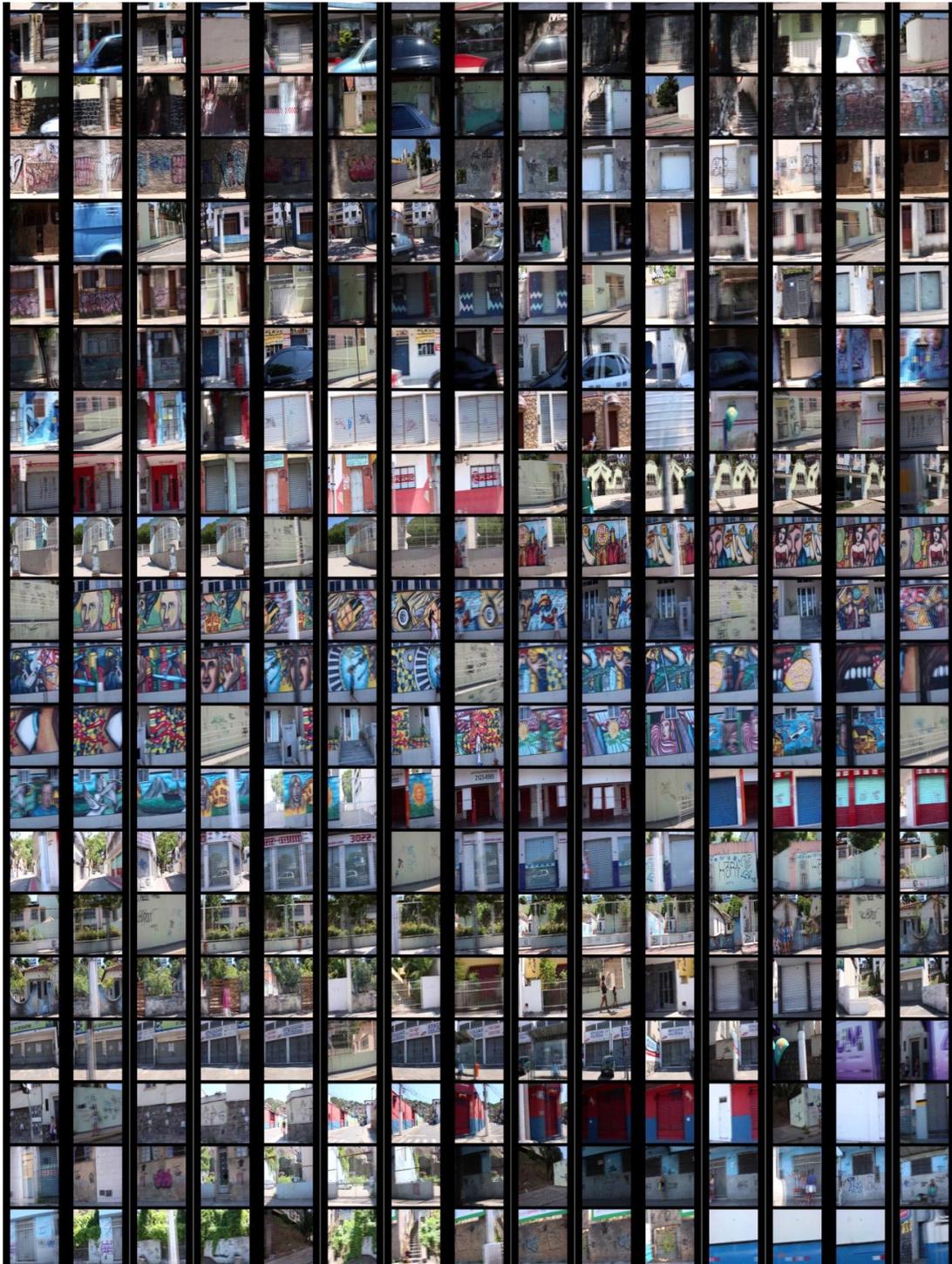


