

**Arte espontânea na rua:
um estudo dos bairros
Raval em Barcelona
e Vila Madalena em São Paulo
(2005-2009)**

Anna Lúcia dos Santos Vieira e Silva

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

ARTE ESPONTÂNEA NA RUA: UM ESTUDO DOS BAIROS RAVAL EM BARCELONA E VILA MADALENA EM SÃO PAULO (2005-2009)



ANNA LÚCIA DOS SANTOS VIEIRA E SILVA

Director
JORDI DALMAU

Co-Directora
LÍDIA GÓRRIZ



UNIVERSITAT DE BARCELONA



Facultad de Bellas Artes

Programa de Doctorado
Espacio Público y Regeneración Urbana:
Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio

ARTE ESPONTÂNEA NA RUA:
UM ESTUDO DOS BAIRROS
RAVAL EM BARCELONA
E VILA MADALENA EM SÃO PAULO
(2005-2009)



ANNA LÚCIA DOS SANTOS VIEIRA E SILVA

Director
JORDI DALMAU

Co-Directora
LÍDIA GÓRRIZ

TRABALHO PARA DEFESA DE TESE

2011

A
Celso Rubens Vieira e Silva,
Spencer de Moraes Pupo Nogueira
e Inêz Ramos dos Santos.

AGRADEÇO

À Fundação Carolina que propiciou uma etapa importante dos estudos de campo em Barcelona com a bolsa de Formación Permanente.

À objetividade e rigor do Professor Dr. Antoni Remesar no direcionamento do processo de investigação, sempre direto e claro.

Aos orientadores Dr. Jordi Dalmau e Dra. Lidia Górriz, que trouxeram uma nova referência de possibilidade ao trabalho, com o olhar humanizado, a atenção imediata, a orientação precisa e o vigor aos ânimos.

Aos amigos Ernesto Bonato, Bruno Siqueira, Rodrigo de Souza pelas conversas, entrevistas e auxílio em momentos determinantes; Julio Gimenes, Claudio Pinza, Iñaki Landa Azkoaga, Itsaso Madariaga Lopez, Fernando Coteló e Mariana Aires, companhias agradáveis em percursos e mapeamentos fotográficos; Daniella Favilla, Reinaldo Consoli e Alexandre Suárez de Oliveira, Maribel Nogueira, interlocutores edificantes.

Gilberto Dimenstein, que indicou o rumo.

Cecilia Almeida Salles, por sua perseverante influência em meus processos.

Fábio Duarte, sua presença intelectual é um norte.

Txomin Madariaga Abendaño e Itsaso Madariaga Lopes pelo generoso auxílio na revisão do resumo em castelhano.

Celso Rubens Vieira e Silva, que soube inventar um tempo para dar a mão que faltava.

Aos entrevistados, que gentilmente ofereceram informações imprescindíveis ao desenvolvimento do trabalho.

Aos artistas de rua.

ABSTRACT

This study is an assessment, an observation and analysis of the spontaneous art in the streets, as a specific manifestation of the street art, in certain regions in a determined period of time.

We have tried to study this particular form of street art as a process, an action that culminates in the city's transformation without any institutional nor economical links. We seek to understand the dynamic of such volunteer action through theories related to the street art: the city, the urbanism, the public space, the public sphere, the individual, place, territory and globalization. We have also utilized primary sources from field research executed between 2005 and 2009 in the neighborhoods of Raval in Barcelona and Vila Madalena in São Paulo

The theory and the field research are evaluated in the initial chapters, with the objective to understand the possible implications of this spontaneous form of street art in the abstract flow of the social, cultural and individual dynamics in the urban environment context and its impact in the concrete city reality. The differentiation of this spatial parameters are defined in the beginning by situating the street art between public spaces and the public sphere.

Once defined and delimited the object of study where it is demonstrated, we turn our attention to the specificities of the actions in each neighborhood evaluated, through field research, maps, photos and interviews that are used as a reference to analyze and compare the technical and behavioral characteristics.

Through out the development of this research we have observed that the object of this study presented itself in a variety of forms and changeable ways in each specific context.

The field research, the theoretic fundamentals, indexes and the evaluation of the information gathered in the Raval and Vila Madalena resulted in some considerations and conclusions in regards to the spontaneous art in the street and its relationship with the urban environment and the city.

RESUMO

Esta investigação é o levantamento, observação e análise da arte espontânea na rua, uma manifestação específica de arte de rua, em regiões e período determinados.

Procuramos estudar a arte espontânea na rua como um processo, ações que implicam em transformações na cidade, sem vínculos econômicos, nem relações diretas com instituições artísticas. Buscamos entender a dinâmica desta ação voluntária, através de teorias sobre a cidade, o urbano, o espaço público, a esfera pública, o lugar, o território e o indivíduo na atualidade, em um contexto de globalização. Utilizamos também informações diretas, de fontes primárias, obtidas em um trabalho de campo efetuado de 2005 a 2009 nos bairros Raval em Barcelona e Vila Madalena em São Paulo.

Os fundamentos teóricos são analisados nos capítulos iniciais, com o objetivo de considerar as possíveis implicações desta manifestação, no fluxo abstrato das dinâmicas sociais, culturais e individuais, no ambiente urbano e na realidade concreta, física e material da cidade. A diferenciação destes parâmetros espaciais estão definidas a princípio, quando situamos a arte espontânea na rua entre o espaço público e a esfera pública.

Uma vez definido e delimitado o objeto de estudo nos espaços onde se realiza, voltamos a atenção para as especificidades das ações em cada bairro estudado, por meio do trabalho de campo, mapas, percursos, documentação fotográfica e entrevistas: referências para análises e comparações de características técnicas e comportamentais.

Durante o desenvolvimento do trabalho, observamos que o objeto de estudo se apresentou de diversas maneiras, variadas e mutáveis, em cada contexto específico.

O trabalho de campo, os fundamentos teóricos, índices e exame das informações obtidas nos bairros oferecem como resultado final considerações e reflexões sobre a arte espontânea na rua e sua relação com o ambiente urbano e a cidade.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| AGRADEÇO..... | 7 |
| ABSTRACT | 9 |
| RESUMO | 11 |
| 1- INTRODUÇÃO | 19 |
| 1.1- OBJETO | 22 |
| 1.2- OBJETIVO..... | 23 |
| 1.3- ESTADO DA QUESTÃO..... | 27 |
| 1.4- METODOLOGIA | 29 |
| 2- ENTRE A ESFERA PÚBLICA E O ESPAÇO PÚBLICO..... | 35 |
| 2.1- OS SENTIDOS DA PALAVRA PÚBLICO. | 36 |
| 2.2- DIFERENÇAS ANALÍTICAS..... | 38 |
| 2.2.1- A cidade e o urbano. | 40 |
| 2.2.2- A esfera e o espaço. | 41 |
| 3- ARTE ESPONTÂNEA NA RUA E O AMBIENTE URBANO.. | 47 |
| 3.1- O INDIVÍDUO. | 50 |
| 3.1.1- Cotidiano e a vida urbana. | 51 |
| 3.1.2- A arte de rua e o espaço comunicante..... | 54 |
| 3.1.3- Estratégia e tática..... | 57 |
| 3.2- LUGAR E TERRITÓRIO. | 61 |
| 3.2.1- De um espaço qualquer para um lugar..... | 62 |
| 3.2.2- Política territorial..... | 64 |
| 3.2.3- Se essa rua fosse minha. | 68 |
| 3.3- CIDADE GLOBALIZADA. | 71 |
| 3.3.1- Hegemonia e novas formas de poder. | 72 |
| 3.3.2- Cultura nas ruas. | 75 |
| 3.3.3- A imagem da cidade e o pensamento único. | 77 |
| 3.3.4- Arte de rua e publicidade. | 81 |
| 3.4- ASPECTOS LEGAIS. | 84 |
| 3.4.1- Regras públicas, conveniência e controle..... | 85 |
| 3.4.2- Regras informais..... | 88 |

4- ARTE ESPONTÂNEA NA RUA E A CIDADE..... 95

| | |
|--|-----|
| 4.2- EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO. | 99 |
| 4.3- BREVE HISTÓRICO DA ARTE DE RUA..... | 100 |
| 4.4- MANEIRAS DE FAZER..... | 105 |
| 4.4.1- Graffiti e suas variações..... | 107 |
| 4.4.2- Estêncil, plantilla, tag limpo. | 109 |
| 4.4.3- Sticker, lambe-lambe, pegatina, pôster..... | 111 |
| 4.4.4- Pichação, bombing, tag, throw up..... | 113 |
| 4.4.5- Junções. | 118 |
| 4.4.6- Interações..... | 120 |

5- OS BAIROS E SUA ARTE ESPONTÂNEA NA RUA 123

| | |
|---|-----|
| 5.1- BREVE HISTÓRICO DO RAVAL. | 125 |
| 5.1.1- Séculos resumidos..... | 125 |
| 5.1.2- História mais recente..... | 127 |
| 5.2- BREVE HISTÓRICO DA VILA MADALENA. | 128 |
| 5.2.1- Curto registro de um passado. | 128 |
| 5.2.2- Um bairro de especialidades em uma grande metrópole..... | 130 |
| 5.3- MAPAS E PERCURSOS FOTOGRÁFICOS. | 132 |
| 5.4- RAVAL EM BARCELONA. | 133 |
| 5.4.1- Rota 1, regiões de maiores mudanças..... | 135 |
| 5.4.2- Rota 2, Raval Norte. | 157 |
| 5.4.3- Rota 3, Raval Sul. | 173 |
| 5.5- VILA MADALENA EM SÃO PAULO..... | 183 |
| 5.5.1- Rota 1, Alto de Pinheiros..... | 187 |
| 5.5.2- Rota 2, Sumarezinho..... | 205 |
| 5.5.3- Rota 3, Pinheiros..... | 227 |
| 5.6- PROPOSTAS DE INTERAÇÃO SOCIAL..... | 266 |
| 5.6.1- Asociación Almazén..... | 267 |
| 5.6.2- Projeto Lambe-Lambe. | 271 |
| 5.6.3- Cidade Escola Aprendiz. | 274 |
| 5.6.3.1- 100 MUROS. | 275 |
| 5.6.3.2- TRILHAS URBANAS..... | 282 |

6- ESTUDOS COMPARATIVOS 285

| | |
|--|-----|
| 6.1- ATELIÊS ABERTOS. | 287 |
| 6.2- ASPECTOS MATERIAIS. | 291 |
| 6.2.1- Dimensões e topografia. | 291 |
| 6.2.2- Custo, técnica e material. | 293 |
| 6.3- ASPECTOS URBANOS. | 298 |
| 6.3.1- A ordem do cinza no Raval. | 298 |
| 6.3.2- Passagem dos muros para as persianas no Raval. | 304 |
| 6.3.3- Acertos e enganos em São Paulo. | 309 |
| 6.3.4- Os Becos da Vila Madalena. | 312 |
| 6.4- MARCAÇÃO DE TERRITÓRIO. | 315 |
| 6.4.1- Blind, Raval. | 316 |
| 6.4.2- Deus me dê grana, Vila Madalena. | 318 |
| 6.4.3- Graffiti, na Vila Madalena e no Raval. | 320 |

7- CONCLUSÃO 327

8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 337

| | |
|---|-----|
| 8.1- LIVROS..... | 337 |
| 8.2- CATÁLOGOS E REVISTAS | 343 |
| 8.3- DVDs E CDS ROM | 345 |
| 8.4- MÍDIA JORNALÍSTICA | 345 |
| 8.4.1- Órgãos Públicos e Artistas de Rua | 345 |
| 8.4.1.1- EM SÃO PAULO..... | 345 |
| 8.4.1.1- EM BARCELONA..... | 346 |
| 8.4.2- Atritos entre Polícia e Artistas de Rua..... | 346 |
| 8.4.2.1- PICHANÇA EM SÃO PAULO..... | 346 |
| 8.4.2.2- EM BARCELONA..... | 347 |
| 8.4.3- Museus e Rua..... | 347 |
| 8.4.3.1- SOBRE SÃO PAULO | 347 |
| 8.4.3.2- SOBRE BARCELONA..... | 347 |
| 8.4.3.3- SOBRE PICHANÇA | 347 |

| | |
|---|------------|
| ANEXO I | 349 |
| CRONOGRAMA..... | 349 |
| ANEXO II | 355 |
| REFERÊNCIA DE IMAGENS..... | 357 |
| ANEXO III | 393 |
| ENTREVISTAS | 395 |
| ENTREVISTA 1 - FABRÍCIO LOPES (PROJETO LAMBE-LAMBE)..... | 395 |
| ENTREVISTA 2 - JOHN HOWARD..... | 401 |
| ENTREVISTA 3 - RUY AMARAL..... | 403 |
| ENTREVISTA 4 - SYMBOLIX, PAUL BENJAMIN CURTIS (MOOSE)..... | 410 |
| ENTREVISTA 5 - CELSO GITAHY..... | 411 |
| ENTREVISTA 6 - CARLOS MATUCK..... | 416 |
| ENTREVISTA 7 - OZÉAS DUARTE (OZI)..... | 419 |
| ENTREVISTA 8 - ALEXANDRE ÓRION..... | 424 |
| ENTREVISTA 9 - PROJETO CHÃ, RODRIGO CHÃ..... | 431 |
| ENTREVISTA 10 - ERNESTO BONATO (PROJETO LAMBE-LAMBE)..... | 433 |
| ENTREVISTA 11 - PROJETO-DES, BRUNO SIQUEIRA..... | 441 |
| ENTREVISTA 12 - ESPAÇO CORINGA: DEDÉ, CHICO E BIL..... | 447 |
| ENTREVISTA 13 - RODRIGO AP. DE SOUZA..... | 449 |
| ENTREVISTA 14 - ARTE DA VILA, VALFRIDO LIMA..... | 451 |
| ENTREVISTA 15 - TALLERS OBERTS, CARLOS..... | 452 |
| ENTREVISTA 16 - FUNDACIÒ PUNENT (EXTINTA), FINI..... | 453 |
| ENTREVISTA 17- ASSOCIACIÓN DE VECINOS DEL RAVAL, CARMEN..... | 454 |
| ENTREVISTA 18 - ANÓNIMOS..... | 456 |
| ENTREVISTA 19 - ASOCIACIÓN RAVALYA, SYLVIA..... | 458 |
| ENTREVISTA 20 - POST-IT CITY, FRANCISCO BLANES..... | 459 |
| ENTREVISTA 21 - ASOCIACIÓN ALMAZÉN, MACARENA GONZÁLEZ VEGA..... | 460 |
| ENTREVISTA 22 - ART SOLIDARI, JOTA LOCA..... | 461 |
| ENTREVISTA 23 - FUNDACIÒ TOT RAVAL, LAURA..... | 462 |
| ENTREVISTA 24 - ZOSEN..... | 463 |

1- INTRODUÇÃO

“¿Pero será realmente así? Así como los primeros exploradores de América no sabían en que momento recibirían un desmentido a sus expectativas o una confirmación de semejanzas archisabidas, así también podemos nosotros pasar sin darnos cuenta junto a fenómenos jamás vistos porque nuestros ojos y nustras mentes están acostumbrados a elegir y catalogar solo aquello que entra en las clasificaciones aceptadas. Tal vez se nos abre todos los días un Nuevo Mundo y no lo vemos.”¹

Costumamos andar pelas ruas distraídos, com pressa e pensamentos ocupados. No hábito cotidiano urbano somos desatentos, e estamos quase sempre de passagem. No entanto, existem no entorno, imagens capazes de interferir em nossa percepção diretamente, de uma maneira não subliminar. Advém destas imagens o principal motivo que direcionou esta investigação; não as imagens em si, mas sim o que precede e repercute delas, em termos de procedimentos.

Observamos a *arte espontânea na rua* como ações realizadas no ambiente urbano, que resultam em transformações visuais e comportamentais na cidade. Limitamos o aprofundamento do conceito da “arte” inscrita no termo “arte de rua” para não perdermos de vista o objetivo deste estudo, que está direcionado à genese e processos das ações e suas implicações na cidade e no ambiente urbano. Não abordamos os assuntos que vinculam a arte de rua ao complexo e vasto campo teórico da arte contemporânea.

Foucault usa a palavra “espontânea” para qualificar a “liberdade” como um desenvolvimento “natural e instintivo”². Na presente investigação, o termo “espontânea” qualifica e especifica este caso particular de arte de rua: ações voluntárias e não legitimadas, a princípio, por instituições de arte.

Existem várias formas de ação urbana que são denominadas arte de rua, como a música, a dança, performances e outros tipos de manifestações culturais que se apresentam no espaço público. No entanto, este estudo está voltado unicamente para as ações que tenham uma interferência direta na cidade, com resultado material, um registro concreto no qual o processo - ou parte dele - esteja figurado. Usaremos, com frequência, o termo generalizado “arte de rua” ao longo da investigação, para denominar este caso específico de ação.

Procuramos entender a dinâmica destas ações por meio de elaborações teóricas e de pesquisas de campo, nos bairros Raval em Barcelona e Vila Madalena em São Paulo.

O cenário em 2005, quando começamos a estudar estas manifestações de arte de rua em Barcelona, era bem diferente do atual. Nos quatro anos seguintes, que

1 CALVINO, Italo. *Colección de Arena*. Trad. Aurora Bernárdez. Siruela: Madrid, 2001, p. 21-22.

2 FOUCAULT, *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 1999, p. 242.

configuram o período deste estudo, constatamos que as mudanças fazem parte de uma realidade que é inerente às manifestações da arte de rua e à própria cidade. Sendo assim, acreditamos na importância do trabalho ser entendido como parte de um processo dinâmico e mutável, que possui um movimento contínuo que está em plena transformação.

Destacamos como importante contribuição para o desenvolvimento das principais linhas de pensamento abordadas aqui, o trabalho de teóricos do urbanismo, das áreas da comunicação, sociologia e cultura.

Os fundamentos teóricos e a pesquisa de campo estão integrados em capítulos que estudam as relações entre arte de rua e o ambiente urbano; a esfera e o espaço públicos; a cidade; os bairros específicos; e algumas comparações das ações nos bairros estudados. Esta organização e estrutura advém das sugestões e comentários feitos na comissão de seguimento de tese de 2009.

A princípio propomos um esclarecimento sobre o termo *público*, para localizar a arte de rua e para justificar a organização dos capítulos a partir da distinção de Henry Lefebvre³ entre a **cidade** e o **urbano**. Desta maneira, obtemos parâmetros teóricos para compreender a realidade concreta manifestada no espaço público e os fluxos sócio-culturais nos procedimentos investigados.

Nas relações entre arte de rua e o ambiente urbano observamos os seguintes temas, com os respectivos teóricos: **o indivíduo** - Henry Lefebvre; Jürgen Habermas; Michel de Certeau; Armand Mattelart; **lugar e território** - Michel Foucault; Milton Santos; Fábio Duarte; Ramón Parramón; a **cidade globalizada** Jordi Borja, Manuel Castells; Milton Santos; Otília Arante; Lucrécia Ferrara; Eduardo Yazigi; e **aspectos legais** Michel Foucault; Vicente Moraes; Sérgio Poato. Os assuntos deste capítulo formam, em conjunto, os conceitos necessários para a compreensão das ações nas ruas em seus aspectos sociais, culturais e de comunicação.

No quarto capítulo a arte espontânea na rua é abordada através de suas técnicas, diferentes **maneiras de fazer**⁴ e de deixar uma marca, um registro na cidade. Estudamos a arte de rua em relação ao ambiente urbano e à cidade **em busca de uma definição**, e uma vez delimitado, apresentamos um breve histórico do objeto de estudo.

Consideramos o quinto capítulo o mais relevante. Nele o mapeamento fotográfico está descrito e analisado. Primeiro apresentamos um breve histórico de cada bairro e em seguida localizamos as rotas através de textos e imagens, que direcionam as análises. Também examinamos neste capítulo propostas de interação social que possuam alguma relação com a arte de rua.

3 LEFEBVRE, Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

4 CERTEAU Michel de. *La invención del cotidiano*. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinhar. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.

BLANCO, et al. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

A maioria das fotos são registros feitos durante a pesquisa de campo, estão numeradas em sequência com identificações específicas no Anexo III. Algumas imagens de um mesmo lugar foram obtidas em momentos diferentes, o que permite avaliar variações das ações ao longo do tempo.

Não temos a intenção de atribuir um juízo crítico, de valor qualitativo, às obras apresentadas. Tampouco pretendemos hierarquizar as obras e documentos estudados. Buscamos a análise de procedimentos. Por isso evitamos, em geral, nomear os artistas, ou dar crédito de autoria aos trabalhos e às imagens fotografadas nas ruas. A identidade dos artistas ou praticantes será mencionada apenas em algumas análises específicas - quando forem comentados nas entrevistas ou por um fato historicamente relevante. Desta maneira não pretendemos estabelecer uma distinção qualitativa entre as ações, sejam elas de autores famosos, desconhecidos ou anônimos. Acreditamos que as questões de direitos de imagem das obras apresentadas aqui não são necessárias, porque este trabalho não tem nenhum propósito econômico ou conflito de interesse.

Depois de analisados os mapas, as fotos, rotas e propostas de interação nos bairros fazemos a comparação, no capítulo seis, entre as ações no Raval e na Vila Madalena. Primeiro observando aspectos materiais como a dimensão, situação topográfica, técnicas e instrumentos empregados em cada bairro. Depois comparando as características urbanas nos contextos, como comportamentos relacionados às leis e usos de lugares específicos. Também escolhemos exemplos para examinar a marcação de território.

Nas considerações finais enumeramos diferentes pontos de vista sobre a arte de rua obtidos pela análise das informações primárias e bibliográficas. Todas as perguntas elaboradas ao longo deste estudo, são retomadas neste capítulo final, onde apontamos direções ou indícios de respostas possíveis.

1.1- OBJETO

“O que avaliamos não é um tipo de obra, mas um tipo de processo, uma maneira de relacionar-se; em outras palavras, o dinamismo ou a dialética interna de uma situação cultural na qual a obra que estudamos (se ela é de fato o que pensamos ser) se insere naturalmente, liga-se a um contexto, funciona”.⁵

O objeto principal da pesquisa é a arte de rua, mas observada como um fenômeno urbano, uma manifestação espontânea e informal que se realiza na cidade. Esta atitude é aqui considerada uma prática urbana, no sentido de uma operação, cujo resultado é parte de um processo e não apenas uma obra pronta. Em larga escala, o produto desta manifestação pode ser visto como a própria cidade transformada.

Das inúmeras manifestações de arte de rua e tipos de manifestações culturais que encontramos nas cidades, limitamos esta pesquisa para as ações que transformam diretamente o espaço público, como marcas de uma passagem de intervenção, como os graffitis, estênceis, cartazes, stikers e outras formas de registro concreto que indicam materialmente a ação.

Há em torno da arte de rua, áreas de conhecimento e áreas de intervenção que também compõem, como objetos secundários, o enfoque desta investigação. São eles: o ambiente urbano; o espaço público; e os bairros selecionados para o estudo de campo. Nas palavras de Ferrara⁶:

“Apenas a pesquisa colada à manifestação concreta do espaço seria capaz de tocar no âmago do tecido urbano, fluido e em perene mutação; enfrenta porém, a cada passo, uma indução que se faz frágil pela impossibilidade de ordenar o objeto, visto ser impossível o controle de todas as variáveis sociais na sua multiplicidade. Esta é a limitação e a riqueza da pesquisa.”

Não nos parece oportuno abranger todos os aspectos concernentes à amplitude temática que a arte de rua envolve. Buscamos, então, de cada objeto secundário apresentado, apenas as características que possuam uma interrelação com o objeto principal, sem nos aprofundarmos nas que não possuam.

A elaboração da tese se estendeu o suficiente para termos algumas referências de transformações da arte de rua no período estudado. Mas os caminhos que ela vai seguir são incertos e variáveis. Por isso procuramos não apresentar assertivas axiomáticas, nem uma conclusão definitiva. Também optamos por não utilizar critérios estéticos ou éticos determinados, acerca das ações nas ruas.

5 ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. Trad. Pier Luigi Cobra. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 22. ISBN:

6 FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. *Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 127.

1.2- OBJETIVO

“Mas quanto mais nos aprofundávamos em nossa tarefa, mais claramente percebíamos a desproporção entre ela e nossas forças. O que nos propuséramos era, de fato, nada menos do que descobrir por que a humanidade, em vez de entrar em um estado verdadeiramente humano, está se afundando em uma nova espécie de barbárie.”⁷

Em um primeiro momento foi difícil delimitar o tema, como ocorre em muitas pesquisas, especialmente as que abrangem aspectos humanos e urbanos. Haviam os assuntos teóricos e as práticas nas ruas nos bairros selecionados, cada qual em um setor de observação, separados. A junção se deu quando a interação entre pesquisa de campo e teoria foi apresentada como um fator favorável ao desenvolvimento do trabalho, pela Comissão de Seguimento de Tese, em 2009.

Um dos objetivos nasce dessa união entre a observação descritiva e a análise interpretativa. Procuramos averiguar se a arte de rua é fonte de informações capazes de oferecer dados para a descoberta e o entendimento de procedimentos urbanos contemporâneos. Diz Ferrara⁸:

“Para a abdução, ciência e experiência são, mutuamente reflexo e refração: a ciência descobre experiência, mas esta sustenta aquela. (...) Ciência como uma pergunta feita à natureza supõe a recuperação do universo como um conjunto de possibilidades reais, porém, parciais; supõe uma postura antitradicional, incerta, mais para flagrar uma possibilidade inusitada do que para acertar. Entretanto, essa postura não é idealista ou ingenuamente anarquista, pois, embora ultrapasse o rigor indiscutível das posturas dedutivas, supõe a necessidade de que um corpo de conceitos gerais seja, dinamicamente reconceituado dentro de um amplo corpo de experiências que estabelece, entre as idéias, um novo sistema de relações. (...) Esse é o caminho da descoberta, sem receitas, sem fórmulas, estrategicamente demolidor: cada pesquisa constrói sua determinada ciência.”

Mas o objetivo principal é estudar interrelações da arte de rua com diferentes categorias do espaço onde ela se encontra, através dos processos de realização. Para definirmos estas categorias espaciais, partimos da diferenciação já mencionada, entre o urbano e a cidade⁹. Depois de orientadas as diretrizes teóricas dos espaços, voltamos nossa atenção às especificidades dos dois bairros. No final, juntamos as informações obtidas em uma análise comparativa do Raval e da Vila Madalena.

7 ADORNO Theodor W.; HORKHEIMER Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p.11.

8 FERRARA, Lucrecia D'Aléssio. *Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 159-160.

9 LEFEBVRE; Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 13- 48.

A investigação está mais voltada às motivações e manifestações nas ruas do que para uma crítica da imagem resultante dessas ações. Neste sentido, não atribuímos juízo de valor a um resultado, nem estabelecemos critérios estéticos de seleção aos registros do objeto de estudo, porque não pretendemos observar obras concluídas, mas sim processos em plena mutação.

Apresentaremos em seguida, uma série de questões que estão distribuídas ao longo dos capítulos para explicitar o objetivo de encontrar respostas para cada uma delas.

Inicialmente, buscamos identificar o termo *público* e pontuar as diretrizes teóricas para poder localizar a arte de rua entre a esfera e o espaço públicos. O urbano é estudado como um fenômeno que abrange as relações entre os cidadãos, o sítio, o ambiente, os fluxos e os horizontes da vida urbana¹⁰. É possível compatibilizar as manifestações de arte de rua com a qualificação do ambiente urbano?

Temos como objetivo, no capítulo que relaciona a arte de rua e o ambiente urbano, discutir aspectos de identidade, que caracterizam os lugares¹¹ de intervenção. Como resguardar a individualidade e oferecer a mesma possibilidade de vivência urbana em um contexto heterogêneo de pessoas e posturas tão díspares? Ainda em relação ao ambiente urbano, observamos como as leis do governo e as normas internas, dos grupos e indivíduos praticantes, interferem nas ações. A arte de rua precisa ou pode ser controlada? Por intermédio de que critérios, pode ela ser aceita ou rechaçada?