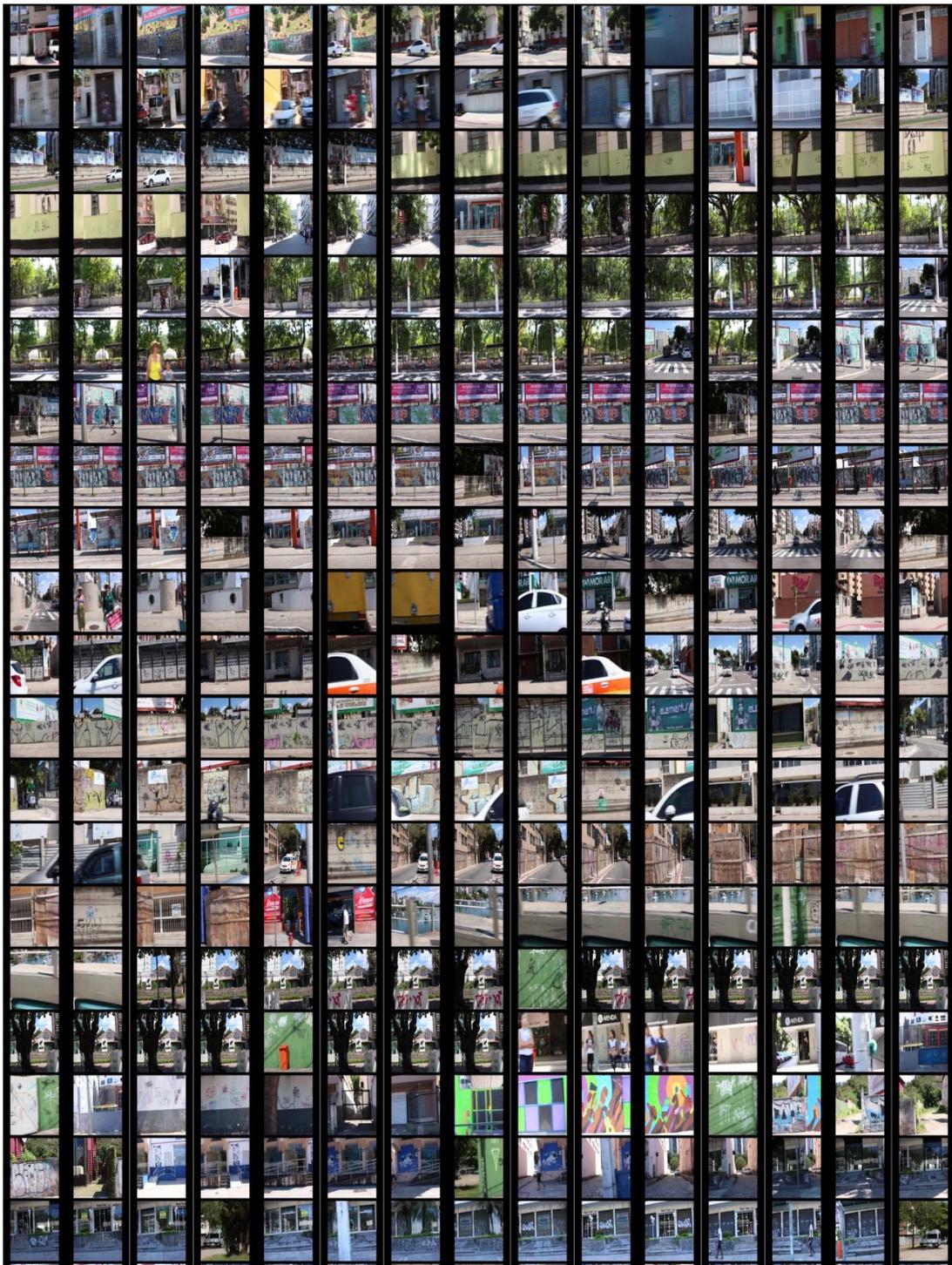


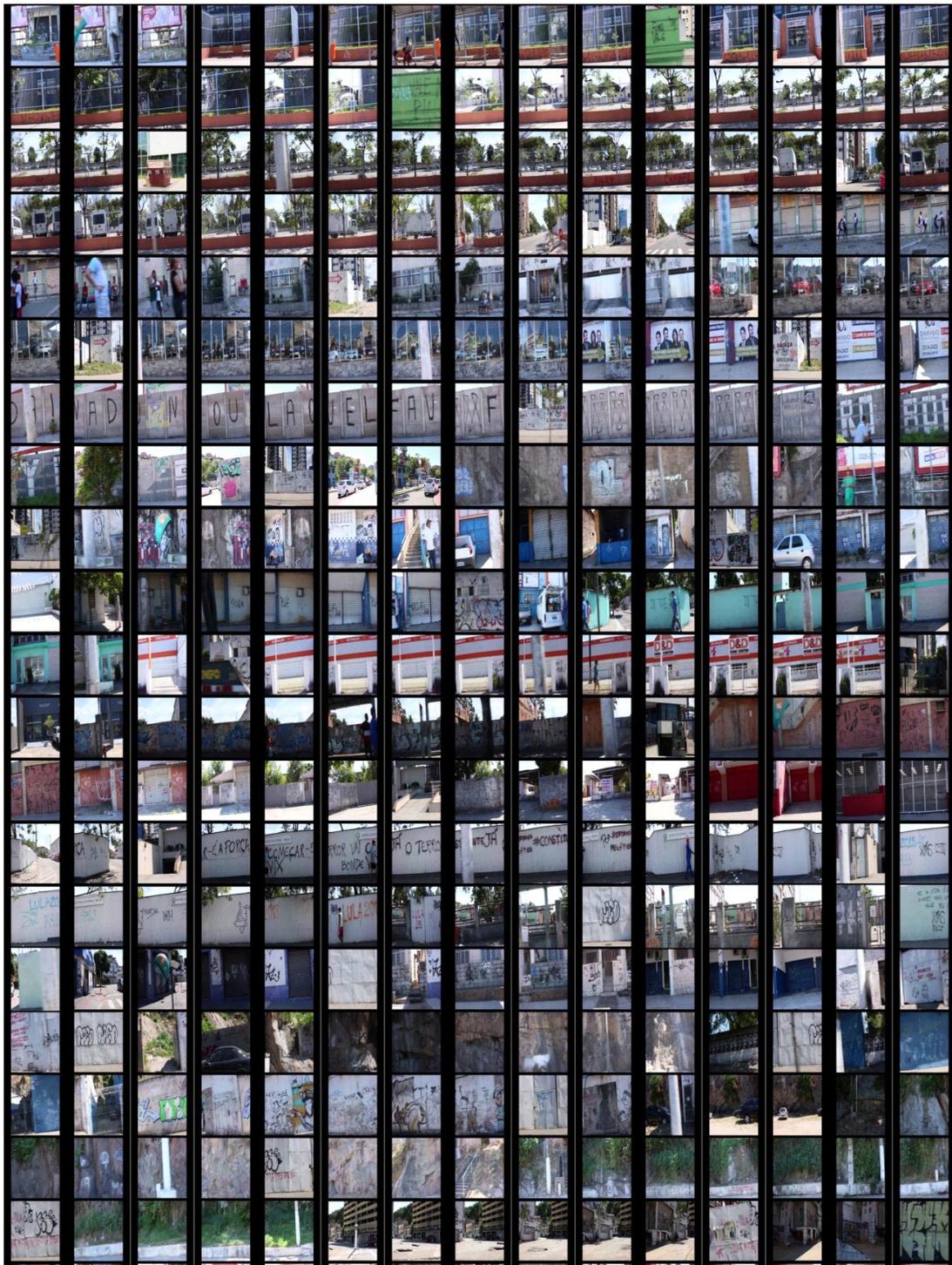