A partir da consideração das ações, como uma nova forma de apropriação informal do espaço público e de construção de territórios¹², buscamos averiguar se a arte de rua possui algum efeito sobre a imagem da cidade globalizada¹³. De que maneira as inúmeras formas de manifestação cultural se adaptam, potencializam ou sucumbem à globalização? Pode a arte de rua ser entendida como representação da multiplicação de imagens, característica da cultura globalizada? Quais as conseqüências da soberania corporativa a implodir através dos poderes das imagens simbólicas e induções de consumo que construiu? Como as mudanças da produção cultural atual afetam a comunicação informal?

10 *ibidem*, p. 50.

11 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

12 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

13 ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000. ISBN: 85-326-2384-0.
HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Um pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008. ISBN: 978-85-15-00679-3.

SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Enquanto comunicação voluntária e espontânea no ambiente urbano examinamos a relação entre arte de rua e a esfera pública¹⁴. Seria esta ação nas ruas uma maneira favorável de dar voz aos que usam e interferem no espaço público? Há o potencial de uma nova forma de opinião pública por via da arte de rua, ou será esta apenas uma manifestação a mais neste período de proliferação incontrolada das imagens? A arte de rua influencia ou altera a percepção e a vivência dos cidadãos comuns?

No sentido concreto de realizar-se e de deixar sua marca estampada na superfície da cidade, buscamos uma definição para arte de rua, analisamos suas diferentes técnicas e maneiras de fazer. Da cidade restringimos o enfoque ao espaço público¹⁵, sua apropriação¹⁶ e territorialidade¹⁷. Como funciona a dinâmica de escolha dos espaços que recebem a intervenção? Seriam os lugares e a quantidade de registros, fatores que determinam como cada grupo ou indivíduo praticante é reconhecido ou ignorado?

Para estudarmos um contexto específico, escolhemos duas metrópoles e, dentro delas, dois bairros: o Raval em Barcelona e a Vila Madalena em São Paulo. O critério de escolha foi a referência que estes bairros representam na produção atual de arte de rua, principalmente o *graffiti*, em seus respectivos países e no mundo. São Paulo é referência principalmente por suas pichações¹⁸, e Barcelona por sua imponência urbana que, como diz Gans¹⁹, “*attracts writers from around the world to its high-quality and exuberant Halls of Fame*”.

Primeiro cada um dos bairros é observado separadamente, para apresentarmos suas histórias e contextos, depois as informações serão integradas em uma análise relacional. Estudamos os bairros, palmo a palmo, por meio do mapeamento fotográfico, sempre com o propósito de encontrar elementos que forneçam informações sobre as implicações e o alcance da arte de rua.

14 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

15 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006. ISBN: 85-260-1177-4.

ABRAHÃO, Sérgio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

16 POL, Enric. *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.

DEUTSCHE, Rosalyn. *The Discourse of Public Art and Public Space*. Nova York: Columbia University, 2001.

17 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PARRAMON, Ramón (org.) *Arte, Experiencias y Territorio en Proceso. Espacio Público/Espacio Social. Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf/Manresa 2007*. Barcelona: Actar, 2007.

18 CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo Signature*. Trad. Jean Dalens. Paris: XGpress, 2007.

19 GANS, Nicolas. *Graffiti Word: street art from the five continents*. New York: Harry A. Abrams, 2004, p. 65.

Não há nenhuma pretensão investigativa quanto ao aprofundamento histórico, embora sejam propostos *breves históricos* dos bairros e da arte de rua. Desta maneira a análise dos contextos implicados não fica sem referência em relação aos processos anteriores e à conformação do cenário atual.

Conscientes da ampla abrangência das discussões sobre a arte contemporânea, procuramos nos restringir a relacionar a arte de rua com os aspectos urbanos e às mudanças concretas na cidade.

A velocidade das transformações e questionamentos relacionados ao objeto de estudo, que surgiram desde o início das investigações, nos leva a crer que não é apropriado abordar a investigação como um instrumento que pretende ser um fim em si mesmo; mas sim como um levantamento descritivo e analítico, parte de um processo constante e interativo. Evitamos a análise iconográfica, dos conteúdos e mensagens das imagens resultantes das ações, já que o propósito é a própria ação, observada nos espaços que lhe concernem. As imagens são usadas como registro, parte e documento do procedimento estudado. Como diz Cecília Salles²⁰:

“Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. (...) São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo”.

Da série de perguntas hipotéticas levantadas, muitas serão respondidas nas considerações finais, na forma de suposições, ou como apostas e sugestões para ampliar posteriores possibilidades de discussão.

20 SALLES, Cecília A. *Gesto Inacabado, processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998, p. 17.

1.3- ESTADO DA QUESTÃO

“Hoje o real é ele mesmo uma questão.”²¹

“El escenario es de una población joven que quiere usar paredes para comunicar y la institución que prohíbe.”²²

“O artista vem e pode fazer o que ele quiser aqui. Qualquer pessoa pode. Qualquer pessoa.”²³

Estudar a atualidade é um risco, mas também um desafio: implica, ao mesmo tempo, numa imersão no presente e num distanciamento crítico, para que se possa analisá-lo. Vivemos uma fase de fortes e rápidas transformações, em que a arte de rua é um tema que está em plena efervescência.

A produção de arte de rua não se restringe ao período da investigação, nem se encerra nele. Em termos cronológicos, temos alguns fatos históricos relevantes, por isso apresentamos um breve histórico da arte de rua, mesmo que o enfoque histórico não seja nosso objetivo.

Encontramos uma escassa bibliografia específica, relativa ao final dos anos 1970 e da década de 80, de quando ocorreram os primeiros sinais de reconhecimento da arte de rua pelas instituições de arte. Nos primeiros anos do novo século, os interesses sobre o tema pareceram voltar, como um *revival*.

Fotógrafos e editoras, conectados às tendências das ruas, aproveitam o impacto visual, colorido e intenso, para colocar nas prateleiras de livrarias especializadas publicações sobre *graffiti*. Grande parte dos livros possuem muitas fotos, pouco texto e nenhuma referência. Enquanto isso, as manifestações ressurgem nas ruas com uma força expressiva diferente.

O Raval foi referência desta expressão. Com a especulação imobiliária da década de 90 e o incentivo de construções novas, o bairro esteve em obras, e a maioria dos tapumes foram utilizados como suporte para manifestações de arte de rua. Em frente ao Centro de Cultura Contemporânea, durante a construção da Universidade de Filosofia e História, os muros foram apropriados por um trabalho em processo, com imagens elaboradas, que se modificavam a cada dia e que perdurou até a conclusão do edifício, em outubro de 2006.

21 PEIXOTO, Nelson Brissac O Olhar do Estrangeiro. In NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 361.

22 Sylvia. Anexo III. Entrevista 19, p. 460.

23 Ernesto Bonato. Anexo III. Entrevista 10, p. 439.

Na Vila Madalena ocorreu um processo de regeneração, induzido por iniciativas não governamentais, no final dos anos 90. Com uma forte tendência ao incentivo de atividades artísticas abertas no espaço público, buscaram a participação e a colaboração de moradores do bairro. Em 2006, depois de uma orientadora conversa com o jornalista Gilberto Dimenstein, decidimos restringir a pesquisa de campo aos dois bairros. Naquele referido ano, os pontos de maior ação de arte de rua no Raval passaram a ser intensamente policiados, vigiados por câmeras. As imagens e obras foram pintadas de cinza, e as ações foram reprimidas cotidianamente pela prefeitura. Enquanto isso, na Vila Madalena, as ações de arte de rua eram incentivadas e promoviam-se passeios turísticos por seus becos ricos em desenhos e pinturas.

Há uma dinâmica constante em relação ao modo de agir dos praticantes. Este movimento possui leis internas que variam e estão diretamente relacionadas com a influência da mídia, a orientação das leis governamentais e a atitude das instituições artísticas. Na cidade a arte de rua pode ser aceita ou rechaçada, seja pela população ou pelos órgãos públicos, e isso depende muito do tipo de ação e do local onde é realizada.

Atualmente a *Ley de la Ordenanza* é aplicada com rigor em Barcelona. Muitos lugares do Raval, que eram suporte de uma dinâmica enérgica e colorida há poucos anos, estão recobertos pela cor cinza e assim permanecem devido a uma ação municipal de limpeza diária. Sob uma forte vigilância, por câmeras e policiais, quem é flagrado atuando com um spray, em qualquer muro da cidade, paga uma multa que varia de 750 a 1.500 euros, podendo chegar até 3.000, se a interferência for em patrimônios públicos.

Em São Paulo – assim como foi em Barcelona no início da investigação – existem espaços públicos autorizados e rotas de turismo nas áreas de maior incidência de graffiti, como na Vila Madalena. Por outro lado, a pichação repercute muitas vezes em violência, seja por parte dos praticantes ou da polícia. Há casos de agressão, prisão e morte²⁴.

O período da investigação vai de 2005 a 2009. As transformações com as quais nos deparamos durante a investigação nos fazem deduzir que o objeto de investigação possui uma dinâmica variável e se adapta às condições vigentes, ao contexto e às regras internas à própria prática.

Acreditamos que não é oportuno tratar de questões atuais com argumentos rígidos e conclusões definitivas, nem considerá-las como um instante fotográfico. Não investigamos um período histórico passado, cuja análise pode ser sustentada por fatos e por suas conseqüências. Para tratarmos do objeto de investigação como uma ação em seus contextos específicos e em um período atual, utilizamos a lente do momento presente como um instrumento de apreciação dos fatos que nos permite analisar um objeto dinâmico, um procedimento em constante transformação.

Como disse Macarena²⁵: *“La contemporaneidad es efímera. Es hoy”*.

24 Vemos depoimentos no capítulo 2.

25 Macarena González de Vega, diretora da Asociación Almazén, Anexo III. Entrevista 21, p. 462.

1.4- METODOLOGIA

“Quais os progressos decisivos a serem realizados na teoria e na prática para que a consciência alcance o nível do real que a ultrapassa e do possível que lhe escapa?”²⁶

Assim como a arte de rua é situada neste trabalho na realidade concreta, física, material e no fluxo abstrato das dinâmicas sociais, culturais e individuais, o método de investigação também combina aspectos práticos com teóricos.

O levantamento das produções intelectuais e bibliográficas relacionadas aos conceitos que envolvem a arte de rua, nos fornece as principais linhas de pensamento desenvolvidas no trabalho.

São elas: 1) **cidade e o urbano** – Henry Lefebvre²⁷, Fábio Duarte²⁸, Otila Arantes (et al.)²⁹;

2) **espaço público e esfera pública** – Jürgen Habermas³⁰, Richard Sennet³¹, Hanna Arendt³², Rosalyn Deutsche³³, Antoni Remesar³⁴;

26 LEFEBVRE; Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008 p. 24.

27 ibidem.

28 DUARTE, Fábio. *Cidade, Modos de Usar*. DUARTE, Fábio; FERRARA Lucrécia; CAETANO, Kati (orgs.) *Curitiba do Modelo à Modelagem*. São Paulo: Annablume; Curitiba: Champagnat, 2008, p. 171 a 234.

29 ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

30 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

31 SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

32 ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1987.

33 DEUTSCHE, Rosalyn. *The Discourse of Public Art and Public Space*. Nova York: Columbia University, 2001.

-----*Evictions*. Cambridge: MIT Press, 1996.

34 REMESAR, Antoni (ed.) *Urban Regeneration a Challenge for Public Art*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1997.

----- *The Arts in Urban Development*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001.

----- *Reflexiones sobre el Espacio Público contemporáneo en referencia al “Los Ángeles distópico”*. Barcelona: CR POLIS, Public Art Observatory Project, 2001

- 3) **a rua** – Henry Lefebvre³⁵; Jane Jacobs³⁶, Sérgio Abrahão³⁷;
- 4) **o indivíduo** – Certeau³⁸, Henry Lefebvre³⁹, David Harvey⁴⁰, Habermas⁴¹;
- 5) **lugar e território** – Fábio Duarte⁴², Enric Pol⁴³; Milton Santos⁴⁴;
- 6) **globalização**, Milton Santos⁴⁵, Jordi Borja e Manuel Castells⁴⁶;
- 7) **Raval**, Joan Busquets⁴⁷, Joan Subirats e Joaquim Rius⁴⁸, trabalho de campo e entrevistas⁴⁹;
- 8) **Vila Madalena**, Enio Squeff⁵⁰, trabalho de campo e entrevistas;

-
- 35 LEFEBVRE; Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
 - 36 JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
 - 37 ABRAHÃO, Sérgio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
 - 38 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano*. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinhar. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.
----- *La Cultura en Plural*. Trad. Rogelio Paredes. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
 - 39 LEFEBVRE; Henry. *La vida Cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1984.
----- *El derecho a la ciudad*. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Península, 1969.
 - 40 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna*. Um pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.
 - 41 HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la Acción Comunicativa I: racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. Manuel Giménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999.
 - 42 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
 - 43 POL, Enric. *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.
 - 44 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.
 - 45 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
 - 46 CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi *Local y Global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Barcelona: Taurus, 2000.
 - 47 BUSQUETS, Joan. *Barcelona. Evolución de una Capital Compacta*. Madrid: Mapfre, 1992.
 - 48 SUBIRATS, Joan; RIUS, Joaquim. *Del Xino al Raval*. Barcelona: Hacer, 2006.
 - 49 Anexo III.
 - 50 SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: crônica histórica e sentimental*. São Paulo: Boitempo, 2002.

9) **arte de rua**, Sérgio Poato⁵¹, Nicolas Gans⁵², Tristan Manco⁵³; Jesús de Diego⁵⁴, Daniel Medeiros (Boleta)⁵⁵; Johannes Stahl⁵⁶; François Chastanet⁵⁷.

Novos artigos, publicações, revistas e *websites* relativos ao tema surgem com frequência, o que requer uma constante pesquisa e atualização das fontes.

A segunda linha metodológica aplicada é referente ao trabalho de campo, uma vez organizadas as informações gerais sobre o tema, partimos para um levantamento do fenômeno em contextos específicos para uma análise pontual: delimitação das áreas estudadas; análise da situação urbana, social e cultural dos espaços selecionados.

A terceira linha metodológica é uma análise descritiva, feita por meio de mapeamentos fotográficos. Para o levantamento destes dados percorremos diversas vezes os dois bairros. Através de percursos, determinamos rotas para o mapeamento fotográfico.

A localização dos trajetos, é identificada por meio de mapas; a indicação dos contextos, lugares e características específicas dos resultados, por fotografias; e a descrição das impressões obtidas, são feitas por textos. Os critérios de escolha das rotas foram aplicados de acordo com: ausência ou incidência de arte de rua; uso específico do espaço público, como atividades periódicas, oficinas, feiras; áreas de atividades culturais, como museus, galerias de arte, centros culturais, associações educativas e lugares de entretenimento como cafés, restaurantes e bares.

Os percursos e o processo de captação das imagens foram importantes para a apreciação da dinâmica dos bairros, que de certa forma são familiares por termos vivido em ambos. Ao caminhar, construímos o que de Certeau⁵⁸ chama de “prática do espaço”, que nos permite atuar como operadores da história presente da cidade

51 POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

52 GANS, Nicolas. *Graffiti Word: street art from the five continents*. New York: Harry A. Abrams, 2004.

53 MANCO, Tristan. *Stencil Graffiti*. London: Thames & Hudson, 2005.

----- *Street Logos*. London: Thames & Hudson, 2004.

----- *Street Sketchbook*. London: Thames & Hudson, 2007.

MANCO, Tristan; NEELON, Caleb; LOST ART. *Graffiti Brasil*. London: Thames & Hudson, 2005.

54 DIEGO, Jesús. *Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expression en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*. Barcelona: Amelia Romero, 2000.

55 MEDEIROS, Daniel. (Boleta) *Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Ed. Clara, 2006.

56 STAHL, Johannes. *Street Art*. Trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Berlim: Tandem Verlag GmbH, 2009.

57 CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo Signature*. Trad. Jean Dalens. Paris: XGpress, 2007.

58 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano*. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinar. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 105-106.

através da “apreensão tátil” e “apropriação cinética”. Certeau afirma sem dúvida que os processos do pedestre podem ser registrados em mapas urbanos como pegadas e como trajetos, ainda que estas marcas remetam à ausência do que passou, que é o ato mesmo de caminhar.

A partir dos percursos, das imagens e das anotações de campo, fazemos diagnósticos dos lugares, análises das ações e verificamos mudanças de procedimentos nas rotas. Pela observação das obras nas fotos, podemos estudar transformações dos lugares onde as ações de arte de rua aconteceram. Por isso registramos, em alguns pontos⁵⁹, o mesmo muro em diferentes períodos.

Os materiais obtidos nas análises descritivas, nos permite organizar os dados e compará-los com fontes bibliográficas para uma classificação dos tipos de intervenção. É esta fonte de informação, associada às entrevistas que nos permite produzir novas abordagens teóricas sobre o tema e relacionar os fatos concretos com as teorias existentes nos campos de conhecimento que envolvem o objeto de estudo.

Não utilizamos as fotos apenas como ilustração. No capítulo cinco, especialmente, os registros são documentos de processo⁶⁰. Foram obtidas mais de duas mil fotos. Apenas as mais significativas são utilizadas no desenvolvimento do trabalho.

Outro método empregado são as entrevistas. Além das observações de campo, as entrevistas auxiliam o estudo das estratégias empregadas e a avaliação de diferentes pontos de vista sobre as intervenções. Utilizamos as entrevistas para visitarmos os centros relacionados com o tema e com o processo de investigação. Buscamos informações de pessoas e em eventos relacionados à arte espontânea na rua e às ações sociais nos bairros: jovens praticantes, artistas plásticos, coletivos de arte, agentes sociais, professores e coordenadores de associações. Também ouvimos as opiniões de pedestres, moradores do bairro e proprietários de locais onde havia intervenção, na fachada, paredes e muros.

Muitas vezes um entrevistado indicou um caminho imprevisto ou outra fonte de informação capaz de dar continuidade ao assunto. Exemplo de Bruno Siqueira, que cedeu nove entrevistas de artistas de rua, feitas por ele, para a conclusão de seu curso de graduação em design. A maioria dos depoimentos foram gravados e estão transcritos, total ou parcialmente, nos anexos.

Os fundamentos teóricos, as análises descritivas, o trabalho de campo e as entrevistas se mesclam no decorrer dos escritos e possuem para nós o mesmo nível de importância.

59 Como, por exemplo, a Plaza Gardunya no Raval e os becos da Vila Madalena.

60 SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998, p. 17.

A metodologia realizada fornece informações para a construção das considerações finais, onde elaboramos diferentes pontos de vista sobre a arte de rua e apresentamos respostas possíveis às perguntas formuladas durante o processo de investigação.

2- ENTRE A ESFERA PÚBLICA E O ESPAÇO PÚBLICO

“Desde el momento en que cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, el arte público puede entenderse como un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que la oficialidad decreta como público.”¹



IMAGEM 1² - SÃO PAULO, VILA MADALENA

É habitual que haja confusão quando se pretende entender o que vem a ser espaço social, espaço comunicativo, espaço cultural, espaço político. Para cada uma das amplitudes espaciais mencionadas existem âmbitos das ciências humanas responsáveis por identificá-las e principalmente, localizá-las. Aqui todos estes espaços abstratos serão situados em um único termo: esfera pública³.

Seriam públicos os espaços sociais? E os meios de comunicação podem ser considerados espaços? Além de centros culturais, qual é o espaço onde a cultura se dissemina e se realiza?

Segundo Remesar⁴ as relações territoriais se estabelecem entre a esfera e o espaço públicos. É na cidade, nos espaços públicos, que se dá a interação social e a produção

1 DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia In BLANCO, P. (et. al.) *Modos de Hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 310.

2 Todas as imagens possuem uma referência mais específica no Anexo III.

3 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

4 REMESAR, Antoni. *The Arts in Urban Development*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001, p. 13.

dos processos de apropriação dos espaços, que permitem desenvolver o sentido de coletividade e a percepção de que se pertence a um determinado lugar.

A arte de rua se localiza no espaço público, na cidade onde se manifesta, nos muros, tapumes, calçadas, túneis, postes. Mas também está em um espaço abstrato, na esfera pública, que abrange ações comunicativas, culturais e diferentes formas de sociabilidade.

Neste capítulo propomos, antes de qualquer análise, que os sentidos da palavra **público** sejam esclarecidos. Em seguida, situamos a arte de rua e determinamos a orientação dos estudos sobre a mesma, de acordo com sua localização.

2.1- OS SENTIDOS DA PALAVRA PÚBLICO.

“A despeito de o ‘público’ ser uma das categorias das ciências sociais mais utilizadas nas duas últimas décadas, sua definição é tarefa complexa que enfrenta diversas dificuldades. A diversidade de campos semânticos e problemas disciplinares perpassados por ela, bem como a ambiguidade inerente a suas diferentes expressões conceituais – espaço público, esfera pública, vida pública, publicidade – tornam especialmente difícil a apreensão dos componentes fundamentais que conferem identidades aos seus múltiplos sentidos”.⁵

A palavra *público* pode ser adjetivada ou substantivada, se qualifica ou representa algo. Como adjetivo designa a qualidade referente a um conjunto de pessoas de uma mesma sociedade, como *do povo* (por exemplo, manifestação *pública*, opinião *pública*) ou *de um governo* (repartição *pública*, cargo *público*).

Pode significar uma circunstância aberta a todos (concurso *público*); que é de conhecimento de todos (escândalo *público*); pode referir-se ao uso de um espaço específico necessário à uma coletividade (escola *pública*, hospital *público*); e pode denotar o livre trânsito (passeio *público*).

Como substantivo representa um coletivo social, o povo (espaço aberto ao *público*), uma coletividade específica (o *público* leitor), ou um conjunto de pessoas às quais se destina uma mensagem (*público*-alvo). Rosalyn Deutsche⁶ chama “o público” de um

5 LAVALLE, Adrián Gurza. As Dimensões Constitutivas do Espaço Público, uma Abordagem Pré-Teórica para Lidar com a Teoria. Espaço & Debates. *Espaço Público: o conceito e o político*. Revista do Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.25, n.46, jan/jul 2005, p. 8.

6 DEUTSCHE, Rosalyn. *The Discourse of Public Art and Public Space*. Nova York: Columbia University, 2001, p. 298.

genérico habitante da cidade, mas incluímos também todo transeunte que percebe, observa, analisa e participa ativa ou passivamente da dinâmica urbana.

Em um estudo aprofundado, Lavallo⁷ apresenta três linhas de interpretação do termo *público* que partem de seus opostos.

Primeiro a idéia do público que se opõe à privacidade e por isso implica em abertura, ausência de restrições de entrada, acesso ou passagem livre, que se relaciona ao convívio social.

Em segundo, o sentido da palavra público que se opõe à propriedade. Seria o que se relaciona aos interesses gerais e é, portanto, associado ao Estado e à vida política.

Por fim, apresenta o público que se opõe à particularidade, ao restrito ou não difundido, seria o que é divulgado, publicado. Aqui também se encaixa o sentido de audiência, pessoas para quem algo é transmitido, que recebem a transmissão, ou assistem um evento.

Habermas⁸ chama de “públicos” os eventos acessíveis a todos, acrescenta o sentido relacionado ao Estado, o “poder público” como responsável por proporcionar o “bem público”, dos cidadãos. O autor continua com o que diz ser o emprego mais frequente dessa categoria:

“(...) no sentido de opinião pública de uma esfera pública revoltada ou bem indignada ou informada, significados estes correlatos a público, publicidade, publicar. O sujeito dessa esfera pública é o público enquanto portador da opinião pública; à sua função crítica é que se refere à “publicidade” (Publizität).”

A arte de rua é uma ação pública, de um grupo social ou o conjunto de pessoas que a manifesta; seu resultado é aberto ao público, de abrangência e acesso a qualquer receptor; está no espaço público, que não é privado e é de todos; na esfera pública, por sua dimensão social e comunicativa; e ainda vamos analisar se pode ser considerada um veículo de opinião pública, por representar uma crítica popular à política operacional.

7 LAVALLO, Adrián Gurza. As Dimensões Constitutivas do Espaço Público, uma Abordagem Pré-Teórica para Lidar com a Teoria. Espaço & Debates. *Espaço Público: o conceito e o político*. Revista do Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.25, n.46, jan/jul 2005, p. 35-36.

8 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 14.

2.2- DIFERENÇAS ANALÍTICAS.

“Somos fixados na imagem não porque tenhamos perdido a fé na realidade, mas porque as imagens têm agora enorme impacto sobre a realidade, a tal ponto que a antiga oposição imagem-realidade realmente não opera mais.”⁹



IMAGEM 2 - BARCELONA, FACULDADE DE BELAS ARTES

Como vimos em relação à abrangência da palavra público, algumas vezes é necessário explicitar os termos empregados para que não ocorram confusões quando aplicados.

Algumas vezes separamos atributos que estão unidos em um contexto multifacetado e caótico, para que fundamentos e conceitos sejam ordenados e entendidos, ainda que sejam permeáveis ou inseparáveis, quando observados no conjunto.

É exatamente o que acontece em relação ao espaço público e à esfera pública, à cidade e ao urbano, quando o tema investigado corresponde às ações da arte de rua. Não podemos separar os aspectos materiais da cidade dos fluxos urbanos, nem o espaço concreto do ambiente social, mas precisamos esclarecer esta diferenciação para compreendermos a arte de rua em um contexto físico, técnico, prático, objetivo integrado a seu sentido vivencial, social, cultural, comunicativo. É pressuposto que

9 JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 28.

ambos estão intrinsecamente relacionados, interligados e acontecem simultaneamente, mas acreditamos que a organização das análises estrutura-se em cada aspecto separadamente para que, em seguida, possamos observá-los como uma unidade.

Abraão¹⁰ analisa as publicações dos anos 1980 e 1990 que discutem o espaço material da cidade do ponto de vista sociopolítico, e os termos espaço público, esfera pública, opinião pública, vida pública, sempre vinculados a um enfoque da filosofia política, das ciências econômicas e principalmente do urbanismo. Para diferenciar a parte material da abstrata o autor chama de “espaço público urbano” a primeira, e de “espaço público político” a segunda. Como seguimos a orientação de Lefebvre¹¹ na diferenciação da cidade e do urbano, nos vemos impedidos de chamar de espaço público urbano os aspectos materiais, como faz Abraão.

Milton Santos¹² também cria duas matrizes epistemológicas para estudar o espaço e a sociedade: a tecnosfera, que representa o espaço material, das técnicas e conteúdos materiais do território; e a psicofera, que é o ambiente das ações, idéias, crenças e produção de sentido.

Denominaremos **espaços públicos** a parte concreta e física da **cidade**: ruas, praças, largos, calçadas, avenidas, muros. E preferimos chamar os espaços abstratos, do fluxo **urbano**, como as ações sociais e comunicativas, de **esfera pública**. Este termo foi idealizado por Jürgen Habermas¹³ em 1962, mas acreditamos que seja necessário uma atualização do significado empregado por Habermas para o contexto de ações contemporâneas, como ocorre no texto *Agorafobia*, de Rosalyn Deutsche¹⁴, de 1996.

O fenômeno urbano está relacionado à vida social e cultural, às comunicações e ações, enquanto a cidade é entendida como material, concreta, ruas, calçadas, praças, edifícios, o espaço público. Ainda que a cidade e o urbano estejam direta e intrinsecamente relacionados, suas diferenças são importantes para discernirmos características específicas das ações nas ruas e os consequentes vestígios deixados na cidade. A cidade material diferenciada do fenômeno urbano nos auxilia a delimitar o *objeto real* e o *objeto possível*¹⁵.

10 ABRAÃO, Sérgio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

11 LEFEBVRE; Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

12 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006, p. 171-172.

13 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

14 DEUTSCHE, Rosalyn. *Agorafobia*. In Blanco, P - Carrillo, Jesus - Claramonte, J -Expósito, M. *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 289-355.

15 LEFEBVRE; Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 14.

2.2.1- A CIDADE E O URBANO.

*“A alma da cidade encontra-se na sobreposição de vivências urbanas que formam a cidade cotidianamente”.*¹⁶

*“Quizá convendría que introdujéramos aqui una distinción entre la ciudad, realidad presente, inmediata, dato práctico sensible, arquitectónico, y, por otra parte el urbano, realidad social compuesta por relaciones a concebir, a construir o reconstruir por el pensamiento.”*¹⁷

Fábio Duarte¹⁸, quando analisa a crise das matrizes espaciais na atualidade, defende que não há uma lógica absoluta do espaço ou uma lógica do espaço absoluto, mas uma constituída de **objetos, ações e seres humanos** que agem sobre os objetos ou significam ações que lhes são próprias.

Na mesma lógica, a teoria de Henry Lefebvre¹⁹ apresenta a cidade concreta (edifício, calçamento, poste, parque) e o fenômeno urbano (vida social e cultural) com suas diferenças conceituais, ainda que estejam intrinsecamente relacionados.

A cidade é, portanto, o realizado, o que é fixo, determinado, construído; enquanto o urbano são as ações, relações sociais, movimentos, fluxos, comunicações, fenômenos. Ambos se relacionam em uma dinâmica contínua de transformação, manutenção e crescimento das metrópoles.

*“As diferentes formas de entrada na sociedade urbana, as implicações e conseqüências dessas diferenças iniciais, fazem parte da problemática concernente ao fenômeno urbano ou ‘o urbano’. Esses termos são preferíveis à palavra ‘cidade’ que parece designar um objeto definido e definitivo, objeto dado para a ciência e objetivo imediato para a ação, enquanto a abordagem teórica reclama inicialmente uma crítica desse ‘objeto’ e exige a noção mais complexa de um objeto virtual ou possível”*²⁰

Bohigas também aborda a forma urbana como um valor social cuja veiculação necessita um sistema de informação.

“Cuando hablamos de la forma urbana no planteamos a priori ningún estilo formal específico. Hablamos solamente del valor social atribuido a la forma. Pero cuando afirmamos que esta forma tiene que ser un vehículo

16 DUARTE, Fábio. Cidade, Modos de Usar. In: FERRARA, Lucrecia; DUARTE, Fábio; CAETANO, Kati (orgs.) *Curitiba do Modelo à Modelagem*. São Paulo: Annablume; Curitiba: Champagnat, 2007, p. 182

17 In *El Derecho a la Ciudad*. Trad. J. Gonzáles-Pueyo, Barcelona: Península, 1969, p. 67.

18 DUARTE, Fábio. Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura. São Paulo: Perspectiva, 2002.

19 LEFEBVRE; Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

20 Ibidem, p. 25.

de información y accesibilidad pensamos en una forma que sea leída directamente por el ciudadano y que le sugiera esta vehiculación, sea cual sea el sistema de comunicación empleado.”²¹

Neste sentido, associamos os fluxos urbanos à esfera pública e os aspectos físicos da cidade, ao espaço público.

2.2.2- A ESFERA E O ESPAÇO.

“Lo que hoy es importante determinar son los espacios públicos en los que se pueda representar, en su esencia y en toda su extensión, esta nueva sociedad mundial, a partir de la base de que no resulta posible volver atrás y que, por lo tanto, también la arquitectura será llamada a confrontarse con esta nueva dimensión social.”²²

Lavalle²³ justifica o uso do termo *dimensão* “porque preserva vínculos analógicos com a idéia do espaço público e, sobretudo, porque simultaneamente remete ao nível mais abstrato de um fenômeno constituído por relações.” Assim, o autor trata a dimensão da vida pública como o componente social do espaço público, o convívio social; a dimensão política do espaço público, a que contempla os mecanismos institucionais para universalizar os interesses e garantir a obrigação destes na sociedade; e a dimensão dos processos de comunicação, que determinam uma realidade pública no sentido de informações eleitas para alcançar a coletividade social. Com as três dimensões de Lavalle, podemos notar que os aspectos sociais, legislativos, cotidianos e comunicacionais estão vinculados ao espaço público, onde são aplicados.

Partindo da consideração de urbanistas e teóricos como Oriol Bohigas²⁴, Antoni Remesar²⁵, Jane Jacobs²⁶, Jordi Borjas e Zaida Muxi²⁷, os espaços públicos são

21 BOHIGAS, Oriol. La ciudad como espacio proyectado. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999 p. 22.

22 STEVANS, Cesare. Los Espacios Públicos en el Tiempo de la Globalización. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Trad. Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999, p. 65.

23 LAVALLE, Adrián Gurza. As Dimensões Constitutivas do Espaço Público, uma Abordagem Pré-Teórica para Lidar com a Teoria. Espaço & Debates. *Espaço Público: o conceito e o político*. Revista do Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.25, n.46, jan/jul 2005, p. 41.

24 BOHIGAS, Oriol. Reconstrucción de Barcelona. Madrid: MOPU, 1986.

25 REMESAR, Antoni. *The Arts in Urban Development*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001.

26 JACOBS, Jane. Morte e Vida de Grandes Cidades. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

27 BORJA, Jordi.; MUXI, Zaida. El Espacio Público: Ciudad y Ciudadanía. Barcelona: Electra, 2003.

concretos, lugares onde os cidadãos têm livre acesso e onde podem usufruir de serviços e equipamentos de infra-estrutura urbana, o que permite a interação social no cotidiano urbano, nas ruas, praças, avenidas e largos.

*“Al espacio público, es decir, a la forma de la ciudad, hay que exigirle, por lo tanto, legibilidad, coherencia, significación. Tiene que ser fácilmente e inmediatamente comprendido para ser adecuadamente utilizado. El factor más importante para comprender un espacio es, precisamente, la definición física de este espacio”.*²⁸

A esfera pública, por sua vez, é consagrada por filósofos e sociólogos como Jürgen Habermas, Hanna Arendt e Richard Sennet nos anos 1960 e 1970 e atualizada por pensadores contemporâneos como Rosalyn Deutsche, Adrián Laval e Sérgio Abrahão, como o ambiente da palavra, da ação, da *publicidade*, da opinião pública e da liberdade de expressão na sociedade. Segundo estes autores, a esfera pública representa uma dimensão social e política, um modelo ideológico capaz de se manifestar parcialmente em alguns momentos históricos, através de meios de comunicação.

Habermas²⁹ inaugura a investigação do nascimento da *esfera pública burguesa*, em um tratado que deixa explícito, logo de início, que esta é uma categoria específica de uma época e por isso não deve ser generalizada em um “*ideal-tipo*”, nem transferida “*a constelações formalmente iguais de situações históricas quaisquer.*”

No entanto, o autor demonstra como a esfera pública se conforma como uma dimensão referencial de opinião pública que se contrapõe ao poder público³⁰, e que se ajusta de acordo com as transformações da mídia ao passar de um jornalismo de imprensa fomentado por intelectuais para uma mídia de massa, quando adquire um aspecto comercial e de controle social. “*(...)no lugar da esfera pública literária surge o setor pseudo-público ou aparentemente privado do consumismo cultural*”³¹.

A partir do parâmetro das transformações da esfera pública que Habermas no oferece nas passagens do século XIX ao XX, podemos estudar o sentido de uma nova estruturação da esfera pública que acontece em diferentes níveis, como ação sócio-cultural espontânea, voluntária, insubmissa e ativa. Exemplos cotidianos são encontrados na rede e nas ruas.

Fundamentalmente, não há o que possa ser suficiente para definir a representatividade de um coletivo que o faça ser considerado a população, o povo.

28 BOHIGAS, Oriol. La ciudad como espacio proyectado. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999 p. 21.

29 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 9.

30 Ibidem, p. 14- 15.

31 Ibidem, p. 189.

Mas acreditamos que a visibilidade e a abrangência que a arte de rua possui hoje, seja suficiente para discutirmos sua localização na esfera pública, do ponto de vista de uma ação urbana, social, cultural e comunicativa. É a ação que se manifesta enquanto opinião e posicionamento de um grupo social que se apropria de muros na cidade, na construção de lugares, na adaptação e setorização de limites territoriais ou na simples expressão gráfica em espaços públicos nem sempre autorizados.



IMAGEM 3 - BARCELONA, RAVAL ³²

32 Em entrevista, a assistente social Sylvia, da associação *Ravalya* (Anexo III, entrevista 19, p. 456), declarou que esta obra é do artista de rua conhecido como Pez, mas como pertence ao muro de uma loja e está feita fora dos padrões estéticos do graffiti e da pichação, a prefeitura considera como iniciativa da loja e não apagou a pintura, como fez nas paredes que continham graffiti na mesma região.

Rosalyn Deutsche³³ coloca o espaço público como “una arena de actividad política” e através desta definição apresenta a esfera pública como um âmbito de interação discursiva acerca de assuntos políticos: “En la esfera pública la gente asume identidades políticas”. A autora traz, dos fundamentos de Habermas, a posição intermediária da esfera pública, entre a sociedade e o Estado, onde as pessoas se envolvem em assuntos de interesse público e com isso “se constituyen en un público al comprometerse en la discusión política crítica y racional.”



IMAGENS 4, 5 E 6 - BARCELONA, VILA OLÍMPICA

33 DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. In BLANCO, P - CARRILLO, Jesus - CLARAMONTE, J -EXPÓSITO, M. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 308-309.



IMAGENS 7 E 8 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

Se pensamos as ações de arte de rua em um sentido político, como uma postura específica no espaço público que se manifesta de forma comunicativa, fazemos uma conexão com o que Deutsche caracteriza como arte pública, porque opera e se apresenta na esfera pública:

“Tanto si sigue como si rechaza el modelo habermaziano, significa que un arte público, por contraste con un público artístico, no es una entidad preexistente, sino que emerge a través de, es producido por, su participación en una actividad política”.³⁴

Desta maneira há uma atualização do termo *esfera pública* por sua implicação não apenas comunicativa, com uma abrangência de opinião pública ou através de um meio de comunicação aberto, mas também por um posicionamento político, como uma forma de legitimidade social.

34 Ibidem, p. 310.

3- ARTE ESPONTÂNEA NA RUA E O AMBIENTE URBANO

“As práticas estéticas e culturais têm particular suscetibilidade à experiência cambiante do espaço e do tempo exatamente por envolverem a construção de representações e artefatos espaciais a partir do fluxo da experiência humana. Elas sempre servem de intermediárias entre o Ser e o Vir-a-Ser”.¹



IMAGEM 9- BARCELONA RAVAL

Neste capítulo estudamos alguns aspectos humanos e urbanos da arte espontânea na rua. Começamos pelo indivíduo como agente do cotidiano, sua percepção, existência e ação no ambiente urbano, como diz Milton Santos, onde *“cada qual exerce uma ação própria, a vida social se individualiza”*². Mas como resguardar a individualidade e oferecer a mesma possibilidade de vivência urbana em um contexto heterogêneo, de pessoas e posturas tão díspares?

1 HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna. Uma Pesquisa sobre as Origens da Mudança Cultural*. Trad. Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008, p. 293.

2 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006, p. 218.

Na compreensão da vida urbana, a visão subjetiva se justifica e é apropriada neste trabalho através das teorias de Michel de Certeau, Jürgen Habermas, Malcolm Miles, Henry Lefebvre e Lucrécia Ferrara, além de entrevistas e conversas com as pessoas que estiveram relacionadas, direta ou indiretamente, com as manifestações de arte de rua na Vila Madalena em São Paulo e no Raval em Barcelona.

Ainda em relação aos indivíduos, estudamos a possibilidade da arte de rua ser entendida como uma *ação comunicativa*³ ou *espaço comunicante*⁴ por tratar de relações perceptivas, comunicativas e representativas do espaço.

Os conceitos de tática e estratégia, em Habermas, Certeau e Foucault, são observados para analisarmos a reação individual em um ambiente público, disciplinado por regras impostas.

As definições de lugar⁵ e território⁶ contribuem para o entendimento das relações que conformam a identidade e o controle do espaço utilizado na cidade contemporânea. O conceito de lugar traz o sentido de pertencermos a um determinado espaço ou de sentir que este espaço específico nos pertence. O significado de território demonstra como as regras legais ou informais implicam, determinam ou impedem ações específicas. Buscamos conectar os dois conceitos às práticas de arte de rua.

“La acción de los jóvenes sirve para redescubrir territorios urbanos olvidados o marginales, para dotar de nuevos significados a determinadas zonas de la ciudad, para humanizar plazas y calles, quizás con usos no previstos.”⁷

Outro aspecto do ambiente urbano que estabelece uma relação com a arte de rua é a globalização. Teorias da pós-modernidade enfatizam posicionamentos, opiniões e interesses de pequenos grupos ou localidades, em detrimento de generalizações universais modernistas⁸. Por outro lado e no mesmo contexto, a amplitude das tecnologias de informação e a supremacia de uma economia corporativa globalizada homogeneiza especificidades locais⁹.

3 HABERMAS, J. *Teoría de la Acción Comunicativa I: racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. Manuel Giménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999.

4 FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.

5 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

6 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

7 DIEGO, Jesús. *Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expresión en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*. Barcelona: Amelia Romero, 2000, p. 98.

8 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.

9 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Investigamos como interesses hegemônicos são capazes de interferir diretamente em decisões políticas, no rumo das reformas e de planejamentos urbanos¹⁰. A cidade passa a ser vista como um objeto de consumo, através de uma super valorização de sua imagem e de procedimentos comuns à publicidade e ao comércio.

De que modo as inúmeras formas de manifestação cultural se adaptam, potencializam ou sucumbem à globalização? Este aspecto político e comercial influencia a produção de arte de rua? Como?

Ainda que este estudo não seja específico sobre as relações entre a arte de rua e a publicidade, estudamos algumas maneiras de entender seus vínculos, diferenças e, principalmente, influências.

As questões legais são o último tema abordado neste capítulo. No fluxo das manifestações nas ruas algumas regras informais são estabelecidas, ainda que não sejam rígidas nem fixas. Também existem normas governamentais, leis que, quando aplicadas, podem transformar o modo de ação dos praticantes e a aparência da cidade. Restringimo-nos, no entanto, a examinar apenas as referências adquiridas nas entrevistas, publicações e estudos de campo dos bairros estudados.

10 MATTELART, Armand & Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1999.

3.1- O INDIVÍDUO.

“(...) o estudo da experiência urbana individual é o princípio de qualquer pesquisa sobre os modos de vida urbana de uma sociedade real.”¹¹

Comprar pão, ir ao trabalho, ao cinema, visitar um amigo, perder-se. Podemos circular pela cidade em um campo conhecido, mas também podemos descobri-la a cada dobra de esquina. A cidade vivenciada é distinta para cada indivíduo. Nas metrópoles, o tempo de locomoção entre pontos distantes, da casa ao trabalho, supermercado ou cinema, rege a organização dos hábitos dos habitantes na progressiva cristalização de um mapa pessoal¹².

Malcolm Miles comenta sobre uma colisão de dois tipos de espaço quando a arte sai de seu domínio institucional para as ruas: o espaço da arte, *“set up the autonomus artwork around itself as an extension of art-space”*¹³, e outro mais informal e mutável, de associações pessoais, apropriações e exclusão, *“the space around the bodies of city dwellers”*, este, mais psicológico que físico, não pode ser mapeado. Ambos coexistem, mas nem sempre harmonicamente. A relação entre os dois espaços se dá em qualquer intervenção urbana. Acrescentamos aos dois espaços apresentados por Miles o do praticante, que agrega os anteriores no ato de escolha do lugar e posterior apropriação deste na cidade.

Como diz Zosen¹⁴,

“(...) si has crecido con eso es como que inherente que donde estás que siempre vas a llevar un marker o algo para escribir. Porque es como que ya va con tu manera de ser. (...) es que hay otros referentes y otra manera también de mirar la calle y de entender el urbanismo y de entender mucha cosas. Porque la gente del graffiti miramos mucho eso. La arquitectura, al que parezca que esos vienen a ensuciar y tal, sí, pero tenemos un ojo muy rápido para según que cosa que para el resto de la ciudadanía no le interesa, donde pongo mi firma, donde hago mi graffiti para que tenga más visibilidad, a que hora lo puedo hacer, que colores puedo usar para que resalte... cosas que después gente que no es del graffiti se ha aprovechado, de agencias de publicidad para decir –Este lenguaje, o esta expresión, o este estilo, nos va a funcionar para lanzar al mercado una campaña publicitaria. Ahora vamos hacer estencil, que el Banksy esta muy de moda. Ahora vamos hacer un edificio todo con un graffiti grande. Ahora vamos coger este spot.”

11 ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte Como História da Cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1984, p.233.

12 LYNCH, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1960.

13 MILES, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London – New York: Routledge, 1997, p. 59.

14 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 461.

Para estudarmos a questão do indivíduo, primeiro abordamos o cotidiano e a vida urbana, maneiras de ser na cidade contemporânea¹⁵ e maneiras de agir¹⁶ voluntárias que fogem do lugar comum, de certa maneira anestesiado¹⁷, de se colocar no fluxo urbano.

Os conceitos de estratégia e tática nas teorias de Certeau e Habermas, também oferecem um respaldo teórico para observarmos a arte de rua sob o ponto de vista da ação comunicativa.

3.1.1- COTIDIANO E A VIDA URBANA.

“When alienation and commodification is structural in everyday life, the location of an idealized freedom must be somewhere else.”¹⁸



IMAGEM 10- SÃO PAULO, VILA MADALENA

-
- 15 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.
- 16 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinar*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.
- 17 PURINI, Franco. La Ciudad Narcótica. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Traduções, Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999, p. 58- 63
- 18 MILES, Malcom. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London , New York: Routledge, 1997, p. 62.

A lógica do espaço construído nos auxilia a compreender a cidade em continuidade com o uso que dela fazemos, o espaço em suas nuances interativas e diferentes formas de sociabilidade. “Podemos dizer que este é o nível mais individual da vivência urbana: percepção pessoal e intransferível de um conjunto de objetos e ações que estruturam o espaço de todos”¹⁹.

Entender o espaço unicamente como linguagem, como em uma abordagem semiótica, por exemplo, e não discutir o indivíduo e suas ações no contexto da análise, é uma falta que não podemos permitir neste estudo. Como afirma Harvey:

“A idéia de que haja alguma linguagem universal do espaço, uma semiótica do espaço que independa de atividades práticas e de atores historicamente situados deve ser rejeitada”²⁰.

A percepção que cada indivíduo constrói ao consumir suas passagens e paradas fora do ambiente doméstico é o *espaço representacional*²¹, da experiência do dia a dia com todas as implicações nela envolvidas. É este o espaço que estamos observando ao estudarmos a arte de rua. Malcom Miles se refere à chave da teoria de Lefebvre:

“The social practice of a society is its experience of space through what it collectively does: the use of gateways, methods of transporting goods and people, and marking the boundaries of property; (...) representational spaces are the lived and felt spaces of everyday life known through its associated images, and involve non-verbal communications, appropriation, rituals, riots, markets and other aspects of life in the street”²²

Harvey discute os espaços e tempos individuais na vida social e afirma que o desafio consiste em cercar as experiências individuais e coletivas em algumas estruturas de interpretação capazes de suprir o hiato entre as mudanças sociais e a dinâmica da economia política²³. Como afirma Lefebvre, a vida urbana oferece a possibilidade de conhecimento e reconhecimento recíprocos, através de confrontos, de diferenças, maneiras de viver e padrões coexistentes²⁴. No entanto, a maioria das pessoas que circulam pela cidade conforma um hábito particular. Arraigados, os hábitos do uso urbano cotidiano anestesiaram a percepção para as mudanças e detalhes do entorno, que só são revelados quando nos colocamos como turistas, estrangeiros a observar a cidade existente como se esta estivesse fora de nós, como se não fossemos elementos de sua conformação. Franco Purini fala sobre esta anestesia da percepção na cidade contemporânea:

-
- 19 DUARTE, Fábio. Cidade, Modos de Usar. In: DUARTE, Fábio; FERRARA Lucrécia; CAETANO, Kati (orgs.) *Curitiba do Modelo à Modelagem*. São Paulo: Annablume; Curitiba: Champagnat, 2008, p. 171.
- 20 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008, p. 199.
- 21 LEFEBVRE; Henry. *La vida Cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1984.
- 22 MILES, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London – New York: Routledge, 1997, p.46.
- 23 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008, p. 195.
- 24 LEFEBVRE; Henry. *El derecho a la ciudad*. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Península, 1969, p. 31.

“Este lugar de la aventura debería ser, en cualquier caso, motivo de una excitación vitalista continua, enfebrecedora y exaltada. Pero en realidad no es así. Es precisamente esta sobredosis de señales, de solicitaciones sensoriales, de aceleraciones emotivas lo que determina una situación de estupefacción, de pasividad, de narcosis. La ciudad contemporánea es una ciudad narcótica en la cual aquello que define su identidad, es decir, el pasado de su presente, decide anularse porque a sido vencido por su presente y por el futuro de su presente”²⁵

O autor segue com o argumento de que a própria aventura de desvendar a cidade está condenada a desaparecer na pressa das passagens dos indivíduos e no desligamento de suas percepções.

Certeau²⁶ nos oferece um ponto de vista sobre formas clandestinas de vida urbana, que ultrapassam, de forma criativa, os espaços sociais domesticados por hábitos. As ações investigadas se diferenciam neste sentido, por reagirem ao comportamento esperado, previsível, passivo. A arte de rua, uma vez manifestada também nos oferece a possibilidade de sairmos do hábito ao nos defrontarmos com uma imagem nova, ou com uma mudança do lugar que estamos acostumados a perceber de uma mesma maneira.

“A menudo el ciudadano circula por las calles y plazas sin la intención específica de buscar una determinada información. No la busca pero la encuentra casualmente y en esta casualidad radica la gran riqueza social y cultural de la ciudad. Información y acesibilidad se confunden en una única operación basada en la oferta aleatoria del escenario urbano”²⁷.

Eduardo Yazig chama a atenção para a cultura, especialmente as artes, como responsáveis por revelar *“campos inatingíveis pela ‘vida prática’.* *Elas abarcam repertórios imensamente grandes, cabendo registrar seu insuperável papel na dignificação do social”.* O autor compartilha a idéia de que a cultura é uma alavanca para a qualidade de vida e emancipação dos cidadãos:

“como o enfoque deste trabalho é eminentemente urbano, o que nos interessa aqui é promover a cultura nesse cotidiano por sua potencialidade de responder positivamente aos indivíduos e à comunidade”²⁸.

No caso da arte de rua, os trabalhos estão muitas vezes incorporados ao ambiente cotidiano. As obras se misturam às informações publicitárias e, salvo algumas exceções, passam despercebidas, sem critérios ou hierarquia em relação às outras imagens. No entanto, a aceitação ou negação da arte de rua pode ser observada através da opinião dos cidadãos em relação à pichação e ao graffiti. Várias pessoas que vivem nos bairros

25 PURINI, Franco. La Ciudad Narcótica. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente.* Traduções, Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999, p. 59.

26 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinar.* Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.

27 BOHIGAS, O. La ciudad como espacio proyectado. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente.* Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999 p. 21.

28 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo.* São Paulo: Global, 2006, p. 288.

estudados deram o depoimento que gostam dos graffitis, “porque enfeitam o bairro”, mas que “não gostam das pichações, que sujam”.

Existem muitas iniciativas artísticas que são rechaçadas pelo público quando impostas, mais que expostas, no ambiente urbano. Nas ruas a obra não é observada e absorvida da mesma maneira que no museu. As pessoas que circulam não escolheram ir a um lugar específico para fruir um objeto artístico. Como consumidores involuntários os transeuntes percebem a obra de uma maneira distinta e reagem com aceitação ou rechaço, segundo suas ideologias²⁹.

3.1.2- A ARTE DE RUA E O ESPAÇO COMUNICANTE.

“If the public sphere, like music, comes into reality when it is performed, it is diminished by alignment to urban public spaces – sites not of formation but of selective representation, and of regulation through narratives of national or civic identity in public monuments, rituals, displays of power, and public art”³⁰.

Cidade, território e lugar são campos de experimentação de práticas comunicativas. Lucrecia Ferrara traz o termo **espaço comunicante** para tratar de relações representativas do espaço, dimensões que, além de expositivas, são perceptivas e comunicantes: “Espacialidade, visualidade e comunicabilidade se interprocessam e dialogam ao fazer ver ou constituir os territórios do espaço comunicante”³¹. A autora defende que a cultura pós-moderna pode ser interpretada ao observar os interstícios entre os espaços e a comunicação. Da mesma forma, a arte de rua pode ser entendida, segundo Diego, em seu sentido comunicativo no espaço público:

“El aspecto dialógico de foco se revela así como el principal factor en desarrollo de sus funciones básicas. Un carácter dialógico de cara al resto de la sociedad (como en el caso de zonas de muy alta visibilidad), pero también de dialogo y comunicación internos, debate de formas y significados, de relaciones personales y de la misma vivencia urbana. Características que nos permiten apreciar la división funcional que existe de hecho en las zonas de graffiti, zonas que nos muestran como un conjunto espacial urbanos fragmentado y heterogêneo”³².

29 BOURDIEU, Pierre. *Libre-cambio*. Uma conversación com Haans Haacke. Em Libre-echange, Seuil, Paris, 1994.

30 MILES, Malcolm. *Reclaiming the Public Sphere*, [online] Amsterdam: University of Amsterdam. 10 de maio de 2006. [consulta: 21/11/2007] Disponível em: <<http://www.malcommiles.org.uk/Raclaiming.html>>

31 FERRARA, Lucrecia D’Aléssio.. *Comunicação, Espaço, Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008, p. 59.

32 DIEGO, Jesús. Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expression en las culturas urbanas en el fin del siglo XX. Barcelona: Amelia Romero, 2000, p. 100.

A arte de rua implica em uma relação entre as pessoas que a realizam e a mudança efetiva dos lugares onde é praticada. A comunicação se dá entre os praticantes e os grupos que produzem a arte de rua, através da própria manifestação na cidade. Há também o potencial comunicativo dos lugares com intervenções em relação ao público que circula pelo local onde a arte de rua está. Involuntariamente ou por iniciativa, há pessoas que atentam às imagens, interpretam as mensagens, reconhecem e acompanham as transformações que as intervenções geram em lugares específicos na cidade.

Mas a abrangência comunicativa da arte de rua não se reduz ao sentido dialógico, de comunicação entre os praticantes e do conteúdo, textual e visual, como mensagem aos cidadãos. Uma das chaves da teoria da comunicação empregada por Marshall MacLuhan, é o entendimento do meio de comunicação como uma extensão do homem e de sua consequência social, que confere ao próprio meio o atributo de mensagem: *o meio é a mensagem*³³. No caso da arte de rua, a comunicação também se apresenta na ação, e no modo de fazer. O meio é a própria cidade como extensão social e individual; a mensagem inclui um sentido específico de ação transgressora, por ser ilegal, no espaço que transita entre o fluxo urbano e a cidade transformada, um *espaço comunicante*.

Habermas, em sua teoria da *ação comunicativa*, discute a abordagem de Popper sobre três visões do mundo: o ontológico objetivo; o mundo social; e o individual. As relações que um indivíduo estabelece com o mundo dependem da racionalidade de sua ação, que Habermas reduz essencialmente a cinco categorias: 1- a ação teleológica, que representa a realização de um propósito, apoiada em uma interpretação da situação; 2- a ação estratégica, comparada como um jogo, pressupõe decisões e propósitos pessoais; 3- a ação normativa, regulada por regras de um grupo social; 4- a ação dramatúrgica, que diz respeito aos participantes de uma interação, onde cada ator é ao mesmo tempo público, e está em cena; 5- a ação comunicativa, que se refere a dois ou mais indivíduos que estabelecem uma relação interpessoal através da linguagem³⁴.