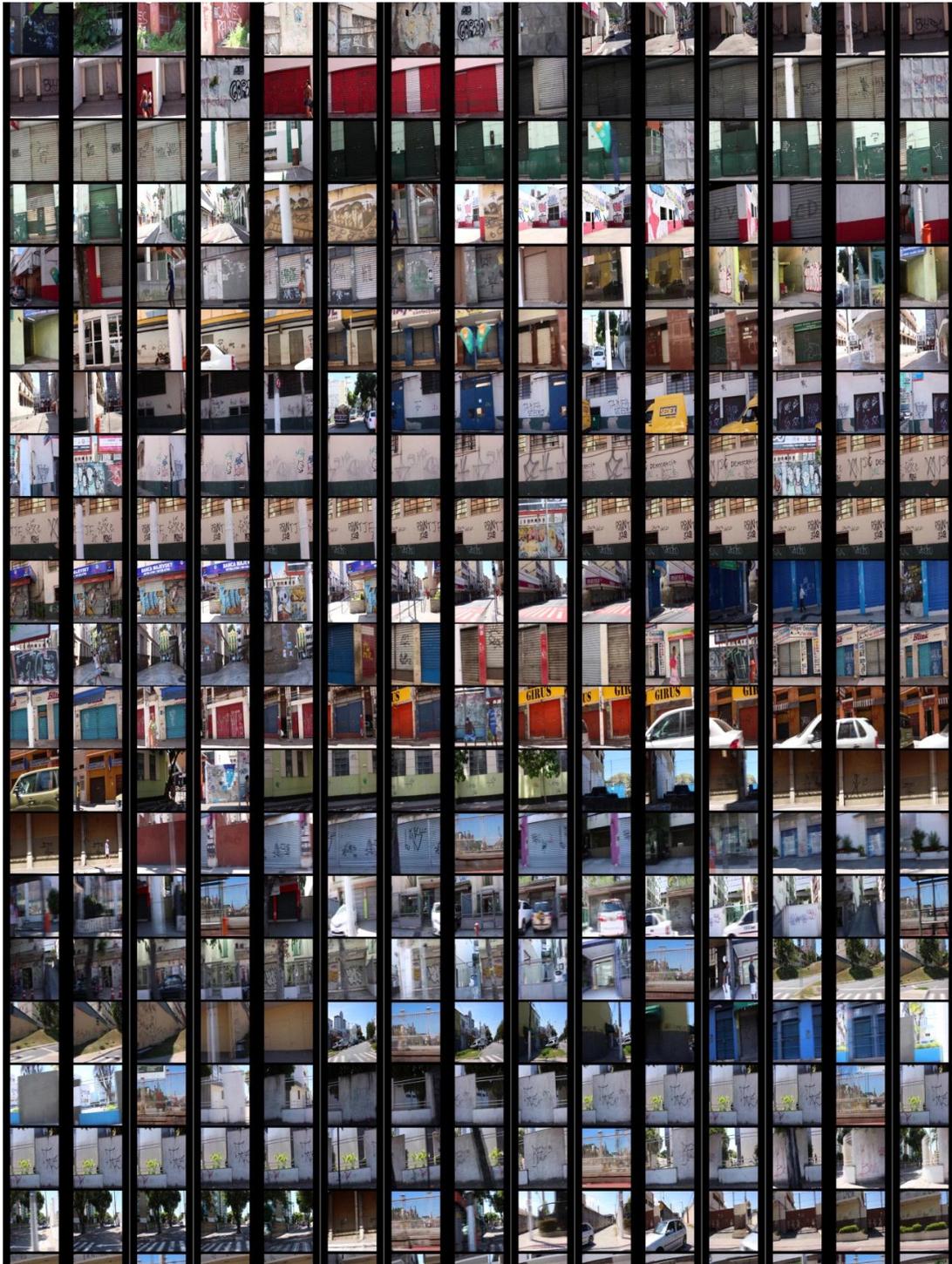