Sob diferentes pontos de vista, a arte de rua pode ser enquadrada nas quatro primeiras categorias. A ação teleológica pode ser comparada à prática da arte de rua se entendermos que o registro deixado como marca é o propósito realizado, resultado de uma análise e escolha do lugar na cidade onde o signo é colocado. A ação estratégica e a normativa veremos a seguir³⁵.

33 MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

34 HABERMAS, J. *Teoria de la Acción Comunicativa I: racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. Manuel Giménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999, p.121- 124.

35 No próximo item, 3.1.3- *Estratégia e tática*, serão analisados posicionamentos conceituais de alguns autores sobre este tema, inclusive o de Habermas. No item 3.4 estudaremos as regras informais e as legislações públicas, como ambas interferem na prática da arte de rua.

A dramaturgical can be identified during the action, in the choice of the local where the signature is impressed, and in the repercussion of the recognition of the brand by other individuals, groups of practitioners or by the own society. In the act, the street artist is in a scene, his performance promotes a determined image that refers to his own identity figured and transmitted as self-image. Says Habermas:

“(...) autoescenificación, significa, por tanto, no un comportamiento expresivo espontáneo, sino una estilización de la expresión de las propias vivencias, hecha con vistas a los espectadores”³⁶.

The choice of the place where the practitioner will leave his signature implies knowing or recognizing other actors and determining his position in relation to the group or in relation to the place. The street artist is at the same time spectator and actor of his own action and this involves an expectation of spectators, of an external appreciation of the result.

Habermas defines the communicative action:

“Los actores buscan entenderse sobre una situación de acción para poder así coordinar de común acuerdo sus planes de acción y con ello sus acciones. El concepto aquí central, el de interpretación, se refiere primordialmente a la negociación de definiciones de la situación susceptibles de consenso”³⁷.

The art of the street can be understood as communicative action, as long as we observe specific actions of groups. In reason of the dissemination of the action, currently it is not so common to find a common sense aggregated in the different postures of the practitioners, inclusive because there are hierarchies and competitions in determined places.

As in the logic of the space constructed or in the formation of the identity of the place, the everyday as a reference of perception and individual interaction in the city is a double way: the context influences the content of the action, just as this contributes to the formation of meaning, progressively elaborated in the context. The social fact is not given, therefore. *“É o resultado da atividade dos atores para conferir sentido à sua prática cotidiana. O esquema da comunicação substitui o da ação”³⁸.*

We credit that the action and the communication, in the case of the art of the street, occur synchronically and simultaneously, either by the image resulting, either by the communicative intention inherent to the action.

36 HABERMAS, J. *Teoría de la Acción Comunicativa I: racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. Manuel Giménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999, p. 124.

37 Ibidem, p. 125.

38 MATTELART, Armand & Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1999, p. 134.

3.1.3- ESTRATÉGIA E TÁTICA.

*“Dia vai vir
Você vai ter que travar
Batalhas de verdade*

*Ai da tua estratégia
Ai da tua tática
Ai da tua defesa
Ai do teu ataque
Se você não fez bom uso
Do tempo da sua paz*

*Pense nisto, rapaz
E nunca, nunca, nunca mais
Olha pra frente
Sem antes olhar pra trás.”³⁹*



IMAGENS 11 E 12 - BARCELONA, RAVAL

Os conceitos de tática e estratégia são usados por alguns autores das áreas sociais para designar ações específicas, segundo técnicas e métodos de organização, controle e de poder.

Certeau aborda a cultura ordinária, não como um pano de fundo de uma atividade social, mas como sua própria articulação: *“las prácticas del espacio tejen en efecto las condiciones determinantes de la vida social”*⁴⁰. Para compor o campo das ações definidas através da intencionalidade, organização e aplicação da linguagem, o autor oferece o conceito de *táticas urbanas*:

39 Poesia de Paulo Leminski. VAZ, Toninho. *Paulo Leminski o Bandido que Sabia Latim*. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 190.

40 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano*. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinar. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 108.

“Aún que sean relativas a las posibilidades ofrecidas por las circunstancias, estas tácticas transversales no obedecen a la ley del lugar. No están definidas por el lugar: A este respecto, no están más localizables que las estrategias tecnocráticas (y escriturarias) que tienden a crear lugares conforme modelos abstractos. Esto es lo que distingue unas de las otras: los tipos de operaciones que las estrategias son capaces de producir cuadrículas y imponer estos espacios, mientras que las tácticas pueden solo utilizarlos, manipularlos, tergiversarlos (detourner)”⁴¹.

O enfoque de Certeau passa por análises de relações, operações e ações que implicam em práticas e métodos individuais, interativos, capazes de se apropriar dos espaços urbanos, e de transformá-los criativamente por meio de um “modo de fazer” cotidiano.

A ação estratégica em Habermas é o resultado de uma ação individual ou de um grupo que depende de outros atores *“cada uno de los cuales se orienta a la consecución de su propio éxito, y sólo se comporta cooperativamente en la medida en que ello encaja en su cálculo egocéntrico de utilidades”⁴².*

No conjunto das informações obtidas de artistas de rua entrevistados, podemos entender a estratégia habermasiana das ações no próprio código interno estabelecido nas práticas urbanas. As regras informais variam de acordo com o fluxo das ações. Elas são criadas de acordo com os critérios dos indivíduos e grupos participantes e podem ser transformadas ou impostas, algumas vezes de forma violenta, para que um praticante ou uma determinada ação sejam respeitados.

“Con la gente de los graffitis es diferente. El arte, bueno, el arte como el resto de las manifestaciones humanas, no solamente artísticas, son todas proyecciones del ego: yo me afirmo aquí. (...) Los grafiteros aunque trabajen individualmente se mueven en conjunto, son contestatarios pero desde una posición acomodada, es decir, usan los graffitis como una forma de expresión que saben que está prohibido, pero no tienen problema de pasta, son como un colectivo de la calle más cool. Es muy distinto de los colectivos de la calle como los junkies, las prostitutas. Pero los ponen todos como delincuentes. Esa es la mirada del ajuntamiento”⁴³.

Com um significado diferente, Michel de Certeau⁴⁴ coloca a ação estratégica como organizada, calculada e manipulada por relações de poder. O autor define a estratégia dentro de um *“lugar próprio”*, determinado por forças de poder, enquanto

41 CERTEAU, Michel de. Em BLANCO, P. CARRILLO, J. CLARAMONTE, J. EXPOSITO, M. (editores) *Modos de Hacer: Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p.393

42 HABERMAS, Jürgen. *Teoría de la Acción Comunicativa I: racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. Manuel Giménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999, p. 126.

43 Francisco Blanes. Anexo III. Entrevista 20, p. 457.

44 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinar*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 42- 43.

a tática não possui este lugar, ao contrário, é um “*não lugar*”⁴⁵ onde a liberdade de movimento não esta condicionada por regras externas. Isso permite que a ação esteja onde não se espera e assim, possibilite a surpresa. Sob o ponto de vista deste autor, a arte de rua se enquadra em circunstâncias específicas, se entendermos como estratégico o poder governamental e legislativo sobre o espaço público e, como tática, a ação ilegal de apropriação⁴⁶ dos muros e de outros suportes na cidade.

“Any advert in public space that gives you no choice whether you see it or not is yours. It’s yours to take, re-arrange and re-use. You can do whatever you like with it. Asking to permission is like asking to keep a rock someone Just threw at your head”⁴⁷.

Vera Pallamin afirma a autonomia das ações táticas em seu sentido simbólico, “*por serem modos de operar não domesticados*”⁴⁸, no entanto as operações que negam ou tergiversam um contexto, estão inevitavelmente ligadas a este que se apresenta como modelo ou padrão questionado.

Se tomarmos as regras públicas como referência de estratégia, a arte de rua pode ser entendida como uma tática urbana, por fugir dos modos habituais de usar e vivenciar a cidade e por usar a própria cidade como subterfúgio.

Para Foucault ⁴⁹ a formulação dos discursos e a genealogia do saber devem ser pautadas nas táticas e estratégias de poder, mais do que nas modalidades de percepção, tipos de consciência ou formas ideológicas. O autor usa os dois termos no sentido de *técnicas* (táticas) e *métodos* (estratégias) específicos, com objetivos definidos, independentes de sua origem governamental, empresarial ou cidadã. Afirma que as táticas e estratégias, com suas matrizes militares, se desdobram através das implantações, distribuições, recortes e controles de territórios, das organizações de domínio.

“Quando falo de estratégia, levo o termo a sério: para que uma determinada relação de forças possa não somente se manter mas se acentuar, se estabilizar e ganhar terreno, é necessário que haja uma manobra”⁵⁰.

“(…) São as táticas de governo que permitem definir a cada instante o que deve ou não competir ao Estado, o que é público ou privado do que é ou não estatal, etc.; portanto o Estado, em sua sobrevivência e em seus limites, deve ser compreendido a partir das táticas gerais da governamentalidade”⁵¹.

45 O sentido de não lugar de Certeau não corresponde ao de Marc Augé, e se detém no aspecto de mobilidade e astúcia inerentes às ações táticas.

46 Nos deteremos com mais atenção ao termo *apropriação* no item 3.2.2 deste capítulo.

47 BANKSY, Robin. Wall and Piece. UK: Century, 2005, p. 158.

48 PALLAMIN, Vera. Arte Urbana. São Paulo Região Central (1945-1998). Obras de Caráter Temporário e Permanente. São Paulo: Anna Blume, FAPESP, 2000, p. 39.

49 FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 164- 165.

50 Ibidem, p. 255.

51 Ibidem, p. 292.

Um exemplo de tática é a obra *In Cívico* dos artistas plásticos Francisco Blanes e Dionís Escorsa, para a exposição *Post-it City. Ciudades Ocasiones*⁵². A proposta era interativa, um jogo sobre uma grande mesa: o mapa do bairro Raval feito com cores, ícones e espaços para mover peças de acordo com o lance dos dados. No mapa estavam demarcados os lugares de usos irregulares no bairro, como a prática do skate, do graffiti, da prostituição, a venda de mercadorias, o uso dos espaços públicos como mictório. Com outra linguagem gráfica, também estavam demarcadas as câmeras de vigilância e as áreas de postos policiais.

As regras do jogo eram acompanhadas de uma publicação da *Lei de Ordenanza*⁵³. De certo modo, os artistas faziam com que as pessoas que jogassem *In Cívico* se dessem conta da contradição de que as áreas proibidas eram justamente as que eram usadas. Comenta Blanes:

*“In Cívico parte de la ley del civismo, que es un principio social que representa intereses burgueses. Queríamos ridicularizar la ley del civismo dentro de su propio sistema”*⁵⁴.

Os conceitos de tática e estratégia, coincidem nos três autores - Habermas, Certeau e Foucault - se entendermos que toda organização social, seja marginal ou integrada ao sistema das ordens normativas, estão interrelacionadas - quando não interdependentes - no cotidiano, seja uma organização imposta, uma ação calculada, uma manifestação reacionária, uma aplicação de poder ou uma necessidade de afirmação egóica no contexto urbano.

*“Muchas veces el graffiti es una respuesta a la rabia que te da vivir en la ciudad, o el sistema que gobierna, entonces en vez de meter bombas o pegarle a tu familiar, lo haces de otra manera”*⁵⁵.

52 No Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, de maio a junho de 2008.

53 Estudamos as influências desta lei na produção de arte de rua no capítulo 6.

54 Francisco Blanes. Anexo III. Entrevista 20, p. 457.

55 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 462.

3.2- LUGAR E TERRITÓRIO.

*“Caio como um cisco
na cidade
somos, as duas,
uma rápida paisagem.
De passagem.”⁵⁶*



IMAGENS 13 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

O que diferencia um espaço qualquer de um lugar? Qual a relação entre lugar e território? O que significa apropriar-se de um lugar na cidade?

Espaço, cyberspaço, território, lugar, bairro, vilarejo, cidade, metrópole, megacidades, megalópolis. Há muitas maneiras de abordar o espaço atualmente. A princípio a palavra espaço remete a um conceito abstrato, amorfo, pleno de possibilidades, mas não infinito: Kôra do Timeu de Platão⁵⁷.

56 RUIZ, Alice. Fragmento do poema Short Trip. Em HOLANDA, h. B.; ARIJÓN, T. (Eds.) *Otra Línea de Fuego. Quinze poetas brasileñas ultracontemporáneas*. Trad. Teresa Arijón. Málaga: CEDMA, 2009, p. 208-209.

57 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

Algumas questões relativas ao tema, sobre o espaço que não é necessariamente concreto, foram discutidas anteriormente. Agora nos cabe trazer aspectos referentes ao lugar e ao território, ao uso, às regras e aos processos de significação a eles atribuídos.

O território, assim como o lugar, é um espaço que possui significados próprios mas, somado a isso, também implica em valores e regras culturais impostas ao espaço, concernentes a um indivíduo ou a um grupo⁵⁸.

Estudaremos a seguir alguns aspectos, referentes à arte de rua, da apropriação do espaço público e da construção de lugares e territórios.

3.2.1- DE UM ESPAÇO QUALQUER PARA UM LUGAR.

*“- Qual seu olhar sobre a cidade?
- Primeiro, é claro, é meu lar”.*⁵⁹



IMAGEM 14- SÃO PAULO, VILA MADALENA

58 Ibidem, p. 76.

59 John Howard. Anexo III. Entrevista 2, p. 399.

A principal característica de um lugar que o diferencia de um espaço qualquer, é seu atributo de identidade, o sentido de pertencer, fazer parte. Aspectos físicos e estruturais da cidade não são suficientes para determiná-lo. É necessário o conjunto social, político, funcional e simbólico do contexto que implique vivência, convivência e identificação.

Ferrara apresenta a cidade global como o espaço do geral e da igualdade em um sentido abstrato, mas com um aspecto específico correspondente à realidade:

“Se a cidade global é o espaço da igualdade e do geral, postulado como abstração em poucos pontos de decisão planetária, o lugar é o espaço da cidade objetiva e individualizada que questiona o abstrato homogêneo global pela sua dinâmica diferença vital, ou seja, o lugar salienta as dimensões ou consequências sociais do processo de globalização”⁶⁰.

O lugar envolve tanto a *cidade* como o *urbano*, somados ao atributo *humano*, do indivíduo em seu cotidiano. Ainda que a cidade globalizada vá ser analisada a seguir, faz-se necessário definir o que entendemos por *local* e o que diz respeito a lugares específicos, referentes à projeções de costumes traduzidos em usos e hábitos coletivos no espaço urbano.

Fábio Duarte define lugar como:

“(...) uma porção de espaço significada, ou seja, cujos fixos e fluxos são atribuídos signos e valores que refletem a cultura de uma pessoa ou grupo. Essa significação é menos uma forma de se apossar desses elementos e mais de impregná-los culturalmente para que sirvam para a identificação da pessoa ou do grupo no espaço, para que encontrem a si mesmos refletidos em determinados objetos e ações e possam, assim, guiar-se, encontrar-se e construir sua medida cultural no espaço”⁶¹.

O autor acrescenta que os lugares não são estáveis ou estáticos, e sim uma operação dinâmica de estímulos externos e internos, construídos através de reconhecimento, apreensões, e ordenações responsáveis por uma formação cultural.

Além de ser construído por uma identificação, o lugar também é capaz de formar uma identidade pessoal e social (Valera; Pol, 1994).

As intervenções urbanas de arte de rua também são capazes de construir lugares, espaços públicos caracterizados por desenhos, pinturas e assinaturas.

“Eu quero quebrar a rotina, utilizar o espaço para transformá-lo em um lugar. Fazer com que pessoas olhem mais pro meio em que vivem, se relacionem melhor com a cidade, percebam como pode ser rico o trajeto a pé na rua. Mostrar que o tempo em que se está na rua, não precisa ser

60 FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002, p. 15.

61 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 65.

necessariamente um tempo vago, onde se tem que chegar a algum lugar, que neste tempo tem muita coisa saudável para absorver”⁶².

Da mesma maneira, os lugares marcados podem ser determinantes na formação da identidade dos que assim atuam, principalmente quando se trata de jovens que buscam na própria ação definir seu lugar perante a sociedade e perante outros jovens que conhecem e usam os códigos das ruas. Como diz o artista de rua Zosen:

“Es como una válvula de escape, lo del graffiti, para que los jóvenes se puedan expresar y de una manera también encuentren su lugar en la sociedad, ¿no?”⁶³

O lugar é marcado pela experiência⁶⁴. As definições nos leva a crer que não precisamos nascer ou estar em um lugar para que ele faça parte de nossa referência de identidade. O que é preciso é que uma determinada vivência seja suficientemente forte para distinguir nossa existência e direcionar uma determinada conduta no espaço físico. Podemos, assim, construir lugares concretos com características semelhantes aos lugares que trazemos em nós.

Nesse sentido a arte de rua constrói lugares ao definir identidades em formação e este caminho é de mão dupla: uma mesma ação constrói lugares físicos enquanto a identidade dos praticantes se forma. Por outro lado, há o potencial de outros cidadãos se identificarem com o lugar transformado e de modificarem seus percursos, suas ações e suas próprias identidades por esta experiência.

3.2.2- POLÍTICA TERRITORIAL.

“Normalmente el proceso empieza cuando eres adolescente, y siempre hay como esa necesidad de pertenecer a un grupo, una identidad. (...)no me gusta que la gente habla de graffiti desde fuera del movimiento que dicen - sí, que son como perro que van marcando la zona-, es como muy fácil decir eso. El perro no piensa, es un acto natural de orinar, escribir tiene como que otras connotaciones, y muchas veces es como lo que te digo, de pertenecer a algo y de desarrollar tipografía, podemos decir que la gente que hace graffiti de letras y de tags son los últimos tipógrafos verticales. ¿Quién trabaja tipografía en la calle?, ¿Quién hace arte público gratuito hoy en día? Cada vez está el espacio público más privatizado.”⁶⁵

62 Rodrigo Chã. Anexo III. Entrevista 9, p. 429.

63 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 461.

64 FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002, p. 14.

65 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 461.

Milton Santos aborda as origens do território *“onde todas as manifestações essenciais da existência dos moradores pertenciam àquilo que lhes pertencia”*⁶⁶. Os aspectos de identidade e do espaço somados às produções necessárias para a sobrevivência do grupo traziam ao território a noção de limite, poder e domínio. Daí a noção de tribo, povo, nação e Estado nacional.

*“A política do território tinha as mesmas bases da política da economia, da cultura, da linguagem, formando um conjunto indissociável. Criava-se paralelamente a idéia de comunidade, um contexto limitado no espaço”*⁶⁷.

Tanto lugar como território pressupõem situar valores culturais e representações de reconhecimento. A diferença é que no território, além dos aspectos de significações e identificação cultural, qualquer ação, objeto ou indivíduo que se encontre em sua *“região de influência”* deve respeitar e se submeter às organizações e regras existentes. Segundo Foucault o território é uma noção geográfica, mas antes de tudo jurídico-política, *“aquilo que é controlado por um certo tipo de poder”*⁶⁸. O lugar implica mais uma experiência, enquanto o território é fundamentalmente simbólico⁶⁹.

Hoje, ainda que as normas públicas permaneçam nacionais, o território está submetido a uma relação entre o Estado e forças hegemônicas externas, que influenciam a dinâmica econômica. Muitos países possuem o território nacional e a economia internacional⁷⁰.

*“O território como um todo se torna um dado dessa harmonia forçada entre lugares e agentes neles instalados, em função de uma inteligência maior, situada nos centros motores da informação. A força desses núcleos vem de sua capacidade, maior ou menor, de receber informações de toda natureza, tratá-las, classificando-as, valorizando-as e hierarquizando-as, antes de as redistribuir entre os mesmos pontos, a seu próprio serviço”*⁷¹.

O controle e a interferência que os meios de comunicação exercem sobre a sociedade apresentam uma transformação radical no conceito de território. A desterritorialização e reterritorialização, claramente analisados por Duarte, denotam como o desenvolvimento técnico é capaz de alterar lugares, objetos e ações do mundo

66 SANTOS, Milton. Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 62.

67 Ibidem.

68 FOUCAULT, Michel. Microfísica do Poder. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 157.

69 DUARTE, Fábio. Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 85.

70 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006, p. 76.

71 Ibidem, p. 154.

e de cada sociedade uma vez que se instalam⁷². Interessa-nos, no entanto, os territórios e os lugares que a arte de rua pode construir, modificar ou questionar.

“Hay muchas maneras de marcar el territorio, una de ellas es definir sus límites. Otra posible es definir las metodologías de trabajo, y éstas pueden basarse en desdibujar los límites, poniendo en relación cuestiones que faciliten la fluidez y el intercambio entre las cosas.(...) otra manera de edificar, territorializando la experiencia, es decir, no tanto marcando el territorio, sino construyendo experiencias que generan nuevos territorios posibles.”⁷³”.

O âmbito de atuação dos artistas de rua se dá inicialmente por suas atividades nos bairros onde residem, estudam ou circulam. Os atuantes se encontram e se reconhecem nas ruas. *“El deseo de territorialidad nace en cada individuo desde los comienzos”⁷⁴*. Aos poucos, o princípio de regulação das atividades ultrapassa o território dos bairros e ganha a amplitude das práticas que une os indivíduos na formação de grupos (*crews* ou *bandas*). As assinaturas passam a ser da *crew*, não mais individual. Cada grupo é reconhecido e respeitado pela amplitude do alcance das atividades na cidade ou além dela. Como coloca um jovem atuante⁷⁵:

“Antes me gustaba más la banda. Habitualmente son amigos. Es importante que crezca, cuanto más gente en tu banda más representación. Importa el alcance, la representación. Si viene un tío de Japón y representa tu banda, vas a estar en Japón. ¡Imagínate! En realidad es egocéntrico: lo que se quiere es llamar la atención, ser reconocido, tener satisfacción con eso, es como todo. Si estás iniciada en eso sabrás usar y entender del código que hay, quién es de esa banda o de otra, por donde pasan. Hay mucha competitividad.”

Assim surgem competições, principalmente em atividades de pichação, *throw up* e *bombing*, onde os critérios de poder e de domínio de território são determinados pela dificuldade da realização, como o perigo de acesso ao lugar, zonas com alta vigilância ou apropriação de territórios que já têm “dono”, ou seja, que estão ocupados por algum outro grupo. O fato de uma assinatura ser apagada ou sobreposta pode gerar brigas violentas entre grupos⁷⁶.

72 DUARTE, Fábio. Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 90- 95.

73 PARRAMON, Ramón (org.) Arte, Experiencias y Territorio en Proceso. Espacio Público/Espacio Social. Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf/Manresa 2007. Barcelona: Actar, 2007, p. 13- 14.

74 DIEGO, Jesús. Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expression en las culturas urbanas en el fin del siglo XX. Barcelona: Amelia Romero, 2000, p. 31.

75 Anônimos. Anexo III. Entrevista 18, p. 454.

76 POATO, Sérgio (ed.) O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

Mas marcar o território através da arte de rua não se restringe às ações de amplitude, não apenas ao alcance de onde se pode marcar, mas também pelo reconhecimento tanto da identidade quanto da qualidade dos lugares ocupados, marcados, desenhados, assinados, além de ser uma maneira explícita de reconhecer um lugar superior na hierarquia competitiva, ou seja, marca-se um lugar na cidade para obter uma posição de destaque entre os grupos e indivíduos praticantes.

*“Ahora es: deajo mi marca para joder y la gente del graffiti ya codificará mi nombre y sabrá quien soy. Son throw ups, muy rápido. No es tanto para marcar territorio sino para marcarse metas, como para decir: yo hago lo que es posible hacerlo. Lo que tiene más es el que gana. Los reyes del bombardeo son los que se pueden llegar a pintar en diferentes lugares, los que más se ve, y con más insistencia pues es como el mejor. Hay como los referentes también, pues como si vas en otra ciudad, en otro país y ves esa persona que también está por ahí, pues, dices, este está delantero”.*⁷⁷

Uma outra maneira de marcar território que ocorre no Brasil, é pela violência. Os atuantes normalmente saem de madrugada e quando as ações são em regiões periféricas, é possível que um grupo de uma área específica não admita a ação de outro grupo na mesma região.

Nas palavras de Rodrigo:

*“Uma vez eu estava no Singapura, tem uma favela grande lá, favela da Mandioca, a molecada do morro viu a gente pintando e veio aterrorizar. A molecada tava louca e chegou pra bater, fazendo roda... Violência do pessoal maloqueiro, é questão de espaço, a gente não pode entrar no lugar deles. É um risco imenso que a gente corre sempre na madrugada”*⁷⁸.

Nem sempre a marcação de território acontece com uma marca deixada no espaço de domínio das regras formais ou informais. Algumas vezes é necessário conhecer as áreas onde é possível atuar sem riscos de intervenções violentas por parte de policiais ou de outros praticantes.

*“Já tomei banho de tinta. Os caras te pintam dos pés às cabeças. Spray é difícil de sair. Daí quando você chega no pico sem sobrelha e careca é porque passou pela polícia. (...) Os vigias também atiram quando é pichação de prédio. Mas está na regra, pela lógica, o risco maior é esse e essa é a maior adrenalina”*⁷⁹.

77 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 461.

78 Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 448.

79 Ibidem.

3.2.3- SE ESSA RUA FOSSE MINHA.

“Eu sou da rua.”⁸⁰

“Graças à relação das ruas e de seu corpo com as estrelas, torna-se possível ver nas palmas de sua mão os caminhos que você haverá de seguir e as cartas de mear. Apesar disso a cidade não está em seus punhos. Você está contido nos punhos da cidade. Está amarrado a ela como o gato à casa. Por causa da cidade você não pode enxergar mais nada. Jamais emendou fora dela dois períodos de sua vida. Nem sequer conseguiu sujar-se de terra, assim como se deve. Permaneceu sob esta cidade como aquelas mulheres que, durante a vida inteira, ficam debaixo do mesmo homem sem raciocinar se aquele homem as deseja ou quer...”⁸¹



IMAGEM 15- SÃO PAULO, VILA MADALENA

80 Ozeas Duarte. Anexo III. Entrevista 7, p. 421.

81 PAVITCH, Milorad. *Paisagem Pintada com Chá*. Trad. Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 26.

Os caminhos que escolhemos passar por algum motivo que não seja o simples trajeto mais prático ou mais curto, equivale aos recantos que elegemos como nossos em algum ponto específico da cidade. Às vezes o resgate de uma memória, de um encontro, ou o desejo futuro, são motivos que ficam marcados e são resgatados em algum lugar. A cidade oferece qualidades que possibilitam um sentido de posse: meu canto, minha árvore, meu muro, independente da realidade do espaço ser público e de todos.

Pol discute a apropriação através de dois componentes que interagem: a identificação simbólica e a ação-transformação⁸². Aqui temos um tipo de ação, que vem definida pela conduta territorial planejada, manifestada, seguida de uma proposição definida onde a vontade e a voluntariedade são determinantes.

Na arte de rua, a apropriação do espaço público é espontânea e improvisada e até certo ponto, ilegal, pois esbarra nos limites do vandalismo e da privacidade. Como diz Brünzels sobre os grafites e outras táticas urbanas, são *“zonas temporalmente autônomas, nunca confiam em concervalas por mucho tiempo, no estan en una posición que les permita definir el espacio permanentemente”*⁸³.

A marcação de território e a construção de lugares na arte de rua se dá através da apropriação do espaço público. A palavra apropriação é usada de diferentes formas por autores que discutem a dominação e o controle do ambiente urbano e as diferentes formas de agir em relação a estes domínios.

Rosalyn Deutsche⁸⁴, além de nos situar em relação a questões do espaço público e os poderes que o gestionam, esclarece os usos e significados do termo *apropriação* usados por Lefort, Lefebvre e de Certeau.

Primeiro o espaço urbano é apresentado como uma unidade composta de fundamentos substantivos onde qualquer ação, para fins particulares, é benéfica se a utilização do espaço for de *“fundamento absoluto”* que, segundo a autora, são: as necessidades humanas; a configuração e evolução orgânica das cidades; o progresso tecnológico; as formas de organização social naturais e os valores morais objetivos.

Em seguida, a justificativa deste fundamento, autoriza o poder estatal a exercer um poder sobre os espaços públicos. Daí surge a incompatibilidade do poder público com valores e necessidades do povo.

82 POL, Enric. *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996, p. 19.

83 BRÜNZELS, Sonja. Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público. Em BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 456.

84 DEUTSCHE, Rosalyn. Agorafobia. Em BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.

Aqui nasce o primeiro sentido de apropriação, usado por Lefort para afirmar a tomada de posse do espaço público pelo poder público, cuja pretensão é “*ocupar, en el sentido de llenar, tomar posesión de, tomar posesión rellenando el emplazamiento del poder que en una sociedad democrática es un lugar vacío*”⁸⁵; ainda que Lefort não negue a importância do processo político nas tomadas de decisões, o sentido da apropriação equivale a uma estratégia não democrática que se autolegitima e outorga ao espaço público um significado incontestável, que deriva em sua clausura.

Este sentido de agenciamento e controle do espaço público por parte de um poder que se coloca indiferente às necessidades sociais, Lefebvre chama de *dominação* e Certeau de *estratégia*, “*cuando un sujeto con poder postula un lugar que delimita como propio*”⁸⁶.

A *apropriação* usada por Lefort é oposto à usada por Lefebvre. Enquanto para Lefort a apropriação é uma ação que parte do poder estatal, para Lefebvre denota a ação contra este poder. É este o sentido que usaremos neste trabalho, a apropriação como uma tomada de posse vinda da sociedade, de grupos ou indivíduos que ocupam alguma parte do espaço público e o transformam a sua revelia, de forma crítica ou não autorizada, equivalente, portanto, aos *modos de fazer* de Certeau, mais especificamente as táticas:

*“el tomar en consideración la diferencia y la exclusión, y consecuentemente exponer a la luz el poder allí donde ha sido naturalizado y ocultado”*⁸⁷.

Em uma outra abordagem, Ferrara apresenta uma dupla caracterização do espaço construído, de um lado como demarcação das formas de apropriação do espaço urbano, de outro como representação de um pertencer que engloba o espaço e a coletividade que o dinamiza. “*Nesta dimensão, o design do espaço é sua apropriação e identidade social*”⁸⁸.

A arte de rua pode ser entendida como uma forma de apropriação do espaço público. Os lugares são construídos de acordo com as escolhas e identificações, pessoais ou de grupos, dos pontos de intervenção. As marcas representam não apenas a identidade do praticante, mas também o alcance da ação naquele lugar específico e em todos os outros onde for encontrado.

Assim se dá o processo de construção de território que pode alcançar patamares de reconhecimento entre os grupos, inclusive além dos limites da cidade.

85 Ibidem, p. 297.

86 Ibidem, p. 298.

87 Ibidem.

88 FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002, p. 15.

3.3- CIDADE GLOBALIZADA.

“Atualmente a cidade foi tomada de assalto por uma legião de especialistas em outras coisas. Bom sinal, no mínimo, de que a arquitetura, e em particular a arquitetura da cidade, tornou-se referência obrigatória na interpretação da sociedade contemporânea.”⁸⁹



IMAGENS 16 E 17- SÃO PAULO, VILA MADALENA

Segundo Castells e Borja a globalização, como atividade organizada em redes globais de gestão e intercâmbio em todos os planos, gerou mudanças estruturais na sociedade, que afetam diretamente os processos de urbanização e as cidades. A *era da informação* proporciona a possibilidade de organização e comunicação entre os centros urbanos, principalmente nas grandes metrópoles.

E é aí, nas metrópoles, onde nasce a arte de rua como fenômeno tipicamente urbano, e onde ainda se desenvolve, modifica e oferece, à observação e à análise, um rico panorama de ações, emaranhadas ao complexo sistema “*sócio-espacial*”⁹⁰ globalizado. A vida urbana passa a ser observada não mais sob uma perspectiva histórica de duração, mas sob a óptica de uma geográfica, de expansão⁹¹.

89 ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de Linha*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 147.

90 CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi Local y Global: la gestión de las ciudades en la era de la información. Barcelona: Taurus, 2000, p. 5.

91 PURINI, Franco. La Ciudad Narcótica. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Trad. Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999, p. 60.

De que forma a globalização influencia ou altera a vivência nas ruas? Quais as consequências da possível implosão da soberania corporativa, mediante os poderes das imagens simbólicas e induções de consumo que construiu? Como as mudanças políticas, informacionais e sociais afetam a produção da comunicação informal? Há o potencial de uma nova forma de opinião pública através da arte rua? Ou será apenas uma manifestação a mais neste período de proliferação das imagens?

Examinaremos a seguir como alguns aspectos da globalização interferem, influenciam ou repercutem nestas ações.

3.3.1- HEGEMONIA E NOVAS FORMAS DE PODER.

“E, antagonicamente ao discurso implícito na globalização, parece que Zigmunt Bauman (1988: 8) tem razão ao dizer que são os “globais” que dão as regras – e eles são uns poucos.”⁹²

Observar a cidade, o urbano, o território e o lugar, inseridos e coadjuvantes no processo de globalização, justifica-se porque a arte de rua, como objeto de investigação, é um procedimento contemporâneo que se manifesta no espaço público. A globalização afeta fortemente todas as manifestações urbanas no sentido padronizá-las, dar-lhes causas e consequências, capazes de serem apreendidas em redes mundiais⁹³.

Hoje há perda de força política do Estado devido ao domínio de empresas em trabalhos de assistências sociais, antes deferido ao poder público. Como resultado, alguns grupos são beneficiados e outros deixados de lado. Essa falta de visão de conjunto enfraquece a estrutura política do Estado que deixa nas mãos das empresas um papel que é seu, por definição. Assim, as políticas empresariais e Estatais se misturam e definem prioridades a partir de interesses específicos sem políticas de ação de amplitude suficiente para suprir as necessidades de âmbito social⁹⁴.

Segundo Milton Santos, os dois pilares da produção da história atual do capitalismo globalizado são *“a tirania do dinheiro e a tirania da informação”*⁹⁵. De certa maneira, as corporações, como um ente detentor de poder, unidas ao Estado, *“têm olhos para seus próprios objetivos e são cegas para tudo o mais”*⁹⁶. O autor conclui que nessa

92 DUARTE, Fábio. *Crises das Matrizes Espaciais*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 132.

93 FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002, p. 12.

94 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006.

95 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 35.

96 Ibidem, p. 85.

dinâmica, tudo que existia antes das empresas hegemônicas é chamado a adaptar-se às suas formas de ser e agir, ainda que a consequência disso seja grandes deformidades no entorno pré-existente, inclusive a quebra da solidariedade social.

Michel Foucault chama a atenção para a passagem de uma sociedade disciplinar, fundamentada na organização de espaços de confinamento (prisões, hospitais, manicômios) para uma sociedade de controle, que estabelece uma manutenção do poder, por meio da vigilância permanente⁹⁷. Esta, além de policial, é facilitada por novas tecnologias de câmeras e dispositivos de observação urbana, que fazem com que o cidadão se auto discipline e controle-se, devido a possível e constante visibilidade.

“Não é a dominação global que se pluraliza e repercute até embaixo. Creio que deva ser analisada a maneira como os fenômenos, as técnicas e os procedimentos de poder atuam nos níveis mais baixos; como estes procedimentos se deslocam, se expandem, se modificam; mas sobretudo como são investidos e anexados por fenômenos mais globais; como poderes mais gerais ou lucros econômicos podem inserir-se no jogo destas tecnologias de poder que são, ao mesmo tempo, relativamente autônomas e infinitesimais”⁹⁸.

Por outro lado, Certeau assegura que, ainda sob o controle de um poder determinado, o homem comum atua com naturalidade e demonstra, mediante seu comportamento na cidade, que este controle tem um limite. A vida urbana deixa transparecer movimentos *“sin identidad legible, sin asideros, sin transparência racional: imposibles de manejar”⁹⁹*, que não foram programados em estratégias políticas, tampouco em planejamentos urbanos.

Castells¹⁰⁰ oferece um terceiro ponto de vista, quando afirma que o sistema político estatal, embora tenha influência, não possui mais poder. Em uma sociedade informacional o poder não desaparece, mas se inscreve nos códigos culturais pelos quais pessoas e instituições tomam decisões, inclusive políticas. Nas mãos de indivíduos e organizações, por um tempo determinado e através de decisões sem consenso, o poder adquire uma imaterialidade e instabilidade. O autor defende que poder é a capacidade de impor comportamentos e que as lutas pelo poder, na Era da Informação, são culturais. A batalha é travada pela mídia, ou dentro dela, mas isso não quer dizer absolutamente que os meios de comunicação são os detentores do poder, mas as redes de troca de informação, a manipulação de símbolos, as relações que se estabelecem por intermédio de ícones entre atores sociais, instituições e movimentos culturais. A longo prazo não importa quem está no poder, porque a distribuição dos papéis políticos passa a ser generalizada e rotativa, desbancando uma elite estável, dominadora e controladora.

97 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

98 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 184.

99 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinhar*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000, 107.

100 CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. vol. 3, São Paulo: Paz e terra, 1999.

Entretanto existem “*elites resultantes do poder*”, que tiram vantagens da posição política privilegiada para conseguir acesso mais permanente aos recursos materiais e às conexões sociais. “*A cultura como fonte de poder e o poder como fonte de capital são a base da nova hierarquia social da Era da Informação*”¹⁰¹.

Como não poderia deixar de ser, um ângulo de inserção e influência da globalização nas práticas de arte de rua é o fermento natural das comunicações digitais.

Os praticantes também usam as tecnologias de informação digitais, como forma de sociabilidade, o que repercute na amplitude das relações e no registro das ações.

Zosen¹⁰² afirma que antes não havia tanto contato entre os praticantes, mas agora, além da Internet, as passagens de avião estão mais baratas e as facilidades de intercâmbio entre os artistas de rua aumentou significativamente, em relação aos últimos dez anos. A pichação, exemplifica o entrevistado, que está na moda, veio das favelas e agora é um fenômeno da tipografia mundial.

Em contra partida, enquanto a comunicação eletrônica movimenta-se pelos fluxos de intercâmbios entre pessoas e locais distantes, a experiência fragmentada permanece presa aos lugares¹⁰³.

A amplitude da internet oferece uma forma diferenciada, mais democrática e abrangente de produzir informação, mas nos centros urbanos, nas grandes metrópoles, os muros possuem uma eficiência de tornar explícita a manifestação. Na internet a informação é apenas para quem tem acesso à rede e fica, de certa forma, escondida pelo meio. Nas ruas a interferência - e consequentemente a informação - é escancarada. Por outro lado, na rua a informação pode ser apagada, o que na internet é mais difícil, devido às múltiplas possibilidades de publicação e de transmissão.

A condição pública do ambiente urbano em que a arte de rua se manifesta conforma um aspecto de influência da globalização no que diz respeito à cultura urbana, mas também implica na ação de um grupo que atua contra as regras de disciplina e controle, impostas como comportamento padrão, principalmente por ser fundamentalmente ilegal.

A arte de rua, quando usa como suporte de comunicação informal o próprio espaço público, tem o potencial de produzir uma questão sobre o próprio domínio deste espaço. A quem pertence? O que pode ser dito aqui? Quem pode usar este espaço como forma de expressão? Na indefinição da ação política sobre o espaço público entre o Estado, as corporações e as empresas – através das propagandas –, ações populares como a arte de rua passam a ganhar um tipo diferenciado de ocupação urbana, através de uma nova maneira de se apropriar e marcar o espaço.

101 Ibidem, p. 425.

102 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 466.

103 CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. vol. 3, São Paulo: Paz e terra, 1999, p. 427.

3.3.2- CULTURA NAS RUAS.

“Mau negocio é que não deve ser o eixo em torno do qual parece girar a tal Era da Cultura em que supostamente vivemos. Uma idade em que a noção de cultura se expandiu a ponto de abarcar praticamente todas as dimensões da vida social”.¹⁰⁴

Retomemos, de uma maneira analítica, os conceitos de cidade e urbano, definidos a princípio. Os aspectos culturais dizem respeito aos fluxos e fenômenos urbanos, que buscamos identificar nas práticas de arte de rua. Ainda que a repercussão dos aspectos culturais esteja vinculada aos materiais, aqueles podem ser observados especificamente como ações humanas, comunicativas e políticas nos contextos sociais estudados. Existem, no entanto, abordagens tão vastas quanto distintas sobre o que vem a ser “cultura”. Sem o objetivo de definir o termo, propomos precisar o sentido da abordagem que vamos utilizar.

Arantes argumenta sobre a “era da cultura”¹⁰⁵ com uma crítica direta ao sentido de “animação” e fetiche que a palavra carrega, especialmente quando é aplicada para estimular o consumo de hábitos e comportamentos urbanos, como uma grife para o turismo. Escreve a autora:

“Sabemos faz tempo que nada está fora do alcance da febre do consumo, muito menos a cultura e seu prestígio, mas agora o próprio ato de consumir se apresenta sob a aparência de um gesto cultural legitimador, na forma de bens simbólicos – como se disse à exaustão: de imagens e simulacros. É a forma-mercadoria em seu estágio mais avançado, como forma publicitária. O que se consome é um estilo de vida e nada escapa a essa imaterialização que tomou conta do social.”

O termo também está associado à sociedade de consumo e à relação entre mercadoria e imagem que a cidade ganha progressivamente desde a inauguração do termo Indústria Cultural, por Adorno e Horkheimer¹⁰⁶ e, depois deles, pelos situacionistas e a “Sociedade do Espetáculo” de Guy Debort¹⁰⁷.

Junto ao condicionamento programado do bombardeamento de imagens na cidade, a imagem da cidade passa a ser um componente relevante para os programadores culturais nos dias de hoje, sejam eles governamentais, empresariais ou, como na maioria das vezes, ambos. Ainda, com frequência, as políticas de ação cultural são direcionadas

104 ARANTES, Otilia. *Urbanismo em fim de Linha*. São Paulo: Edusp, 1998, p. 149.

105 Ibidem, p. 153.

106 ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

107 DEBORT, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*. [online] eBooksBrasil. 2003. Trad. RAILTON SOUZA GUEDES. [consulta em 21/11/2007] Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebooks/comentariosse.pdf>>

para as áreas centrais¹⁰⁸, em lugares de referência histórica ou dotadas de algum outro atrativo que possa ser significativo e diferenciado o suficiente, para promover a imagem da cidade. A “cultura” da periferia, dos lugares com alto risco de violência e nos “lugares comuns” aparecem e ganham força de uma maneira gratuita, mais espontânea, sem agentes culturais organizados para promovê-las e, porque não sugerir, mais autêntica.

A arte de rua é um índice ao qual Milton Santos chama de “*proliferação de ‘ilegais’, ‘irregulares’, ‘informais’*”¹⁰⁹. Segundo o autor, uma boa parcela da humanidade não obedece as leis, nem as normas, costumes, regras e mandamentos advindos da racionalidade hegemônica, seja por desinteresse, seja por incapacidade.

*“Essa incapacidade mistura, no processo de vida, práticas e teorias herdadas e inovadas, religiões tradicionais e novas convicções”*¹¹⁰.

É nesse “caldo de cultura” que muitos grupos sociais passam de uma situação de “*conformidade associada ao conformismo*” a uma outra, superior na produção de consciência, da “*conformidade, sem o conformismo*”. O autor argumenta que a “*redescoberta da verdadeira razão*” é produzida através desse processo, que acontece exatamente nos espaços sociais, econômicos e geográficos também “*não conformes*” à racionalidade dominante; mas ele não explicita qual é a verdadeira razão redescoberta.

Coelho define cultura como:

“O que move o indivíduo ou grupo para longe da indiferença, da indistinção; é uma construção que só pode proceder pela diferenciação”.¹¹¹

É precisamente neste interstício espaço-social da periferia e da diferença, onde a arte de rua nasce. Mas, considerando o outro extremo da “cultura” – como um entretenimento eventual, de consumo programado – é onde ela corre o risco de morrer.

108 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006, p. 320.

109 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 120.

110 Ibidem.

111 COELHO NETTO, José Teixeira. *O Que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 21.

3.3.3- A IMAGEM DA CIDADE E O PENSAMENTO ÚNICO.

“Urge perceber que a imagem da cidade não é gratuita, ela representa outros valores aos quais é necessário chegar para compreendê-la.”¹¹²

A globalização conduz, através da livre circulação de bens e signos, para uma homogeneização dos espaços urbanos, que anula a singularidade dos lugares¹¹³. Ao mesmo tempo, existe a busca de uma identidade própria, local, que ganha força junto com a promoção cultural, como uma forma de visibilidade¹¹⁴. Com isso, a imagem da cidade passa a ser um dos focos de atenção política em procedimentos de estratégias urbanas, onde a cidade recebe um novo estatuto: o de produto¹¹⁵.

A cidade ganha um aspecto comunicativo diferenciado quando se torna um produto. Sua imagem passa a ter valor. As estratégias urbanas são vinculadas aos benefícios de grandes promotores e se sobrepõem aos interesses das pequenas localidades¹¹⁶. O espaço público perde gradativamente seu sentido de uso social e ganha progressivamente o sentido de espaço consumido. Assim é gerada uma dupla função: a de lugar de consumo e a de consumo de lugar¹¹⁷.

Nesse contexto Milton Santos afirma que no momento em que tudo poderia parecer verdadeiro, um mundo de fabulações é apresentado aos espíritos, onde a produção de imagens e do imaginário pessoal e coletivo está fundada na informação, a serviço da economia e da monetarização da vida¹¹⁸.

Ferrara apresenta uma diferenciação entre **visualidade** e **visibilidade**. Na visualidade, a imagem aparece aos sentidos como uma manifestação que permite identificar o lugar, como *“constatação receptiva do visual físico e concreto das marcas fixas que referenciam a cidade e a identificam entre as cidades”¹¹⁹*. Na visibilidade a imagem é uma mediação que pode produzir um conhecimento do espaço. Nas palavras da autora:

112 FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *O Olhar Periférico*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 126.

113 DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002, p. 126.

114 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006.

115 ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

116 Ibidem, p. 17.

117 LEFEBVRE; Henry. *El Derecho a la Ciudad*. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Península, 1969, p. 29.

118 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.17- 18.

119 FERRARA, Lucrécia D’Alessio. *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002, p. 120.

“A visibilidade corresponde à elaboração perceptiva e reflexiva das marcas visuais que ultrapassam o recorte icônico para serem flagradas em sutis indícios que, ao se tornarem visíveis, cobram a taxa de uma reação ativa à sua complexa e cambiante materialidade”¹²⁰.

Em relação à arte de rua, o resultado das ações repercute em uma e em outra forma de perceber a imagem, seja a forma mais passiva de identificação da visualidade, ou sob a forma atenta e plena de possibilidades de interpretação da visibilidade.

“O graffiti é uma espécie de convite para responder, participar. Como ele não tem uma mensagem explícita como a propaganda, a pessoa tem de certa forma, participar, desvendar o sentido”¹²¹.

Podemos analisar, no depoimento que segue - entrevista com o artista de rua Zosen, em Barcelona - que a visibilidade é um fator determinante das ações e que eles mesmos lêem a cidade, para agir.

“Si has crecido haciendo el graffiti seguramente serás muy diferente de los que han crecido, traficando con drogas, o con motos, o haciendo de fuerte... es que hay otros referentes y otra manera también de mirar la calle y de entender el urbanismo y de entender mucha cosas. Porque la gente del graffiti miramos mucho eso. La arquitectura, al que parezca que esos vienen a ensuciar y tal, sí, pero tenemos un ojo muy rápido para según que cosa que para el resto de la ciudadanía no le interesa, donde pongo mi firma, donde hago mi graffiti para que tenga más visibilidad, a que hora lo puedo hacer, que colores puedo usar para que resalte... cosas que después gente que no es del graffiti se ha aprovechado, de agencias de publicidad para decir –Este lenguaje, o esta expresión, o este estilo, nos va a funcionar para lanzar al mercado una campaña publicitaria”¹²².

Foucault entende a visibilidade de maneira diversa, como uma forma de controle, estratégia de dominação e auto-disciplina, princípio fundamental do panóptico, “o olho do poder”¹²³. Neste sentido Zosen depõe contra os métodos de controle aplicados em Barcelona:

“Claro que el graffiti es publicidad para la ciudad. Es cultura urbana, cultura mediterránea. Pero hacen lo que quieren los gobernantes. Vamos a quitar las prostitutas de la calle, los que hacen skate, los que pintan graffiti, porque todo eso es una mierda. Vale, eso puede ser un supuesto problema pero el problema de la ciudadanía son otros. También sacando todo de la calle potencian más lo privado. El control no potencia la creatividad, la reprime. Entonces eso va a ser como un efecto inverso de que va haber fuga de creativos. La gente se va a ir al final de aquí. Si mucha gente vino de otras ciudades, de otros países, y Barcelona está guapa también por la gente que viene de fuera, y con la represión la gente se va a ir. Lo triste es que quieren

120 Ibidem

121 John Howard. Anexo III. Entrevista 2, p. 399.

122 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 465.

123 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 209.

es cambiar la manera de ser de la gente, no es solo lo que nos toca como el tema del skate y los graffiti."¹²⁴

Em São Paulo há, hoje em dia, uma valorização do teor artístico de algumas vertentes da arte de rua, que repercute inclusive em circuitos turísticos de ambientes urbanos.

Temos, portanto, por um lado a visibilidade e a visualidade que as ações geram e, por outro lado, a visibilidade controlada sobre as ações. O resultado deve ser visto e, na melhor das hipóteses, ecoar em interpretações e construção do lugar, mas a ação não pode ser vista. No ato o artista deve ser invisível, no ponto mais visível possível.

Na introdução da *Condição Pós-Moderna*, David Harvey coloca os anos 1970 como um marco de transformação da visão do urbano e de seu conseqüente discurso. O autor descreve a passagem de um panorama capitalista de consumo e fluxo de materiais, para um prioritariamente de consumo e fluxo de signos e imagens. Neste contexto a ênfase nas aparências, na superfície, na nas qualidades individuais da vida urbana, entram em cena com o polêmico pós-modernismo, para o qual '*cidade colagem*' e a '*revitalização urbana*' se tornam palavras chave¹²⁵.

Segundo Milton Santos¹²⁶, a associação entre a tirania do dinheiro e a tirania da informação conduz à aceleração dos processos hegemônicos, legitimados pelo pensamento único¹²⁷, que adota um modelo administrativo coligado a uma corporação que tem como paradigma a cidade *marketing*¹²⁸.

Novas formas de urbanização e conseqüente territorialidade configuram o novo século, como a '*urbanização dispersa*', descrita pelo catalão Francesc Muñoz (2006: 40-44) como de baixa densidade, especialização funcional e morfológica e padrão de cidade moradia entre cidades grandes¹²⁹. Condomínios exclusivos no Brasil são transformados em '*ilhas utópicas*' habitacionais¹³⁰, caracterizados pela privatização de ruas e espaços comuns vigiados e fechados.

124 Ibidem. Ressaltamos que quando o artista de rua fala de *graffiti* se refere a todas as produções de arte de rua. Tratamos de questões específicas sobre a arte de rua em Barcelona nos capítulos 5 e 6.

125 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008, p. 15.

126 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 35.

127 Sinteticamente definido por Yazigi como "*ascendência do capital sobre o governo local*". Em YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006, p. 277.

128 Conceito amplamente discutido por Vainer e Arantes em ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

129 MUÑOZ, Francesc. *Cataluña Interior, Cataluña Dispersa*. In: PARRAMON, Ramón (org.) *Arte, Experiencias y Territorio en Proceso. Espacio Público/Espacio Social*. Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf/Manresa 2007. Barcelona: Actar, 2007, p. 40.

130 ABRAHÃO, Sérgio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008, p. 176.

Yazigi comenta que esses espaços podem ser entendidos em São Paulo como fuga dos centros em resposta à violência e à deteriorização do espaço público¹³¹; os já tradicionais shoppings centers e os parques temáticos, simulacros do capitalismo tardio, que reduzem a vida cívica das ruas – nos moldes descritos por Richard Sennet¹³² e Hanna Arendt¹³³ – ao consumo de objetos, imagens e padrões urbanos privatizados.

Mas em que, as novas formas de urbanização se relacionam à arte de rua? Para entendermos esta, como uma manifestação de indivíduos ou grupos que se apropriam do espaço público, e conseqüentemente interferem na imagem da cidade, precisamos também entender como os valores hegemônicos acima comentados condicionam, incentivam, estimulam ou limitam esta ação. Além disso, a arte de rua, especialmente no Brasil, possui uma grande parte de praticantes de uma camada social carente, pobre ou marginalizada.

Carlos Vainer comenta sobre a preocupação de Borja e Castells, durante a participação do Plano Estratégico do Rio de Janeiro, em tornar a cidade atrativa aos investidores. Os expoentes catalães, como representantes do modelo Barcelona, colocaram a questão da pobreza e marginalização no entorno social, “*a forte visibilidade da população de rua*” como um problema para os agentes econômicos¹³⁴. Ao comentar a explanação de Vainer, Yazigi diz: “*Algo como se a miséria fosse redefinida como um problema paisagístico*” e segue com a crítica acerca da eliminação da pobreza:

*“Por ser processual, ela só pode se cumprir em longo prazo, circunstância que de modo algum entra na lógica do planejamento estratégico, simplesmente porque ele é imediatista”.*¹³⁵

Independente dos fundamentos éticos e sociais dos planos estratégicos, a questão é: podemos adotar o modelo de Barcelona no contexto humano, urbano e paisagístico de um país diverso, com problemas sociais visíveis, não facilmente suprimidos para a imagem almejada? E quando esta imagem não corresponde à realidade da dinâmica urbana, por quanto tempo permanece? Então, arte de rua valoriza a imagem da cidade, embeleza? E a pobreza, suja?

131 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006, p. 76.

132 SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

133 ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1987.

134 VAINER, Carlos. Pátria, empresa e Mercadoria. Notas sobre a Estratégia Discursiva do Planejamento Estratégico. Em ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000, p. 82.

135 YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006, p. 83.

3.3.4- ARTE DE RUA E PUBLICIDADE.

“The people Who truly deface our neighbourhoods are the companies that scawl their giant slogans across buildings and buses trying to make us feel inadequate unless we buy their stuff. They expect to be able to shout their message in our face from every available surface but you never allowed to answer back. Well, they started their fight and the wall is the weapon of choice to hit them back.”¹³⁶



IMAGEM 18 - BARCELONA, RAVAL

Se observamos a cidade como suporte da arte de rua é inegável sua função paralela de suporte da mídia. Além do sentido original do termo *publicidade* e sua modificação, analisamos algumas maneiras de entender as relações entre a arte de rua e a publicidade. Habermas estuda a origem da publicidade, em meados do século XIX, em seu sentido primeiro de tornar público, publicar:

*“Originariamente, a publicidade garantia a correlação do pensamento público tanto com a fundamentação legislativa da dominação como também com a supervisão crítica sobre o seu exercício”.*¹³⁷

136 BANKSY, Robin. *Wall and Piece*. UK: Century, 2005, p. 8.

137 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 210.

Esta mediação era formulada por intelectuais e veiculada por publicações: a opinião pública através da imprensa. Aos poucos e de acordo com a ascensão da burguesia, a publicidade se legitima e passa a exercer um domínio sobre o público, “*O jornalismo crítico é substituído pelo manipulativo*”¹³⁸.