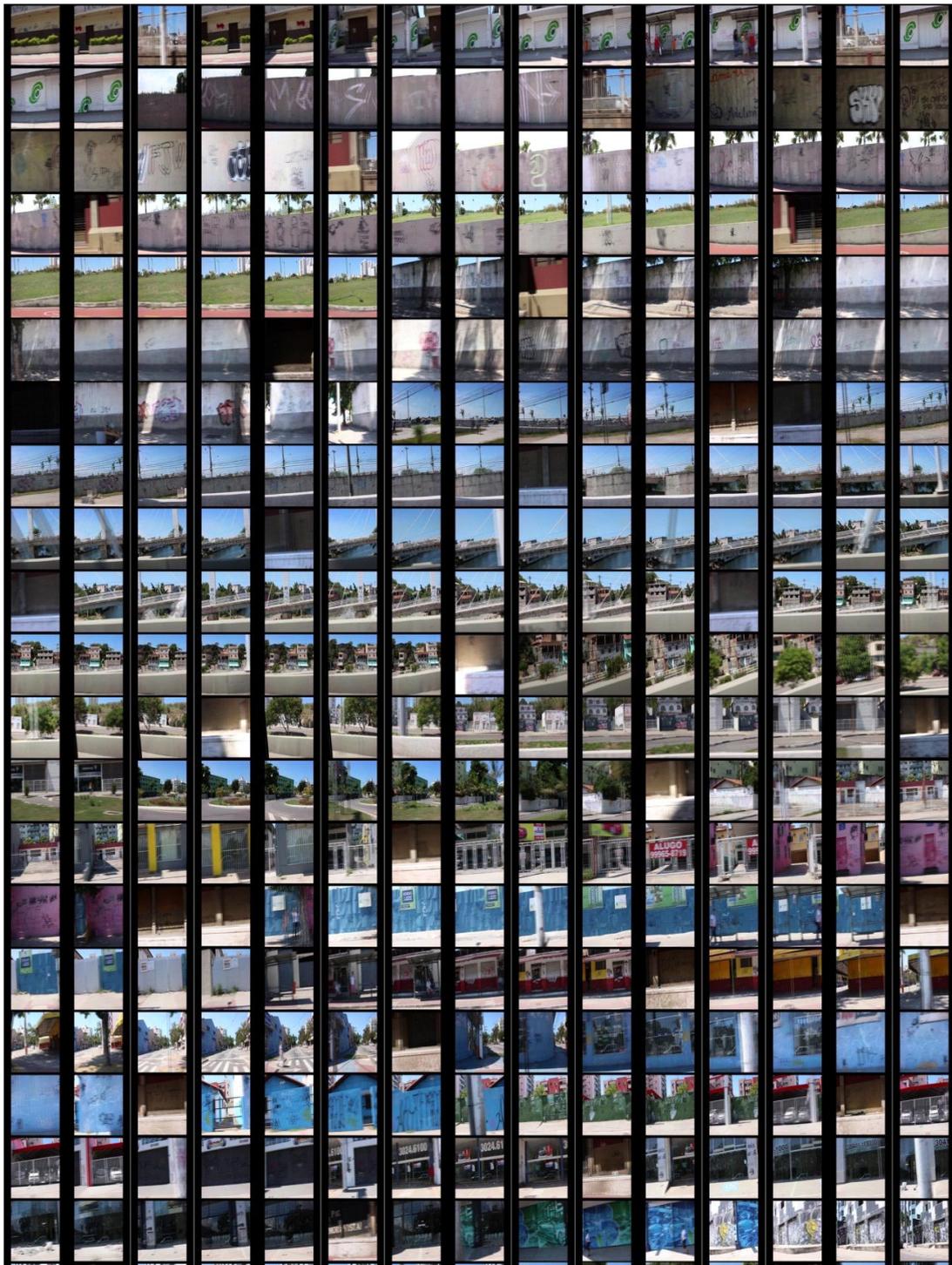


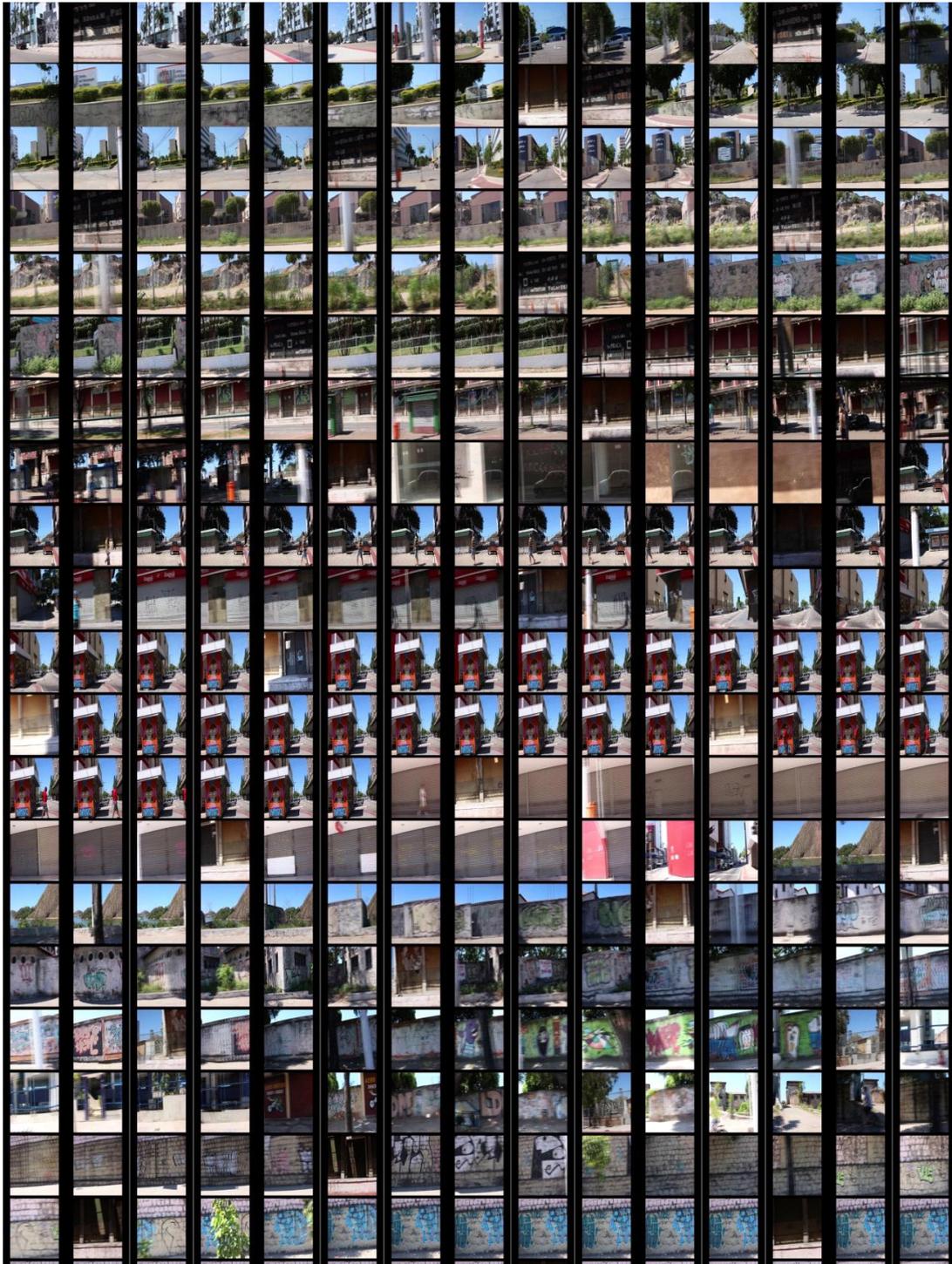


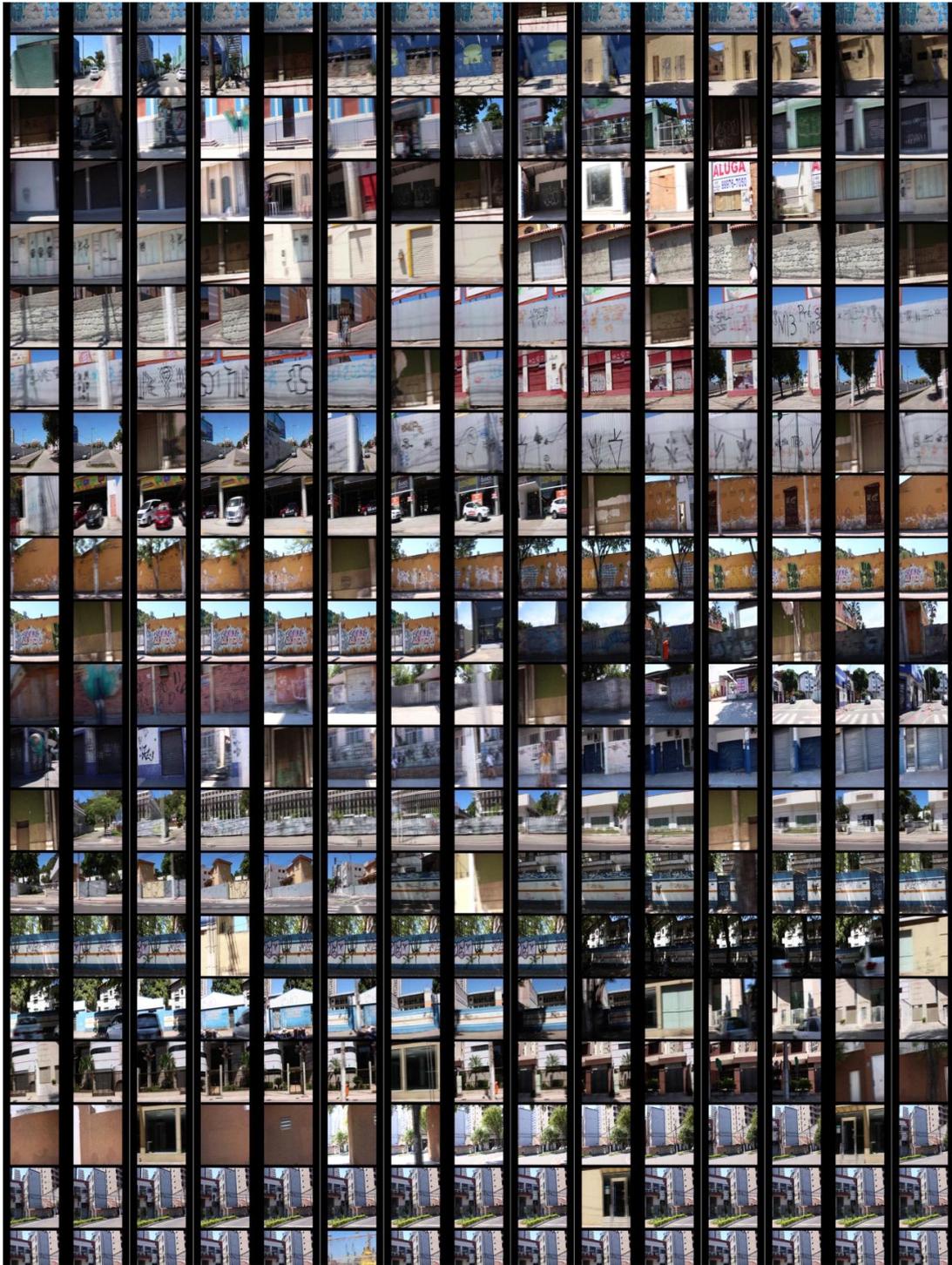