No final dos anos 1920 o jornalismo se transforma em grandes instituições que representam um máximo de público mas um mínimo de opinião. Ao lado das instituições jornalísticas, se estabelece uma nova publicidade de encontro às necessidades do Estado e das associações e, embora esta nova publicidade opine muito sobre coisas concretas, procura construir e impor estas opiniões não públicas¹³⁹. A publicidade, ao perder sua função crítica, se torna um poder estatal. Com a progressiva “*cultura do consumo*” e o conformismo com as condições vigentes a propaganda passa a ser “*uma outra função que a esfera pública dominada pelas mídias assumiu*”¹⁴⁰ e os meios de comunicação de massa funcionam como transmissores de propagandas.

Acreditamos que três aspectos devem ser tratados para abordarmos a relação entre a publicidade e a arte de rua.

O primeiro é a necessária diferenciação entre publicidade e propaganda. A ação de tornar pública uma informação, como o sentido original da publicidade sugere, estabelece uma união entre a arte de rua e a publicidade que se dá, principalmente através do espaço público, que nesse caso é a mídia. Induzir o consumo, pelo menos no sentido original da arte de rua¹⁴¹, a distancia da propaganda.

O segundo ponto diz respeito à opinião pública, cuja necessidade fundou a publicidade. Ainda que a arte de rua não possa ser considerada uma opinião pública¹⁴², o uso do espaço público como forma de liberdade de expressão pode ser entendido como uma manifestação democrática, em uma mídia anterior aos jornais. Ao mesmo tempo, o espaço público, como mídia de liberdade de opinião, surge com ações populares contra regimes autoritários e ditatoriais, e se renova com as novas tecnologias de informação, os computadores e as redes sociais digitais que, paralelamente, também se apresentam como possibilidade de expressão e de opinião pública.

Para analisarmos o terceiro aspecto da relação entre a arte de rua e publicidade, vejamos como Habermas explica o motor da baixa qualidade da produção cultural de massa:

138 Ibidem.

139 Ibidem, p. 230- 235.

140 Ibidem, p. 252.

141 Apresentamos um breve histórico da arte de rua e discutimos o aspecto da ação distanciada de interesses de consumo no capítulo 4.

142 No sentido definido por Habermas, a arte de rua não pode ser considerada opinião pública por se tratar de uma ação de indivíduos e grupos que se exprimem independentes de um consenso social, e sem programação de um conteúdo especificamente crítico ao poder público.

*“Não mais apenas difusão e escolha, a apresentação e a embalagem das obras – mas a própria criação delas enquanto tais se orienta, nos setores amplos da cultura dos consumidores, conforme pontos de vista da estratégia de vendas no mercado. Sim, a cultura de massas recebe o seu duvidoso nome exatamente por conformar-se às necessidades de distração e diversão de grupos de consumidores com um nível de formação relativamente baixo, ao invés de, inversamente, formar o público mais amplo numa cultura intata em sua substância”.*¹⁴³

Uma cultura “intcata em sua substância” implica que no lugar de interesses de consumo haja o de formação. Quando um artista de rua combate a propaganda, ele agride a sociedade de consumo na qual, querendo ou não, ele está inserido. Algumas intervenções são inteligentes, astutas, críticas e claramente opostas à publicidade, ao consumo, ao comportamento condicionado e ao poder público.

A partir da análise de depoimentos de artistas de rua¹⁴⁴, apresentamos algumas possibilidades para entender as relações entre a arte de rua e a publicidade¹⁴⁵: 1) proporcionar-lhe possíveis lugares com qualidade de visibilidade; 2) competir com ela o espaço público; 3) criar linguagens gráficas e tipográficas que são apropriadas pela propaganda; 4) servir de fonte de imagens urbanas para produção e venda de livros; 5) oferecer atrativos turísticos, como em galerias urbanas de arte de rua em São Paulo¹⁴⁶, que de maneira indireta fomenta a imagem da cidade como produto e gera capital; 6) colaborar no sentido de poluir visualmente e agregar informação ao ambiente urbano já saturado; 7) substituir, na melhor das hipóteses, um perfil de baixa qualidade de informação por outro, de alta qualidade de formação; 8) espaço cultural, comercial e ilegal no espaço público não costumam ser claramente definidos ou são instáveis; 9) no mesmo espaço a arte de rua pode ser uma ação criminosa e a publicidade, uma ação lucrativa; 10) a arte de rua pode se converter em publicidade; 11) a propaganda pode se converter em arte de rua; 12) a arte de rua e a publicidade podem agir de forma combinada por meio de patrocínios e incentivos.

Como esta pesquisa não visa especificamente as relações entre a arte de rua e a publicidade, apenas sugerimos os tópicos acima para que, talvez, possam ser desenvolvidos em alguma outra investigação mais aprofundada sobre o tema.

143 HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 195.

144 Entrevistas. Anexo III, p. 393.

145 Em seu sentido atual e comercial de vender informações, produtos e induzir comportamentos de consumo.

146 In Ezabela, Fernanda. *Graffitis fazem parte de roteiros turísticos em São Paulo*. Folha de São Paulo, 10 de junho de 2009.

3.4- ASPECTOS LEGAIS.

“Some people become cops because they want to make the world a better place. Some people become vandals because they want to make the world a better looking place”.¹⁴⁷



IMAGENS 19 E 20 - BARCELONA, RAVAL

As leis informais, estabelecidas pelos grupos e indivíduos atuantes, mudam e se adaptam rapidamente, de acordo com o reconhecimento de seu próprio fluxo. A vivência urbana configura a produção de lugares e determina a dinâmica interna das mudanças. Por outro lado, há também as leis formais, governamentais. Estas definem os padrões de controle e de domínio do território que regem, e assim interferem, estimulam ou limitam as condutas nas ruas.

Como a investigação é específica acerca dos bairros Raval e Vila Madalena, não trazemos questões, adequações ou processos de transformações legislativas de outras localidades que não os de São Paulo e de Barcelona.

As regras informais foram analisadas de acordo com as informações obtidas nas entrevistas e na pesquisa de campo, além de consultarmos os órgãos públicos e utilizarmos algumas referências da mídia jornalística. Mencionamos Nova Iorque, além das duas cidades investigadas, apenas porque o bloqueio radical das ações nas ruas, por parte dos órgãos públicos, no final dos anos 1980 é comentado por um dos entrevistados.

147 BANKSY, Robin. *Wall and Piece*. London: Century, 2005, p. 8.

3.4.1- REGRAS PÚBLICAS, CONVENIÊNCIA E CONTROLE.

*“The greatest crimes in the world are not committed by people breaking the rules but by people following the rules. It’s the people who follow orders that drop bombs and massacre villages. A precaution to ever committing major acts of evil it is our solemn duty never to do what we’re told, this is the only way we can be sure”.*¹⁴⁸

As regras públicas das áreas em questão se transformaram durante as investigações, ou pelo menos a aplicação delas.

Em São Paulo alguns lugares e ações específicas são autorizados pela prefeitura para a arte de rua, mas os limites entre vandalismo e arte não são claramente definidos e as normas se alternam com uma frequência que dificulta estabelecer o que é permitido e o que não é.

A autorização de lugares específicos também fazia parte da regra pública de Barcelona, até o ano de 2006, quando a *Ley de La Ordenanza* passou a ser aplicada com rigor. Atualmente há uma ordem explícita que parte dos órgãos governamentais sobre o que é, ou não, permitido fazer nas ruas.

Uma diferença é que as mudanças das leis em São Paulo não são suficientemente aplicadas para impedir a continuidade das ações e em Barcelona sim. Não apenas por uma divulgação e aplicação efetiva das normas de conduta, mas também pela manutenção diária de limpeza dos bairros.

A dinâmica imprevisível das regras ocorre por parte dos poderes públicos que abrem exceções e demonstram uma flexibilidade permissiva em relação à arte de rua quando lhes é conveniente.

*“Activista, volátil, el arte público no programado suscita la aprobación o la ira de los poderes públicos, que dejan hacer o prohíben según la relación de fuerzas del momento o que también recuperan este arte de insumisión, a buen precio, que les permite hacer valer en sitio público su gusto por lo ‘subversivo’”.*¹⁴⁹

Zosen, que atua em Barcelona há vinte anos, relata sua experiência em relação à prefeitura e descreve a dificuldade de organizar os praticantes para uma ação coletiva que seja autorizada:

“Hubo intentos de acercamiento por ambas partes en un principio, y yo he estado en unas reuniones con agentes culturales del ayuntamiento,

148 BANKSY, Robin. *Banging your Head against a Brick Wall*. London: Wapons of Mass Distraction, 2001, p. 51.

149 ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Trad. Françoise Mallier. Murcia: Azarbe, 2006, p. 56.

pero ellos querían que hiciéramos el trabajo sucio nosotros, como de auto organizarnos y hacer el lanzamiento de la propuesta y todo, pero con nuestros medios. Pero ellos es que tienen el dinero, ellos tienen periódicos, medios de comunicación, anuncios, cartas que envían a los centros cívicos, tienen todo, tienen el dinero del contribuyente al final, y quieren que nosotros hiciéramos toda la campaña por nuestras webs y todo. Y: 'Bueno, si quieren hacemos de interlocutores, porque yo represento a mi, y hay gente que puede pensar como yo pero a mi no me han botado de presidente de la escena de graffiti de Barcelona.' Entonces querían hacer un censo y cuadrificarlo todo. Que ahora, a esas alturas, pues si me aceptas no lo veo tan mal, podemos llegar a un punto, pero si pierde la espontaneidad".¹⁵⁰

Acreditamos que muitos preferem as ações ilegais por ser originalmente uma característica fundamental desta prática. Tratar de acordos e conseguir permissões com dos órgãos públicos, são tarefas que demandam uma transformação da própria ação.

Em Nova York, onde surgiram os primeiros índices de arte de rua da maneira como a estudamos, houve uma ação radical por parte do governo para impedir as ações. Por meio de cartazes bilíngues colocados em todos os metrô: "graffiti vandalismo", ofereciam quinhentos dólares por denúncia. Por meio desse processo não eram apenas os policiais ou as câmeras os "dispositivos de vigilância"¹⁵¹. Qualquer interessado em receber a quantia oferecida pela denúncia tornava-se um repressor. Nas palavras de Zosen:

"Ahora en Nueva York que he ido hace dos años ví la ciudad de otra manera. El graffiti ahí está muerto, el graffiti lo han erradicado. O sea, como existió en los años ochenta, cuando fue el boom, cuando era otro momento. En meados de los noventa, el gobernador de ahí, el alcalde, se inventó la ley esta, mira, yo tengo un cartel, graffiti vandalismo, y con este cartel que se lo ponen en el metro de Nueva York que dice, mira y lo ponen bilingue 'Si ves algo, di algo, llámanos y se lo cogemos te vamos a pagar quinientos dólares.' Ya se crea como una conspiración de paranoia, ya no es la policía, tu vecino te vigila porque le van a dar quinientos dólares. Y el graffiti en el metro desapareció en Nueva York. El graffiti espontáneo, así de verdad desapareció. Es una realidad. Así, la gente que es real, de toda realeza que decíamos, su momento ya pasó. En São Paulo, yo vi una cosa más espontánea, más efervescente, es el momento".¹⁵²

Os meios de comunicação, usados neste exemplo de Nova Iorque e o citado por Zosen, proposto pelos órgãos públicos para organizar as ações fazem parte da política de regulação e controle das ações. Principalmente para alcançar a abrangência da informação como notícia e, dentro das possibilidades, incitar determinada conduta. Assim, a comunicação midiática e as leis são usadas como uma forma de disciplinar a ação, ainda que nem sempre sejam acatadas.

A aplicação das regras em São Paulo é muito variável, principalmente porque não está definido entre as ações o que é arte e o que é vandalismo. As regras não

150 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 462.

151 FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.

152 Ibidem.

são as mesmas para diferentes realizações. A princípio, algumas práticas de graffiti são permitidas, existem inclusive algumas áreas autorizadas na cidade, enquanto a pichação é proibida e punida.

“Aqui em São Paulo, por exemplo, não é como nos gringos que pode durar um dia. O cara pinta a 23 de Maio, não vão apagar em uma semana, vai demorar meses, anos”.¹⁵³

A questão das regras formais é complexa e toca outros aspectos das ações como a legitimação da arte, a qualidade do resultado e o tipo de suporte na cidade. Nem sempre as ações danam patrimônios públicos ou propriedades privadas. Nem todas as obras são críticas ou diretamente políticas em seus conteúdos.

Quando a arte de rua é conveniente aos órgãos públicos, como por exemplo, ao promover a ‘flexibilidade política’ para ações sociais através de eventos, é permitido. Mas se sair do controle a ação fica inconveniente, seja mesmo por expor a própria falta de controle. Transgredir os limites permitidos ou criticar diretamente o governo, é proibido.

Então, como punir ou proibir intervenções que não causam nenhum tipo de dano social, moral ou público? Como determinar a ação ilegal quando esta está legitimada por instituições públicas como museus, ou estimada por valores comerciais? Em outras palavras, o que é arte, o que é produto e o que é crime? O mérito artístico é uma desculpa para transgredir as regras nas ruas? A permissão tolhe o caráter espontâneo da ação?



IMAGEM 21 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

153 Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 448.

3.4.2- REGRAS INFORMAIS.

*“La vida en la informalidad enseña una forma de vivir para poder sobrevivir, (...) y implica una dialéctica entre el orden y el desorden, y la capacidad de indeterminar las cosas, de confundirlas. Implica una sabiduría del esquivarse, que es también lo esencial del “malandraje”. Una especie de sabiduría ética que posibilita mezclar las cosas en el universo de lo formal-legal dominado por la rigidez, la dureza, la nitidez y las ‘posiciones claras’”.*¹⁵⁴

As regras das ações de arte de rua não são sempre declaradas, rígidas, tampouco permanentes. Observamos através das entrevistas e do estudo de campo que na arte de rua há regras informais que se estabelecem entre os operantes. Chamamos de informais, porque não estão de nenhuma maneira formalizadas em escritos, ou códigos que não sejam as próprias ações e em seus resultados. A informalidade representa a capacidade de driblar e burlar as leis. Neste sentido, a rua constitui um meio fundamental de aprendizado, uma escola onde se enfrenta a precariedade, o risco, a insegurança e, por vezes, a violência.¹⁵⁵

Ainda que a internet seja um veículo favorável para os operantes constituírem posturas e opiniões sobre as ações, é através das práticas nas ruas que a comunicação ocorre. É também nas ruas onde as regras de ação são manifestadas e transformadas. Vejamos alguns exemplos.

Um grafiteiro costuma não pintar por cima de um tag, pichação ou bombing¹⁵⁶, afinal, a maioria dos atuantes começou com assinaturas rápidas e pouco elaboradas. Os iniciantes costumam não sobrepor aos trabalhos dos que atuam há mais tempo, principalmente os que almejam grafitar um dia.

*“A grande maioria de quem pinta hoje começou grafitando. Por isso a gente respeita o picho. Se vem um cara pedindo pra gente pintar um muro cheio de picho, pode estar até autorizado, tem que ser alguém de fora pra limpar o muro antes, porque se tem picho a gente não atropela. É muito difícil, um muro com visibilidade sem uma marca”.*¹⁵⁷

Diferentes grupos reconhecem os praticantes por sua assinatura, linguagem idiossincrática, e território de ação. Assim, os artistas que atuam há mais tempo ou que

154 JÁUREGUI, Jorge Mário. Economías informales/ espacios efímeros. Em: *Post-it City. Ciudades Ocasionales*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Centro de Arte Santa Mónica; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Agencia Española para la Cooperación Internacional. Barcelona: CCCB; Diputació de Barcelona, 2008, p. 186.

155 Ibidem.

156 Analisaremos as especificidades de cada prática no próximo capítulo mas, para um breve esclarecimento, o graffite costuma ser feito com cores e detalhes de desenho enquanto os tags, pichações e bombings costumam ser ações rápidas e monocromáticas que deixam como resultado a assinatura do grupo ou dos praticantes.

157 Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 447.

possuem mais lugares com obras, são mais respeitados por outros, que atuam menos ou a menos tempo. Explica Zosen¹⁵⁸:

“El código es sobretudo generacional. Se respeta más la gente mayor o que está más tiempo en la calle. Los toys, en Brasil no sé como se habla, pero como juguetes, son los principiantes, la gente les tacha¹⁵⁹. Pero los códigos son muy variables. La gente hoy en día no respeta más tanto, hay mucha gente. Mi generación tenía más respeto. ¿Éramos cuantos cuando empecé a pintar? Unos doscientos en Barcelona, no más, estaba todo interrelacionado, el break dance, éramos como una grande familia. (...) Y hay rivalidad por el tema de lo que la gente llama de graffiti real, la gente que lleva mucho tiempo pintando, que son expertas, los viejos de Nueva York que todavía pintan, viene de ahí, son mayores y siguen con el mismo stile, aunque pueda ser aburrido, llaman king. Como que tienen que perpetrar la imagen de pioneros. Hoy en día no se dice mucho. Han creado la mitología de eso”.

O fato das ações terem se multiplicado nos últimos vinte anos repercute na alternância, modificação e dissolução de algumas regras. *“Hoy en día ya está como muy especificado, cada uno está en su cosa. Es mucha gente, está casi masificado, entonces la gente no respeta mucho”.*¹⁶⁰

Para obter respeito nas ruas, os atuantes também consideram questões territoriais, a periculosidade da ação e a qualidade do trabalho, mas estes critérios não são isolados. Diz Rodrigo:

*“Na época a internet ainda não estava forte, estava engatinhando, então o negócio era na rua mesmo, no pico dos pichadores, no Anhangabaú, a gente se encontrava ali, trocava desenho, se conhecida e a coisa era ali, no dia a dia, na rua, numa pista de skate, no centro, onde a gente via o que estava acontecendo. E tinham também os spots, os lugares mais arriscados e de maior visualidade. Os trens, metrô, que são vigiados e a gente tinha que se esconder, são lugares de difícil acesso. Tem a questão da adrenalina, do lado mais arriscado. (...) Tem muito a ver com o estilo que o cara usa, com a constância que ele pinta, a técnica, se está inovando ou se não está... A dificuldade não só do desenho, mas da ação. Um cara que desenha bem, mas que não corre risco, só vai com autorização, esse não é reconhecido, pode ficar no foco, ficar famoso, mas não vai ter projeção no nosso meio. É o tipo de cara que organiza evento, pode ser um puta artista, mas não tem o mesmo respeito entre as crews”.*¹⁶¹

A variação das regras também se dá de acordo com o território específico. Lugares menos concorridos ou que são determinados por grupos locais, como nas regiões mais periféricas, a competição se dá de maneira direta com o ato de maior desrespeito, que é o de atropelar ou apagar algum trabalho. Quando isso ocorre em lugares mais

158 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 462.

159 Esta palavra significa sobrepor um trabalho com outro. Em português do Brasil a expressão utilizada é *atropelar*.

160 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 462.

161 Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 447.

centrais, de maior visibilidade e, portanto, mais concorridos, as regras de respeito são mais evidentes.

*“É complicada a coisa da sujeira, é um picho em cima do outro... os caras atropelam tudo. Lá no centro é mais difícil atropelar. Ninguém sabe se o cara é da sul, se é da leste, se é um cara respeitado se é maloqueiro. Os caras respeitam mais, são espaços mais tradicionais, eles brigam por espaços mas ninguém pega nem um fiozinho do outro, abarrota, mas não atropela. Quando limpam o muro é um desespero, todo mundo quer arrebeitar”.*¹⁶²

Os pichadores podem deixar de respeitar os grafiteiros consagrados nas ruas quando estes começam a comercializar obras de arte, artefatos ou artesanatos.



IMAGEM 22 - BARCELONA, RAVAL

Quando as regras informais dos artistas de rua passam a ser de conhecimento geral e alcançam domínio público, algumas instituições, associações e estabelecimentos comerciais se apropriam de sua lógica. Há grafiteiros que são contratados ou convidados para pintarem fachadas para que estas não sejam pichadas ou da pintadas de maneira aleatória. Com isso a espontaneidade da ação se perde e, como foi dito, o trabalho corre o risco de ser desconsiderado e sobreposto por outros.

A associação de vizinhos do Raval possui como emblema de sua fachada uma pintura encomendada aos grafiteiros do bairro. Além de estar incorporada ao edifício, o fato de ter sido feita por grafiteiros os impede de seguir com as pinturas no lugar, é como se o registro já estivesse autenticado e não fosse necessária mais nenhuma intervenção além da que os autorizou e reconheceu. Mas os autores não devem saber que foi uma iniciativa premeditada justamente no sentido de evitar futuras intervenções.

*“El logotipo de la asociación ha hecho un grafitero en la fachada, es para evitar que te pinten toda la pared. No por nada, para evitar que queden las paredes hechas como mierda”.*¹⁶³



IMAGEM 23 - BARCELONA, RAVAL, FACHADA DA ASOCIACIÓN DE VECINOS DEL RAVAL

As questões de território estão diretamente ligadas às regras, normas de conduta, de poder e de controle sobre uma determinada região ou campo de atuação. As regras informais e as governamentais, se conformam e se transformam na dinâmica do fluxo urbano. Um índice da mobilidade imprevisível deste fluxo é que normalmente as ações reguladas por regras são instituídas para que sua imposição determine o controle. Foucault argumenta que a disciplina é, em primeira instância, a análise do espaço, com

163 Carmen. Anexo III. Entrevista 17, p. 453.

os indivíduos nele inseridos. “A disciplina exerce seu controle, não sobre o resultado de uma ação, mas sobre seu desenvolvimento”¹⁶⁴.

Se entendemos a disciplina como técnica de poder e fator de controle, que implica uma vigilância constante, e que as normas são mutáveis, deduzimos que estas, sejam formais ou informais, não são suficientes para impor uma disciplina, exceto quando mantém determinada constância. Segundo Foucault, não basta olhar de vez em quando para conferir se a ação está de acordo com a regra, é preciso vigiar todo o tempo e submeter a atividade a uma pirâmide perpétua de olhares¹⁶⁵.

A observação permanente, panóptica, pode ser mantida por dispositivos de poder, mas não impede as atuações de arte de rua. Este fato pode ser comprovado em Barcelona, onde a limpeza dos muros é tão constante quanto a vigilância das ações.

*“Lo que pasa es que últimamente la cosa está FATAL. El ayuntamiento en vez de solucionar el problema que tenia con el graffiti, en vez de cortar por el sano el tema, (...) le facilita más anular el problema que solucionarlo ¿entiendes? Ni más ni menos. Te pillan poniendo una plantilla o algo y te caen 300 € minimo. No tiene explicación, si te han pillado te han pillado. Pues yo he tenido esta situacion, nos han llevado a juicio, hemos presentado pruebas, nos han declarado inocentes y después me ha venido el ayuntamiento a reclamar el dinero y todo. Como multa. He estado 2 años de recursos, diciendo.. ;pero esto es imposible! que el juez me declare inocente y el ayuntamiento me haga pagar. Llevo ya unos 13 años pintando. (...) es lo que hago ahora, me cojo el tren, me voy al Maresme, por la costa, en la rivera, a la salida de los rios y pintamos allí. Allí la policia si que no te persigue”.*¹⁶⁶

A regra formal foi aplicada gradativamente em Barcelona, nos lugares de maior atuação, o que regularizou nos últimos anos uma disciplina, se levamos em conta a transformação do comportamento dos praticantes. Estes buscam novas áreas de atuação ou pintam sobre as persianas dos estabelecimentos comerciais¹⁶⁷, que por serem propriedade particular, não constitui infração nem ocasiona multas.

Em São Paulo, ao que parece, são as regras informais as que possuem maior abrangência e aplicação, devido às dimensões da cidade que repercute em maior dificuldade de vigilância e limpeza e talvez por uma comunicação mais eficiente entre os praticantes. Talvez ainda existam outros motivos, relativos à incompetência política, que não nos cabe analisar¹⁶⁸.

164 FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 106.

165 Ibidem, p. 107.

166 Jordi (Jota Loca). Anexo III. Entrevista 22, p. 459.

167 Fechamentos metálicos de vitrines e entradas de estabelecimentos comerciais e de serviços.

168 A comparação entre as ações em Barcelona e em São Paulo, que incluem fatos relacionados às regras formais e informais aplicadas à arte de rua são analisadas no capítulo 6.



IMAGEM 24 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

4- ARTE ESPONTÂNEA NA RUA E A CIDADE

“Public space is not space in the city but the city itself”.¹



IMAGEM 25 - BARCELONA, RAVAL

“– Olha para aquele cesto lá – disse.

– Estou vendo, respondeu Linch.

*– Para ver aquele cesto – prosseguiu Stephen –, o teu espírito, antes de mais nada, separa o cesto do resto do universo visível que não é o cesto. A primeira fase de apreensão é uma linha limitando, contornando o objeto a ser apreendido. Uma imagem estética se nos apresenta, seja no espaço ou no tempo. O que é audível apresenta-se no tempo, o que é visível apresenta-se no espaço. Mas tanto temporal como espacial, a imagem estética é em primeiro lugar luminosamente apreendida como autolimitada e autocontida sobre o incomensurável segundo plano do espaço ou do tempo, que não o são. Tu a apreendes como **uma** coisa. Tu a enxergas como um todo. Apreendes o seu todo. Eis o que é integritas”.²*

1 ACCONCI, Vitto. *Public Space in a Private Time*. in: *Critical Inquiry*, n.16, vol.4, Summer 1990, p. 917.

2 JOYCE, James. *Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. José G. Vieira. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971, p. 199.

Se nos propuséssemos, como James Joyce, definir os limites da cidade por uma linha, para encontrar a unidade na integralidade de seu tempo e espaço, estaríamos restritos a um ponto de vista incapaz de abranger a amplitude de seus contornos. Mas basta que a rua seja a referência, para que a cidade se apresente material, ainda que parcial, a todos os nossos sentidos.

Uma primeira relação entre a arte de rua e a cidade pode ser observada na gênese do termo. Em inglês, *“street art”* não tem o pronome *“de”* que dá o sentido de pertencer, como em português, arte *de* rua. *Street art* não especifica a arte *“de rua”*, *“na rua”*, *“para a rua”* ou *“com a rua”*, mas apresenta uma qualidade da *“art”*, se entendermos a antecedência da palavra *“street”* como um adjetivo. A rua como uma qualidade da arte implica na condição primeira da prática: o espaço concreto onde se realiza e que é pré-requisito de sua existência, o espaço público.

Acreditamos na importância de uma observação cuidadosa sobre a cidade, por ser ela simultaneamente território, suporte e contexto da arte espontânea na rua. Como diz o artista Carlos Matuck, *“O suporte da cidade é a cidade, não é o muro”*³.

Por mais que seja familiar a todos, o espaço público na cidade é um sistema complexo relacionado a uma dinâmica urbana onde múltiplos fatores e elementos variados são responsáveis por sua formação e funcionamento. Com esta referência, já vistos os aspectos urbanos, propomos uma possível definição para a arte de rua, conforme foi delimitada neste estudo.

Apresentaremos um breve histórico da arte de rua, onde situamos sua entrada nos espaços institucionais da arte.

Analisaremos também características físicas, construtivas, concretas e técnicas da prática da arte de rua no espaço público, como maneiras de fazer específicas e suas variantes como o graffiti, estêncil, lambe-lambe, sticker, pichação, tags, técnicas mistas e propostas de interações sociais.

3 Carlos Matuck. Anexo III. Entrevista 6, p. 419.

4.1- A RUA.

“Antes de passarmos aos termos da polêmica em questão, percorramos um pouco esta rua só fachadas”.⁴



IMAGEM 26 - SÃO PAULO, VILA MADALENA; IMAGEM 27 - BARCELONA, RAVAL

A partir do momento que a arte de rua foi definida como objeto de investigação, a rua passa a ser nosso foco de atenção e centro de interesse. É nela onde tudo acontece: a busca dos praticantes pelo *spot*⁵, a escolha do suporte, o interesse pela visibilidade, o cuidado em burlar a vigilância, o fluxo de circulações dos pedestres, as cores ou o cinza nos muros. Para a arte de rua é nela onde os movimentos se estabelecem e culminam na ação registrada.