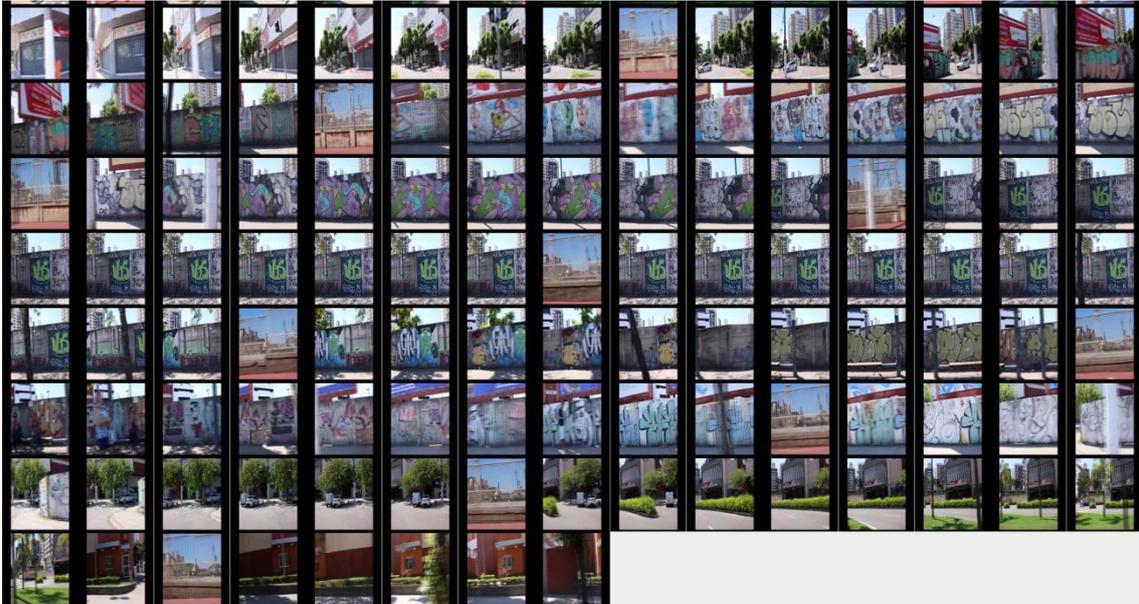


Figura 15 – Frames dos trechos de paisagem analisados por ordem de captura. Fonte: Labic.