Nos anos 1980, auge da arte de rua em Nova Iorque e de sua disseminação por países da Europa e América Latina, Barcelona passou de um regime autoritário para um democrático. Um conjunto de urbanistas, dentre os quais Oriol Bohigas, Joan Busquets, Jordi Borjas, Manuel de Solá-Morales, dirige a reconstrução da cidade a partir da criação, intervenção e transformação do espaço público, para dar início ao que se conformou como o *modelo Barcelona*. Nos anos 1990 o *Plano Barcelona 2000* torna-se um paradigma mundial, com ênfase qualitativa ao espaço público e uma certa convicção de que sua valorização o torna protagonista, na formação da cidade contemporânea.

4 ARANTES, O. B. F. *Arquitetura Simulada*. In NOVAES, Aduino (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988, p. 261.

5 Termo usado por alguns entrevistados para designar um lugar favorável para pintar, desenhar ou assinar, de boa visibilidade.

O espaço público é tido como representação democrática, em um movimento contrário à dissolução, fragmentação e privatização da cidade⁶.

A rua como um lugar da vida pública informal foi valorizada por Jane Jacobs em defesa da convivência, da vizinhança e da diversidade de usos urbanos. Para a autora, a rua é o principal elemento de articulação social e espacial que possibilita e favorece o desenvolvimento da cidade mediante um sistema complexo de usos, o qual caracteriza a diversidade e vitalidade urbanas⁷.

Para que a rua possa desempenhar seu papel de articuladora de usos urbanos e conseqüentemente ser o elemento fundamental das cidades, Jacobs aponta dois aspectos precisos. O primeiro diz respeito à condição que a rua oferece de proporcionar o desenvolvimento de aspectos de identidade, respeito e convivência por meio de contatos informais e casuais, advindos de uma mediação entre associações públicas e a privacidade da população. O segundo é a necessidade de uma separação definida entre o espaço público e o privado, para que a vigilância e as regras comuns de civilidade possam ser aplicadas com coerência.

Por um lado a autora demonstra uma contraposição ao planejamento urbano modernista, por outro, busca o resgate da rua nostálgica, onde crianças brincam sem perigo e sem problemas.

Atualmente, a rua das brincadeiras infantis é cada vez mais uma imagem distante da realidade das metrópoles, ao menos a parte que ainda não está murada, delimitando ruas particulares. Segundo Jacobs, estes espaços carecem de vida pública e de urbanidade. Os crescentes condomínios são testemunha de um tipo de privatização da rua. Muros, grades e portões demarcam espaços tão amplos quanto bairros, onde as ruas passam a ser o lugar de entretenimento e vivência, afastada do “perigo” urbano.

Como vimos, um outro aspecto de privatização das ruas diz respeito ao Planejamento Estratégico. Quando a cidade vem a ser considerada um produto, a rua é sua grande vitrine, ou a borda que emoldura edifícios assinados por arquitetos de renome. A rua, como espaço público de circulação e vivência, é usada para embelezar a cidade, principalmente com anúncios de benfeitorias nas vésperas de eleições.⁸

O exemplo dos condomínios é a direta oposição do movimento urbano encontrado na prática da arte de rua, onde os aspectos de identidade, respeito, convivência, são permanentemente formados e transformados, e onde o limite entre o público e o privado é deliberadamente questionado. A rua é o lugar do encontro e o suporte da ação. É o ambiente da sociabilidade e da comunicação espontânea, informal. É o receptáculo maciço da materialidade da tinta.

6 ABRAHÃO, Sérgio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.

7 JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

8 PODRECCA, Boris. Aquí o en cualquier espacio de la ciudad. Em CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público*. Formas del Pasado, Formas del Presente. Trad. Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999, p. 47.

4.2- EM BUSCA DE UMA DEFINIÇÃO.

“Graffiti is not the lowest form of art. Despite having to creep about at night and lie to your mum it’s actually the most honest artform available. There is no elitism or hype, it exhibits on some of the best walls a town has to offer, and nobody is put off by the price of admission.”⁹

Observamos a arte espontânea na rua como um fenômeno urbano, uma manifestação espontânea e informal que se realiza na cidade, uma operação e não apenas um resultado pronto, acabado. Este esclarecimento nos indica um primeiro sentido em busca de uma definição: esta arte de rua é uma ação cujo resultado é parte de um processo. A atitude é tão relevante quanto a obra, por qualificar a arte de rua como uma prática urbana. Em larga escala, o resultado desta manifestação pode ser visto como a própria cidade transformada.

A cidade é suporte e contexto da arte de rua. Suporte porque nela se inscrevem as obras; contexto por ser o ambiente onde esta manifestação surge e se desenvolve. Por isso somente os trabalhos que implicam alguma mudança concreta na cidade, serão considerados, em tese, como arte de rua. Isto exclui as danças, performances, teatro, projeções de vídeo ou laser, e qualquer outra manifestação que não deixe nenhum registro físico de sua passagem ou de seu processo na cidade, mesmo que haja uma intenção ou mensagem similar.

Temos como pressuposto que a arte espontânea na rua é feita na rua e ali está, ainda que não se possa determinar por quanto tempo.

Um dos sentidos que rege a prática da arte de rua é o despojamento. O artista não tem qualquer tipo de posse sobre seu trabalho a partir do momento que o deixa exposto e, ainda que não esteja acabado, está propenso a qualquer tipo de interferência.

A arte espontânea na rua não tem dono e não tem preço. Existem as possibilidades de um trabalho muito elaborado ser desfeito pelo próprio autor ou por outro praticante; apagado pela prefeitura; ou sobreposto por outro trabalho, nem sempre de qualidade superior. Estas possibilidades ocorrem e estão incluídas na lógica correspondente à mutabilidade urbana, às regras informais e formais.

Como já foi abordado na introdução, buscamos limitar o desenvolvimento do conceito da “arte” inscrito na “arte de rua” para não perder de vista o objetivo deste estudo, que está direcionado às ações em seu processo de realização e suas implicações na cidade e no ambiente urbano.

9 BANKSY, Robin. *Wall and Piece*. London: Century, 2005, p. 8.

Abordaremos no próximo item, breve histórico da arte de rua, alguns fatos relacionados à passagem das ruas aos museus e à arte no espaço público. Não nos aprofundaremos, porém, nas polêmicas consequentes e definições que buscam legitimar e inserir a arte de rua no campo complexo e vasto das discussões sobre arte contemporânea.

Consideramos arte de rua, neste estudo, toda manifestação urbana de iniciativa voluntária, comunicativa, sem fins lucrativos ou publicitários, que implique uma transformação concreta da cidade e uma apropriação do espaço público.

4.3- BREVE HISTÓRICO DA ARTE DE RUA.

“Espero que ao serem domados pelos poderes públicos e incorporados ao circuito oficial da arte – inevitável – esses meninos não percam a atitude e a noção de que só o que é coerente sobrevive.”¹⁰

Por mais que hajam registros pré-históricos de inscrições imagéticas em superfícies, como las Cuevas de las Manos na Patagônia ou as famosas pinturas rupestres de Lascaux, o fenômeno que analisamos é recente e urbano, conforme buscamos delimitar anteriormente.

Fazer uma análise histórica da arte de rua seria insuficiente se o enfoque fosse puramente estético, de interpretação iconográfica, visto que é uma ação que tangencia diversas disciplinas.

A maioria dos escritos encontrados que se propõem a apresentar a história da arte de rua, ou discursam sobre as paredes das cavernas ou colocam Nova Iorque como o centro e início deste movimento cultural.

De fato, no final dos anos 1960, grupos de jovens se reuniam para atividades informais – como o graffiti, skate, rap e hip-hop – nas ruas de Nova Iorque¹¹ (Poato, 2006). Porém, neste mesmo período, ocorriam outros tipos de manifestações de arte de rua em diversas partes do globo, especialmente nos territórios onde a ditadura se impunha. Entender Nova Iorque como o princípio e o centro disseminador da arte de rua no mundo de certa forma exclui estas manifestações de conteúdo revolucionário nos muros de cidades tomadas por uma política autoritária, como na Espanha e no Brasil.

10 WEINER, Pink. Em MEDEIROS, Daniel. (org.) *Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo*. Brasil. São Paulo: Ed. Clara, 2006, p. 25.

11 POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na Cidade de São Paulo e sua vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

A principal diferença é que, enquanto em Nova Iorque a auto-afirmação através do nome, como forma de marcação de território era o aspecto determinante, nas pichações de protesto, a transgressão e a manifestação da necessidade de liberdade - inclusive de expressão - eram as características mais marcantes.

Embora o que mobiliza cada uma destas ações seja distinto, ambas demonstram um caráter de apropriação do espaço público, intervenção na cidade, uso ilegal dos muros como forma de livre expressão e uma forma rebelde de uma camada da população buscar e conquistar espaço na esfera pública.

O muro de Berlim foi um lugar culminante da representação de resistência política. Construído durante a Guerra Fria para evitar fugas, tornou-se um símbolo político importante de divisão, na Alemanha e no mundo. Embora o muro não fosse muito controlado pelos postos fronteiriços da Berlim ocidental, era especialmente vigiado pela polícia contra fugas e ações de arte de rua do lado da República Democrática Alemã, na Berlim oriental. Havia trabalhos variados, assinaturas de artistas de rua de várias partes do mundo que vinham até ali deixar suas marcas, mensagens políticas e fortes críticas à situação que o próprio muro representava¹². O que sobrou de sua destruição em 1989, foram alguns fragmentos graffitados que mantiveram o símbolo de sua história recente.

No entanto, há registros que nos levam a crer que este movimento urbano é mais antigo. Em 1933 o ensaísta e fotógrafo Frances Brassai define arte de rua na revista surrealista *Minotaure* como “A arte bastarda das ruas de má fama”. Em seguida defende a necessidade e a autenticidade dos graffiti, inclusive como referência para a arte contemporânea da época.

“Essa arte bastarda das ruas, tão menosprezada que mal é capaz de despertar a nossa curiosidade, tão incerta que as inclemências do tempo a podem apagar, transforma-se numa escala de valores. A sua lei é vinculativa e põe de pernas para o ar todos aqueles sistemas estéticos que tanto tempo levaram a introduzir. A beleza não é, na verdade, o objectivo da sua criação, mas a sua recompensa. (...) Perante tal confronto, o que resta das artes contemporâneas?”¹³

Em 1959, Pablo Picasso, que é amigo de Brassai, confessa-lhe em entrevista que pinta muitos muros na cidade e que houve caso de pedaços de paredes do espaço público serem retirados e levados a museu¹⁴.

Nos anos 1970 o graffiti passa a ser interesse de alguns galeristas de Nova Iorque. Por outro lado, os defensores da ordem estatal esperavam conhecer os praticantes e detê-los, independente de onde estivessem. Com isso os intermediários fiáveis foram

12 STAHL, Johannes. *Street Art*. Trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Berlim: Tandem Verlag GmbH, 2009, p. 80- 81.

13 Ibidem, p. 7- 8.

14 Ibidem, p. 56.

valorizados e pessoas como Hugo Martínez, que fundou a galeria United Graffiti Artists em 1973, os fotógrafos Martha Cooper e Henry Chalfant e a jornalista italiana Francesca Alinovi foram peças chave no processo de sedimentação e compilação das informações concernentes à arte de rua além de sua entrada paulatina no universo restrito do mundo da arte.

A relação controversa entre a arte de rua e a arte, legitimada por teóricos e instituições, ganha vulto no final dos anos 1970 e início dos anos 1980. Alguns eventos relevantes foram a entrada de Keith Haring e Jean-Michel Basquiat no circuito das artes de Nova Iorque; a promoção da arte de rua pelo crítico Yaki Kornblit na Holanda; e a aquisição de *pieces*¹⁵ pelas galerias Hans Mayer em Dusseldorf, Grita Insam em Viena, e Thomas em Munique. Estes fatos alastram a referência da produção de arte de rua de Nova Iorque, especialmente nos países europeus¹⁶.

Diversas exposições em galerias, museus, bienais internacionais e documentas em diversos países, faz a arte de rua fervilhar as discussões sobre seu teor artístico e sobre seu devido lugar. Uma questão levantada diz respeito à transferência de contexto: a ilegalidade e exposição da ação nas ruas, em contraponto à permissividade e proteção do espaço institucional.

No início dos anos 1990 a noção de descontrole da ação, principalmente nos metrô de Nova Iorque, leva o governo a tomar uma forte atitude de repressão. E funcionou. O centro de propagação deste tipo de produção cultural e artística foi contido. De qualquer forma a arte de rua já estava disseminada, e seus diversos modos de fazer foram aprimorados, e em cada lugar a dinâmica da cena varia de acordo com as leis formais e informais.

Com a “*revolução digital*”¹⁷, o intercâmbio de informações entre os praticantes e a facilidade de deslocamento se torna um dado importante, que permite ampliar o alcance e a organização das ações.

A geração que participou da ascensão da arte de rua nos anos 1980 ainda está ativa e é respeitada pela nova geração. Porém, em meados dos anos 2000 há uma explosão de produção de arte de rua em diversas capitais do mundo e nas grandes metrópoles. O número de praticantes aumenta significativamente e já não é mais possível acompanhar o movimento seguindo as gerações anteriores.

“En los 90 hubo un montón de movimientos de energía generacional, Okupas, gente de los quince a los cuarenta años, en centros sociales y colectivos y mucha represión. Pero hay un momento que uno se desgasta un poco y es como: te doy el toque y ¡que venga la siguiente generación!”

15 Abreviatura de *Masterpiece*, obra de arte de rua que apresenta o nome do artista com grandes letras elaboradas e legíveis, feitas com adornos, cores e outros elementos pictóricos, referência da produção de Nova Iorque (Sthal, 2009: 277- 278).

16 STAHL, Johannes. *Street Art*. Trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Berlim: Tandem Verlag GmbH, 2009.

17 DUARTE, Fábio. *Arquitetura e Tecnologia de Informação: da Revolução Industrial à Revolução Digital*. São Paulo: FAPESP: Editora da UNICAMP, Anna Blume, 1999.



IMAGEM 28 - BARCELONA, RAVAL



IMAGEM 29 - BARCELONA, RAVAL

Pero la siguiente generación no ha venido, se ha quedado en otras cosas, con el fenómeno rave y toda esa energía se ha perdido. No hubo un relevo generacional.¹⁸

Com a expansão do número de praticantes, torna-se cada vez mais difícil supor que bagagem acumulam e, entre famosos que adquiriram identidade nas instituições e respeito nas ruas por uma quantidade significativa de trabalhos, mistura-se uma multidão de praticantes em busca de reconhecimento e de um lugar nos muros já preenchidos. A quantidade de atuações também se torna mais difícil de ser controlada.

Hoje em dia, existe uma tendência cultural contemporânea de inserir no espaço público diversas áreas criativas. O resultado não fica restrito à assinatura ou ao modo de fazer de um artista, mas alcança a abrangência de um trabalho multidisciplinar que se empenha em trazer questões artísticas para a realidade cotidiana, com o objetivo de relacionar-se com esta paisagem física, social e cultural.

Rancière aborda esta tendência como um *“programa de localização da arte”*¹⁹ no universo múltiplo da cultura e de produções contemporâneas. O programa apresenta uma permeabilidade, não apenas no sentido de relacionar-se com outras linguagens, mas também na diversidade de manifestações culturais que não produzem um objeto para museus, mas *“dedicado a tareas de transformación de la vida (desde el diseño o entretenement hasta las intervenciones militantes) que pasan eventualmente por la crítica de este uso mismo del museo”*.²⁰

Por outro lado, Bourriaud afirma que hoje em dia *“A questão não é mais ampliar os limites da arte, e sim testar sua capacidade de resistência dentro do campo social global”*.²¹

Nessa conjunção, a arte de rua passa a ser foco de interesse de teóricos das ciências humanas, sociais e das artes, especialmente da arte contextual²².

18 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 465.

19 RANCIERE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005, p. 71.

20 Ibidem.

21 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. Martins Fontes: São Paulo, 2009, p. 43.

22 ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención*, de participación. Trad. Françoise Mallier. Murcia: Azarbe, 2006.

4.4- MANEIRAS DE FAZER.

“A lot of people never use their initiative because no-one told them to.”²³



IMAGEM 30- BARCELONA, RAVAL

²³ BANKSY, Robin. *Wall and Piece*. London: Century, 2005, p. 19.

Verificamos no decorrer do estudo que há variadas definições e nomenclaturas para as ações e seus resultados, nem sempre coincidentes. Seleccionamos algumas maneiras de fazer, fundamentadas nas pesquisas de campo, bibliografias e nas entrevistas. Buscamos especificar algumas vertentes predominantes, técnicas e termos usados nas ruas. Ainda que existam definições contraditórias, escolhemos as que se diferenciam no modo de agir e as que são consenso na bibliografia específica e para a maioria dos praticantes entrevistados.

Existem desafios e estilos que variam de acordo as atuações. Essas variações ampliam-se quando se agregam os fatores: oportunidade, criatividade, desenvolvimento técnico, tecnológico, e diferentes tipos de colaboração, como oficinas e acordos entre a prefeitura, organizações ou associações com os praticantes para algum trabalho.

Segundo o depoimento de alguns entrevistados existe um aspecto de gênero nas ações. Ainda que haja, na maioria dos grupos, uma predominância masculina, existem também mulheres que se destacam pela qualidade estética nas atuações. *“Graffiti también tiene mucho lo de macho, la competición, pero creo que hoy en día, hay mujeres superpotentes y tenemos que calar la boca”*²⁴. Outro aspecto comentado por este entrevistado é o fato de ser mais fácil a negociação feminina no caso de incidentes com a polícia.

“Pintamos zonas que nunca nadie antes había pintado porque también nos arriesgamos, como te lo explico, si ves la tía esta de las pin ups, la Miss Van, esta que pinta con pincel, ella, hasta el año pasado todavía podía pintar en sitios que nadie pintaba, porque si viene la policía y ve una mujer, una chica así, guapa y tal, no es tan agresivo que ver como ver unos chavales con sprays plateados haciendo letras y hip hop y no se que... es como otro código, ¿no? Da otra sensación”.



IMAGEM 31- SÃO PAULO, VILA MADALENA; IMAGEM 32- BARCELONA, RAVAL

24 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 463.

4.4.1- GRAFFITI E SUAS VARIAÇÕES.

“Deixar a sua visão, a sua forma de ver as coisas, o que você tem a dizer, riscado, marcado no espaço público. Isso é graffiti, você ter o espaço, se apropriar e dizer alguma coisa”.²⁵



IMAGEM 33 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

O graffiti resulta de apropriações de muros de construções em andamento, restos de demolições, fachadas e interiores de edifícios abandonados. Ainda que tenhamos encontrado grafittis em propriedades privadas, os grafiteiros a evitam, assim como os patrimônios públicos.

Alguns trabalhos feitos em grupo apresentam combinações de palavras, cores, desenho e pintura. Há em sua realização um cuidado técnico e elaborado que pode tardar dias para ser concluído.

O uso prioritário na aplicação do graffiti é o *spray*, latas de tinta sob pressão com variações de espessura reguladas na saída, mas também encontramos misturas de técnicas em um mesmo graffiti, como pincel e rolo. Graffittis com desenhos delicados são feitos com pincel. Os rolos são usados principalmente para preencher grandes áreas ou como fundo, para destacar a obra a ser executada, ou ainda, para apagar ou sobrepor outro trabalho. Alguns entrevistados usam o termo graffiti para designar a arte de rua de uma maneira geral, incluindo todas as técnicas.

²⁵ Celso Gitahy. Anexo III. Entrevista 5, p. 413.



IMAGEM 34 - BARCELONA, MARBELLA



IMAGEM 35 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

4.4.2- ESTÊNCEL, PLANTILLA, TAG LIMPO.

“A regular 400ml can of paint will give you up to 50 A4 sized stencils. This means you can become incredibly famous/unpopular in a small town virtually overnight for approximately ten pounds”.²⁶



IMAGEM 36 - BARCELONA, PRAIA MARBELLA



IMAGEM 37 E 38 - BARCELONA, RAVAL;

IMAGEM 39 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

Outra técnica utilizada na arte de rua é o estêncil, conhecido também como *stencil*, ou *plantilla*. Uma matriz recortada é usada como negativo para a tinta. Normalmente aplica-se o *spray* sobre a matriz e a forma que foi recortada é o resultado do preenchimento de seus vazios. O trabalho do desenho pode ser muito elaborado, já

²⁶ BANKSY, Robin. *Wall and Piece*. London: Century, 2005, p. 203.

que é feito antes de sua aplicação, mas a ação na rua costuma ser rápida, principalmente se for usada uma matriz pequena e apenas uma cor.

Existem diferentes tamanhos e vários estênceis podem ser combinados e sobrepostos na composição de uma obra, mas a maioria dos trabalhos é de pequena dimensão e de uma única cor de *spray*. Isso permite a disseminação em diversas partes da cidade de uma mesma imagem e favorece a identificação do percurso de um artista.

Uma prática menos conhecida é a de usar a matriz com o desenho recortado, como no estêncil, mas não para deixar a marca pintada, mas para apagá-la. *“Tag-limpo, graffiti ao contrário, escrita com pó - existem muitos nomes. Eu somente retiro camadas de sujeira ou pó, revelando a superfície por baixo”*²⁷, declara Moose o precursor desta técnica.

É interessante que a ação não é ilegal pois limpa ao invés de pintar, por isso os praticantes preferem túneis, placas de trânsito, áreas urbanas empoeiradas.

*“Primeiro as pessoas não entendem que você está limpando. Acham que você está pintando alguma coisa, que realmente o contraste é grande. É uma coisa que a gente não nota, que realmente a cidade é suja. Muito suja. E é fácil de fazer esse trabalho, não é uma coisa que você tem que dar muito sangue, exatamente porque a camada de sujeira é muito grande. Quando eu fazia as intervenções no chão a pessoa vinha e dizia ‘O que você está fazendo aí?’, daí eu falava e tal... ‘Então, mas você vai pintar depois, não é?’ ...teve um garoto também, nessa mesma noite, achou que eu estava pichando, escrevendo letra de pichação, ‘que letra é essa aí?’, ele estava cheirando cola, ‘cadê o spray?’.”*²⁸

Com a retirada da sujeira não só o desenho ou escrita são revelados, mas também a camada limpa, o contraste, a visão explícita da diferença entre o que está por baixo da crosta cotidianamente imperceptível.



IMAGENS 40 E 41 - SÃO PAULO , VILA MADALENA

27 Symbolix - Paul Benjamin Curtis (Moose). Anexo III. Entrevista 4, p. 408.

28 Bruno Siqueira, idealizador do *projeto-des*. Anexo III. Entrevista 11, p. 440.

4.4.3- STICKER, LAMBE-LAMBE, PEGATINA, PÔSTER.

“Minha vida era fazer sticker, lambe-lambe. Eu fazia um desenho, reduzia, imprimia vários, passava dias recortando, saía com tubos de cascorex (cola), uma brocha e em todo lugar que eu encostava eu lambia. Saía com uma mochila, o pote de cola bem diluída, a sacolinha de supermercado com o pincel, o material ali, uma lambida por baixo, pregava, uma por cima e pronto.”²⁹



IMAGEM 42 - SÃO PAULO, CENTRO

O *lambe-lambe* e o *sticker* conhecido também como *pegatina*, possuem uma lógica de ação e elaboração parecida com a do stêncil. A aplicação costuma ser rápida, dependendo da dimensão do trabalho. A diferença é que a técnica é de colagem ou adesivo, não é realizado com tinta. A matriz é a própria imagem, que está previamente impressa, pintada ou desenhada, e a ação na rua é sua colagem integral.

O tamanho varia de acordo com a técnica usada. Os adesivos costumam ser pequenos, são encontrados atrás de placas de sinalização, nos metrô, equipamentos e mobiliários urbanos. As colagens normalmente são de grandes dimensões, a aplicação se dá com uma vassoura e um balde cheio de cola líquida caseira, feita com farinha e água. A cola é passada na parede, o papel é aplicado e outra camada de cola sobre o papel dá a fixação final.

²⁹ Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 447.



IMAGEM 43 - SÃO PAULO, VILA MADALENA; IMAGEM 44 - BARCELONA, RAVAL

Pintados à mão, impressos ou copias xérox, manifestos escritos, desenhos simples, elaborados, poemas, os pôsteres também são colados e se diferenciam dos pequenos stickers por sua dimensão (A3, A4, ofício e carta), que se assemelha a dos cartazes publicitários.



IMAGENS 45 E 46 - BARCELONA, RAVAL

4.4.4- PICAÇÃO, BOMBING, TAG, THROW UP.

“La emergencia, pronto irreprimible, de la pintada en las metrópolis americanas (particularmente en East Village, en Nueva York) a finales de los años 60, constituye unas de las mejores pruebas que existen de ese deseo de una afirmación sin justificación estética anterior.”³⁰



IMAGEM 47 - BARCELONA, MERCAT SANT ANTONI

Existe uma vertente da arte de rua, de ação rápida e simples, que costuma ser a maneira que os mais jovens iniciam suas práticas.

*“Yo creo que lo del tag es inevitable en una metrópolis donde hay jóvenes. Es inevitable porque es como la expresión mínima del graffiti y es como se empieza a aprender. No se puede empezar con grandes murales. Entonces empieza con rotuladores, haciendo las primeras firmas”.*³¹

A realização se dá ao interferir com riscos, escritos e assinaturas no espaço público, em viadutos, altos edifícios, muros, propriedades privadas e patrimônios públicos. Normalmente as letras possuem uma estética particular, de difícil legibilidade para quem não está familiarizado com o código. No Brasil esta ação é chamada de *pichação*, o termo *bombing* e *throw up* é conhecido na Europa e nos Estados Unidos, cada qual com características próprias.

“Estuve en São Paulo, en Sudamérica y al final de 2006 en Nova York. Y hago como un balance y digo en São Paulo es donde está la frescura del

30 ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención*, de participación. Trad. Françoise Mallier. Murcia: Azarbe, 2006. p. 48.

31 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 460.

muralismo y todo porque si ha desarrollado gran parte del arte de calle, de graffiti, sin mirar a Nova York, sin mirar como al referente hip-hop, que después si, se mezcla con otras cosas, porque surgen en la calle más que nada. Pero la pichação es originario de São Paulo, entonces tu ves la pichação y dices, esto viene de la ciudad, con edificios así es como algo que te define, ¿no?”³²

A especificidade da pichação, prática iniciada em São Paulo, é em primeiro lugar material. Uma lata de spray tem alto custo no Brasil, então os praticantes usam tinta látex e pequenos rolos de pintura, os rolinhos. Esta característica técnica repercute em uma estética, de letras mais quadradas e espessas. O *bombing* é feito com spray de uma única cor. A caracterização do *throw up*, que significa vômito em inglês, varia segundo os depoimentos dos entrevistados e da bibliografia específica. Algumas fontes³³ afirmam ser a letra mais arredondada e cheia, com duas ou mais cores, para contorno e preenchimento, como se fosse uma segunda etapa de elaboração da ação, a caminho do desenho figurativo, estas características também são chamadas em São Paulo de *Grapixo*³⁴, uma mistura de graffiti e pichação. De qualquer maneira, a maioria destas ações costumam ser assinaturas ou *tags*³⁵.



IMAGEM 48 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

32 Ibidem.

33 POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

STAHL, Johannes. *Street Art*. Trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Berlim: Tandem Verlag GmbH, 2009.

34 Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 447.

35 Termo norte americano para designar assinatura, firma, seja de um indivíduo ou grupo.

Zosen usa o termo *throw up* como sinônimo de *bombing* e como método de determinar hierarquias, através da marcação de território:

*“Entonces también si crea eso del bombing, que solo le gusta a la gente del graffiti, porque entienden este tipo de mentalidad. (...) Ahora es: dejo mi marca para joder y la gente del graffiti ya codificará mi nombre y sabrá quien soy. Son throw ups, muy rápido. No es tanto para marcar territorio sino para marcarse metas, como para decir: yo hago lo que es posible hacerlo. Lo que tiene más es el que gana. Los reyes del bombardeo son los que se pueden llegar a pintar en diferentes lugares, los que más se ve, y con más insistencia pues es como el mejor. Hay como los referentes también, pues como si vas en otra ciudad, en otro país y ves esa persona que también está por ahí, pues, dices, este está delantero”.*³⁶

No processo da pichação, é muito valorizada a ousadia de marcar lugares proibidos ou perigosos, seja pela altura, inacessibilidade ou vigilância. *“Quando se tem em mente um lugar para pichar, ai não se encontram barreiras nem limites”*³⁷. São geralmente letras de cor preta, traço rápido, ação rápida.

A pichação pode ser estudada como fonte de informação para o reconhecimento de um grupo urbano: jovens declaram que possuem identidade e buscam construir seus lugares na cidade e na sociedade, através de suas assinaturas, ação ilegal, apropriação e intervenção, no espaço público. Declara um entrevistado:

*“Como máxima expresión es ilegal. Mucha gente comienza a pintar por eso. Ser ilegal es salvaje. El concepto es destruir el sistema por las intervenciones. Para mí es importante la ilegalidad que conlleva una comunicación entre los grafiteros. Si establecen vínculos, ahora con la internet se quedó mundial. La gente se reconoce por el lenguaje y hay rivalidades. Es como un grito de libertad y luego hay confrontaciones. Algunas veces por espacio, otras por actitudes.”*³⁸

Uma outra forma que encontramos foi a de pichações que se sobrepõem a outros trabalhos, graffiti, murais e, até mesmo, outras pichações. Esta ação é conhecida como *atropelar*³⁹.

A pichação e o *bombing* são considerados, pelos órgãos públicos e por grande parte da população⁴⁰, uma ação vândala, suja, que costuma caracterizar lugares metropolitanos onde há violência urbana, embora hoje em dia, em uma grande metrópole como São Paulo, a pichação seja encontrada em todos os lugares, inclusive nas áreas centrais.

36 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 462.

37 Depoimento de pichador. Em POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 35.

38 Anônimo. Anexo III. Entrevista 18, p. 454.

39 Rodrigo de Sousa. Anexo III. Entrevista 13, p. 447.

40 A grande maioria dos entrevistados que não são praticantes de arte de rua, deram o depoimento de que não aceitam nem gostam da pichação e do *bombing*, mas há aceitação em relação ao graffiti e aos murais coloridos,

Independente da aceitação ou rechaço social, a pichação e o *bombing* trazem à tona discussões e questionamentos sobre os limites da arte, do vandalismo e do crime. A frase “*Arte como crime; crime como arte*”⁴¹, foi apropriada e pichada em um edifício de São Paulo. As idéias de Hakim Bey de “terrorismo poético (TP)”, “zona autônoma temporária (TAZ)” e “arte-sabotagem (AS)”⁴², conhecidas entre alguns praticantes, reforça a polêmica do alcance e do limite da arte de rua.

“A arte do grafite emprestou alguma graça aos horríveis vagões do metrô e sóbrios monumentos públicos – a arte –TP também pode ser criada para lugares públicos: poemas rabiscados nos lavabos dos tribunais, pequenos fetiches abandonados em parques e restaurantes, arte-xerox sob o limpador de pára-brisas de carros estacionados, slogans escritos com letras gigantes nas paredes de playgrounds, cartas anônimas enviadas a destinatários previamente eleitos ou escolhidos ao acaso (fraude postal), transmissões de rádio piratas. Cimento fresco...”

*A reação do público ou choque-estético produzido pelo TP tem de ser uma emoção menos tão forte quanto o terror – profunda repugnância, tesão sexual, temor supersticioso, súbitas revelações intuitivas, angústia dadaísta – não importa se o TP é dirigido a apenas uma ou várias pessoas, se é “assinado” ou anônimo: se não mudar a vida de alguém (além da do artista), ele falhou”.*⁴³

Não negamos a dimensão comunicativa da ação, nem a coerência da manifestação adolescente, figurada no ato heróico, no desafio ao perigo e na clássica atitude contra, independente de contra o quê. Afinal, todo anônimo quer identidade. Toda revolta solicita atenção. E este ato urbano parece reivindicar reconhecimento e lugar.

A questão, no entanto, vai além da criminalidade e envolve o questionamento desta ação urbana ser ou não rotulada como arte, por instituições paralelas aos códigos civis. O ponto é mais uma vez o óbvio, que quase sempre nos escapa: a cidade não é minha.

Em 2008, um grupo de pichadores invadiu a Escola de Belas Artes em São Paulo, a galeria Choque Cultural, na Vila Madalena, e a 28ª Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo, no Ibirapuera. Estes eventos repercutiram em um grande vulto na imprensa, principalmente porque uma garota foi presa durante a invasão da Bienal.⁴⁴

Logo após estes acontecimentos, em 2009, a Fundação Cartier, em Paris, convidou pichadores de São Paulo para uma mostra sobre arte de rua, “*Né Dans la Rue – Graffiti*”. Um dos participantes declarou à imprensa em entrevista:

41 BEY, Hakim. TAZ - Zona Autônoma Temporária. [online] Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. Coletivo Sabotagem: Contra Cultura, 1990, p. 7. [consulta em 16/04/2008] Disponível em: <<http://1001gatos.org/downloads/taz.pdf>>

42 Ibidem.

43 Ibidem, p. 6- 7.

44 Retomaremos este assunto no capítulo 6.

“Muitos grafiteiros tinham se apropriado das técnicas da pichação para serem artistas transgressores. Nós então pensamos: já que estão reconhecendo (os grafiteiros como artistas), que reconheçam os verdadeiros”.⁴⁵

De uma maneira geral, a pichação adquiriu em sua formação uma postura marginal que nega o sistema vigente e faz questão de ser ilegal. Este posicionamento é contraditório com o apelo, na ação, por uma visibilidade na imprensa e nos meios institucionais da arte. Uma vez que os pichadores adquirem o lugar que buscavam na sociedade que os exclui, já não faz o mesmo sentido seguir com a reivindicação.



IMAGEM 48 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

45 ARANDA, Fernanda. *Pichação, como graffiti, busca status de arte urbana. Grupos tem origens similares mas entram em confronto em busca de espaço, visibilidade e respeito.* [online] São Paulo: O Estado de São Paulo, 06 novembro 2009. [consulta: 03 dezembro 2009] Disponível em: < http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091106/not_imp462064,0.php >

4.4.5- JUNÇÕES.

“Tudo é muito setorizado, quem faz sticker, faz sticker, que faz grafite, faz grafite, as pessoas que estudam grafite, só estudam grafite, então isso é arte urbana, isso é arte não sei o que lá, isso é arte não sei das quantas... todas essas categorizações acabam desfocando um pouco a visão que se poderia ter desse conjunto. Porque na verdade está todo mundo atrás de uma coisa semelhante que é: como, dentro desse mundo máquina, você afirma sua humanidade. Como estabelecer relações humanas a partir daquilo que é comum? Isso, tanto o cara que faz grafite, o cara que faz sticker, o cara que faz a panelinha dele. É importante romper essas bordas.”⁴⁶



IMAGEM 49 - BARCELONA, RAVAL

Existem outros estilos e denominações, como variantes da escrita monocromática e rápida da pichação. Há a escrita elaborada e colorida, ainda que de difícil leitura algumas vezes desenhada em perspectiva ou com efeitos de volumetria e muitas cores, conhecida como *3d style*.

46 Ernesto Bonato. Anexo III. Entrevista 10, p. 438.

Há também a combinação da escrita com o desenho, principalmente quando o trabalho é feito em grupo (pieces). Um desenho quando é usado repetidamente como uma assinatura, é chamado de boneco no Brasil.

A mistura livre e espontânea de diferentes técnicas pode incluir colagens, mosaicos, estêncil, pintura com spray, pincel e desenhos a mão livre. Assim, grandes superfícies de paredes são pintadas, como na tradição dos murais mexicanos dos anos 1930. Um mural costuma ser pintado em grupo e reúne no mínimo duas pieces e alguns bonecos.

“Fazíamos estêncil e a mão livre também. Isso era uma técnica Vallauriana. O (Alex) Vallauri criava as pin ups, as rainhas dele, as mulherzinhas dele desse jeito, ele tinha uma bota, uma luva, e ele ia pichando a bota, a luva, e depois completava a mão livre, aplicava uns estênceis, estampava a roupa com alguma coisa, pixava o telefone e fazia o fio a mão livre. Várias vezes que saíamos juntos acontecia isso. Eu como não tinha estêncil, ou os que tinha não combinavam com isso, fazia a mão livre, uma figura do lado da dele, um cachorro, qualquer coisa”.⁴⁷

A busca por novas maneiras de atuar nas ruas gera dois tipos de posicionamentos. Existem as pessoas que procuram manter uma maneira mais “tradicional” de atuação, dentro dos padrões estabelecidos pelos próprios praticantes, e as que procuram inovar em termos de linguagem material ou técnica de atuação. As posturas variam de acordo com a flexibilidade e o posicionamento de cada praticante.

“Nuestro mural, ya viste, era con formas, muchas veces un mensaje político, críticas a la guerra, o cosas que nos preocupan. Mucha gente venimos del graffiti tradicional, pero hubo nuevas generaciones, gente que venia de las bellas artes, con una inquietud, que nunca antes habían hecho graffiti pero que nos conocían y hicimos graffiti y hicimos mucho colage, trabajar el muro, el proceso, no solo spray, poner objetos, los materiales...”.⁴⁸

A mescla de técnicas também é encontrada de maneira menos casual e ativista, quando artistas reconhecidos atuam em uma área permitida ou são convidados a um evento específico.

As vertentes de arte de rua não são aceitas pelos poderes públicos, salvo exceções, como o tag limpo, os graffitis encomendados ou de eventos e as interações, que veremos a seguir.

As ações de arte de rua são consideradas proibidas, ilegais, talvez porque as bordas entre o graffiti e a pichação não estejam definidas ou talvez, porque o artista se arrogue o direito de intervir no espaço público como bem quiser, sem a prévia aprovação institucional.

47 Carlos Matuck, Um dos pioneiros da arte de rua em São Paulo. Anexo III. Entrevista 6, p. 414.

48 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 463.

4.4.6- INTERAÇÕES.

“A pichação é o estado mais primário, não no sentido pejorativo. É a primeira coisa que você pode fazer. Eu existo. Eu sou. Então você vai lá e põe seu nome: João. O segundo estágio, é eu penso, eu tenho uma posição e algo a dizer. Aí está a moçada do graffiti, do sticker. E o terceiro patamar é o que a gente procura: eu existo, mas você também existe. Eu penso, mas você também pensa. Não sou só eu. Somos nós.”⁴⁹



IMAGEM 50 - SÃO PAULO, VILA MADALENA, PROJETO LAMBE-LAMBE

Os componentes do grupo paulista Espaço Coringa⁵⁰ usam, ao invés do termo intervenção, a palavra **interação** para dar significado às ações que buscam uma produção coletiva entre artistas, educadores, praticantes de arte de rua e a comunidade, na transformação do espaço público. A intervenção contém um sentido de interferência, intercessão, interrupção, enquanto interação traz a idéia de agir junto.

49 Ernesto Bonato, um dos responsáveis pelo Projeto Lambe-Lambe. Anexo III. Entrevista 10, p. 437.

50 Dedé, Chico e Bil. Anexo III. Entrevista 12.

No processo de criação, de projeto e de execução da obra, os proponentes abrem a possibilidade de envolver os cidadãos, de uma maneira menos cenográfica ou opinante, e sim mais criativa e colaborativa.

Em uma atividade comunitária no lugar e território da ação, diferentes técnicas e métodos de arte de rua são examinados, discutidos e praticados através do envolvimento dos participantes com o objetivo de realização. Estas atividades costumam ser realizadas em espaços públicos autorizados.

A vertente a arte de rua como interação social é um forma de beneficiar o convívio e favorecer o desenvolvimento de novas formas de sociabilidade através do encontro, da educação e da construção de lugares.



IMAGEM 51 - BARCELONA, RAVAL, OFICINA DE GRAFFITI

5- OS BAIRROS E SUA ARTE ESPONTÂNEA NA RUA

*"I do not claim to know what space really is. The longer I think about it, the more mysterious it becomes. About tone think, however, I am sure: when we, as architects, are concerned with space, we are concerned with but a tiny part of the infinity that surrounds the earth, and yet each and every building marks a unique place in this infinity."*¹



IMAGEM 52 - BARCELONA, RAVAL

IMAGEM 53 - SÃO PAULO, VILA MADALENA

Este capítulo tem como objetivo examinar particularidades das manifestações da arte de rua nos bairros Raval, em Barcelona e Vila Madalena, em São Paulo. Ainda que tenhamos usado prioritariamente os dois bairros para exemplificar características gerais sobre a arte de rua nos capítulos anteriores, buscaremos aprofundar aqui algumas questões específicas desta prática na realidade cotidiana, vivenciada nas ruas e na pesquisa de campo. Para tanto, apresentaremos um breve histórico, observaremos os mapas e os percursos fotográficos de cada bairro.

¹ ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 1998: 21.

A primeira parte histórica é embasada, para o Raval, nos estudos de Busquets² que nos auxilia a entender a constituição do bairro e a identificar características de um passado histórico que ainda se faz presente. O estudo das fortes transformações urbanas que surgiram após o período franquista e que repercutem até hoje, é fundamentado na investigação de Subirats e Rius³. A Vila Madalena não possui o mesmo nível de documentação histórica que o bairro Raval, pois além de ser um bairro de formação muito mais recente, os registros de dados são escassos. A maior parte das histórias sobre a Vila são contadas oralmente pelos próprios moradores. Para complementar a análise procuramos fazer a leitura de mapas da formação da cidade de São Paulo, onde se encontram índices do nascimento do bairro.

Em uma segunda abordagem, as práticas de arte de rua são estudadas principalmente através de informações primárias, obtidas diretamente de observações de campo nas ruas dos bairros, que serão descritas e analisadas.

Entrevistamos em Barcelona: Carmen, da Asociación de Vecinos del Raval; Raf Dauwe, do Destrito Quinto Arquitectura Arte y Design; Fini, precursora da Asociación Punent, hoje extinta, responsável por grandes mudanças no Raval nos anos 1990; Carlos D. Canillas, designer, artista plástico, professor de serigrafia, imigrante argentino, responsável pelo estabelecimento comercial Antídoto 28, no Raval; Sylvia, agente social responsável pela área de atuação 'espaços públicos' da Asociación Ravalya; Francisco Blanes, artista plástico imigrante argentino, que apresentou o trabalho In Civic na exposição Post-it City no Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, em maio de 2008; Macarena González de Vega, artista, agente social e diretora da Asociación Almazén; Laura, responsável pelo departamento de cultura da Asociación Tot Raval; Jota Loca (Jordi) grafiteiro, catalão, morador do bairro, responsável por oficinas de graffiti na Art Solidari; e Zozen, grafiteiro de reconhecimento internacional; e mais três jovens do Centro Social Okupa La Farga, que preferiram manter o anonimato. Foram entrevistados também pedestres e donos de estabelecimentos comerciais aleatoriamente em cada bairro.

Em São Paulo entrevistamos: Ernesto Bonato, artista plástico integrante do Atelier Piratininga, na Vila Madalena, professor de xilogravura, e um dos precursores do projeto Lambe-Lambe; Valfrido Lima, historiador e artista responsável pela criação e organização do evento Arte da Vila, de ateliês abertos na Vila Madalena; Dedé, Chico e Bil, integrantes do coletivo de interações urbanas Espaço Coringa; Rodrigo Aparecido de Souza, Artista de rua, designer e professor universitário; Bruno Siqueira, designer e idealizador do Projeto-Des. Bruno gentilmente nos cedeu as entrevistas feitas por ele, também para fins acadêmicos, dos precursores e expoentes da arte de rua de São Paulo: Ruy Amaral, Celso Gitahy, Carlos Matuck, Ozéas Duarte (Ozi), John Howard, Alexandre Orion, Symbollix – Paul Benjamin Curtis (Moose), Rodrigo Chã e Fabrício Lopes.

2 BUSQUETS, Joan. *Barcelona. Evolución de una Capital Compacta*. Madrid: Mapfre, 1992.

3 SUBIRATS, Joan; RIUS, Joaquim. *Del Xino al Raval*. Barcelona: Hacer, 2006.

São apresentados e organizados três percursos fotográficos no Raval e três na Vila Madalena. Seleccionamos as imagens significativas ou representativas, das duas mil e quinhentas fotos obtidas em Barcelona e duas mil e duzentas fotos feitas em São Paulo. Para cada rota há um mapa que localiza as fotos. As análises das imagens não são iconográficas, tampouco de interpretação de conteúdo. Buscamos entendê-las como índices da ação e parte do processo de transformação urbana e da cidade.

Com o material da pesquisa de campo apresentado e examinado, estudamos as propostas de interação social que envolvem a arte de rua, com as quais nos deparamos durante as investigações.

As instituições que promovem os projetos são a Asociación Almazén no Raval, o projeto Lambe-Lambe e Cidade Escola Aprendiz, na Vila Madalena. Algumas delas promovem o ensino e disseminam procedimentos e técnicas; outras trabalham para transformar áreas degradadas ou incentivar a inter-relação entre os moradores do bairro. A iniciativa de diálogo e o trabalho criativo, com ênfase nas relações humanas, se estabelecem durante o processo.

5.1- BREVE HISTÓRICO DO RAVAL.

“Raval viene de la creación del barrio. En árabe quiere decir las afueras de la ciudad. El Raval estaba limitado por la tercera muralla, donde metían todo que no querían dentro de la segunda: matadero de animales, la industria de la paja, el hospital, la leprosería... Era el barrio de conventos y putas, claro, todo junto para estar a contento.”⁴

5.1.1- SÉCULOS RESUMIDOS.

A história do Raval surge na idade média, apenas como uma grande horta, enquanto o bairro gótico se desenvolvia dentro da segunda muralha, durante os séculos XII e XIII. A riqueza comercial, das navegações, favorece a construção do Drassanes, e provoca o crescimento da população.

Durante a segunda metade do século XIV, Pere III deu início à construção da terceira muralha, espaço que configura territorial e fisicamente o bairro atual. Com os limites definidos, os espaços de plantio na área do Raval foram inseridos dentro da cidade, o que garantia que os alimentos estivessem fora do alcance de saqueadores e restringia expansões urbanas futuras. A cidade ampliava assim o seu perímetro em 6 Km e configurava uma área de 218 hectares.

4 Carmen. Uma das responsáveis pela Asociación de Vecinos Del Raval. Anexo III. Entrevista 17, p. 452 .

Três portais passavam a indicar os rumos para o Montjuïc (San Pau, saída de Santa Madrona); para o delta de Llobregat (Sant Antoni, o portal mais usado) e para Sarrià (Tallers). A muralha então, chega à frente marítima e protege o espaço de embarque, embora o porto só venha a ser construído, entre 1439 e 1477.

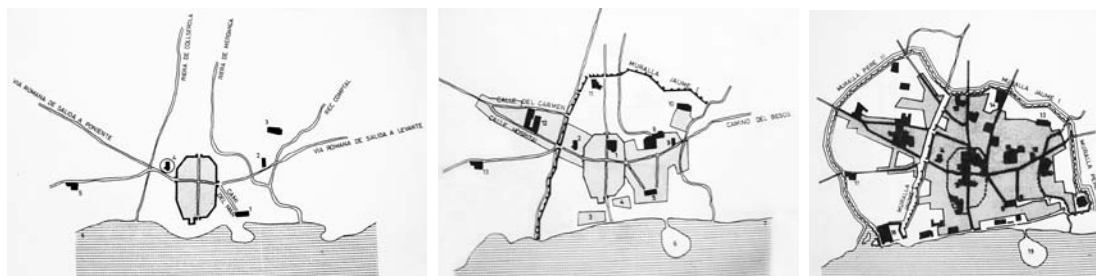


IMAGEM 54 - BARCELONA, SÉC. III;

IMAGEM 55 - BARCELONA, SÉC. XII;

IMAGEM 56 - BARCELONA, SÉC. XV

No século XV, o espaço entre a segunda muralha e o Raval ganha uma obra de urbanização: Las Ramblas. Ramblas, cuja palavra de origem árabe significa 'leito de rio', procede do fluxo de água pluvial decorrente de sua baixa cota. *"Com sua abertura cria-se o primeiro espaço urbano de grande dimensão para o passeio, o ócio e feiras ou mercados ocasionais"*⁵.

Por mais de cinco séculos as Ramblas representam o espaço urbano mais vitalizado de Barcelona. Durante sua concretização, o Raval adquire a característica peculiar de conter o maior número de igrejas e paróquias. As grandes *"desmortalizaciones"* de meados do século XIX juntam às Ramblas, as Praças Reial e San Josep, esta até hoje ocupada pelo Mercado da Boqueria, espaço para distribuição de produtos e de atividades comerciais que, antes da terceira muralha, existia a céu aberto.

Com a industrialização, foram construídas nas ruas mais importantes perto das Ramblas, algumas casas da alta burguesia da época, como o famoso Palau Güell, do arquiteto Antoni Gaudí, em 1885.

O primeiro *tranvía* circula pela Calle Hospital em 1899. Na mesma época a crise industrial gera a decadência do bairro.

A cidade se estruturava para uma grande reforma de expansão, com as propostas de Ildefonso Cerdà, em 1854. O arquiteto propõe reformas para o bairro que não foram efetivadas na ocasião, exceto a necessária derrubada das muralhas, para o controle a densidade demográfica e resolução de problemas sanitários. A ausência das reformas intensifica a marginalização do bairro, embora seja ele central.

5 BUSQUETS, Joan. *Barcelona. Evolución de una Capital Compacta*. Madrid: Mapfre, 1992, p. 58.

5.1.2- HISTÓRIA MAIS RECENTE.

Nas primeiras décadas do século XX, o Raval é cenário dos motins da Semana Trágica que se desdobram em incêndios de vários conventos, em revoltas trabalhistas e manifestações anarquistas. A Exposição Internacional de 1929 provoca grandes mobilizações e transformações urbanas em Barcelona, mas o bairro não foi incluído nelas. Neste período a taxa de imigração aumenta substancialmente e como consequência, o bairro passa a albergar sérios problemas de insalubridade e pobreza. Na região sul, que na ocasião é chamada de “Bairro Chino”, se concentram os prostíbulos da cidade, enquanto as casas de espetáculo e bares se transferem para a recente Avenida Paralela.

Durante a ditadura de Franco o descuido do bairro e os problemas administrativos gerais, somam-se a um exacerbado crescimento demográfico, o que potencializa sua degradação. Além disso, as interferências no Raval para controlar a prostituição, são pouco efetivas.

Outra intervenção proposta foi a abertura da Avenida García Morato, na área onde hoje está a Av. Drassanes. Mobilizações das associações dos moradores impedem que a Avenida, em construção, conecte a Carrer de Muntaner com Les Drassanes no Porto, embora ela tenha sido construída até a Carrer Nou de La Rambla.

A abertura política do franquismo tardio possibilita que o Plano Geral Metropolitano contenha atenções ao bairro, que finalmente recebe uma reforma efetiva com a proposta de Reconstrução de Barcelona, no período democrático, que segue a década de 80.

O poder público adota uma política de melhoria da cidade velha, que inclui a ampliação e a requalificação dos espaços públicos. O Plano Central do Raval prevê a implantação de instituições de arte e cultura, além de cafés, restaurantes e estabelecimentos comerciais vinculados a uma produção alternativa de moda e design. No entanto, esta atuação repercute no desalojamento de parte dos moradores e na transformação das construções antigas, em edificações de baixa qualidade e de baixo custo, mas com altos preços de aluguel e venda.

O fato de haver muitas construções na década de noventa no Raval teve uma consequência imprevista. Os tapumes das demolições e das obras são apropriados pelos artistas de rua. Houve grande aceitação dos moradores em relação às obras e atuações dos praticantes, visto que havia muitas zonas degradadas no bairro, como depõe Zosen:

“(...) entonces se dio, arquitectónicamente hablando, urbanísticamente hablando, un momento de que podíamos pintar muchas paredes en el centro histórico o sea, no pintábamos la catedral, pero toda la especulación que había alrededor dio lugar a que en el transito del edificio viejo al nuevo, nosotros pudiéramos decorarlo. Claro, imagínate el Raval, en las calles más feas, la Calle Robador, donde están ahí bastantes prostitutas, todo lo que es Rambla de Raval, pues a tras, lo que iban limpiar y estaba cambiando,

todo eso, la gente que vivía ahí de toda la vida, si tu ibas y ponía un poco de color, pues está contenta, ¿no? Muchas veces nos invitaban a comer y cuando habían turistas nosotros nos aprovechábamos también, nosotros no queríamos ser como monos de feria, ¡Ah mira que bonito es Barcelona y artistas de graffitis, vamos a sacar fotos! Pues, no me saques fotos, o me vas a dar una moneda, claro... entonces poníamos un soporte, buscábamos estrategias, luego podíamos comer todo lo dinero que nos habían echado".⁶

Neste período a polícia ainda não representava uma ameaça ou repressão às ações de arte de rua. Até meados dos anos 2000 era possível propor aos órgãos públicos intervenções em alguns muros e corredores abertos ao ar livre, uma vez que os desenhos, cores e dimensões propostos pelos artistas, fossem previamente aprovados pela prefeitura.

5.2- BREVE HISTÓRICO DA VILA MADALENA.

"Vivo na Vila desde a década de 70, quando estudava história na USP e morava aqui, porque o bairro oferecia alugueis mais baratos. Tinham vários estudantes que moravam aqui por estas condições e também os trabalhadores, muita gente que trabalhava no Hospital das Clínicas. Depois morei em vários outros lugares, mas sempre aqui na Vila Madalena, até hoje. Acompanhei as mudanças do bairro nesse período, são muitas. Hoje já não é mais um bairro de estudantes, mas de artistas".⁷

5.2.1- CURTO REGISTRO DE UM PASSADO.

Este capítulo estuda a arte de rua na Vila Madalena, em São Paulo. Como no capítulo anterior, apresentaremos um histórico resumido do bairro, o contexto urbano atual e a análise de práticas recentes.

A história da Vila é curta, não apenas no sentido cronológico, mas principalmente porque os registros e documentos são escassos além de que a maioria das informações sobre a formação do bairro são contadas por antigos moradores, como nos modelos da tradição oral.

No século XVI, início da ocupação de São Paulo, a Vila dos Farrapos era ocupada por índios, uma extensa região que se estendia desde a várzea do Rio Pinheiros até onde hoje é a Avenida Paulista. Missionários formaram uma aldeia para catequizá-los e

6 Zozen. Anexo III. Entrevista 24, p. 463.

7 Valfrido Lima. Anexo III. Entrevista 14, p. 449.

transmitir os hábitos ocidentais. Os morros e planaltos de Pinheiros eram cortados pelo carrego do Rio Verde cuja área lateral oeste foi chamada, já no início do século XX de Sítio do Rio Verde.

Nos mapas observamos que o lugar chamado de Vila Madalena não possui uma delimitação clara em nenhuma das imagens. A Vila Madalena aparece perto do Distrito Butantan e do Largo de Pinheiros. O córrego das Corujas e as Ruas Cardeal Arcoverde, Teodoro Sampaio e Pinheiros são possíveis linhas limítrofes.

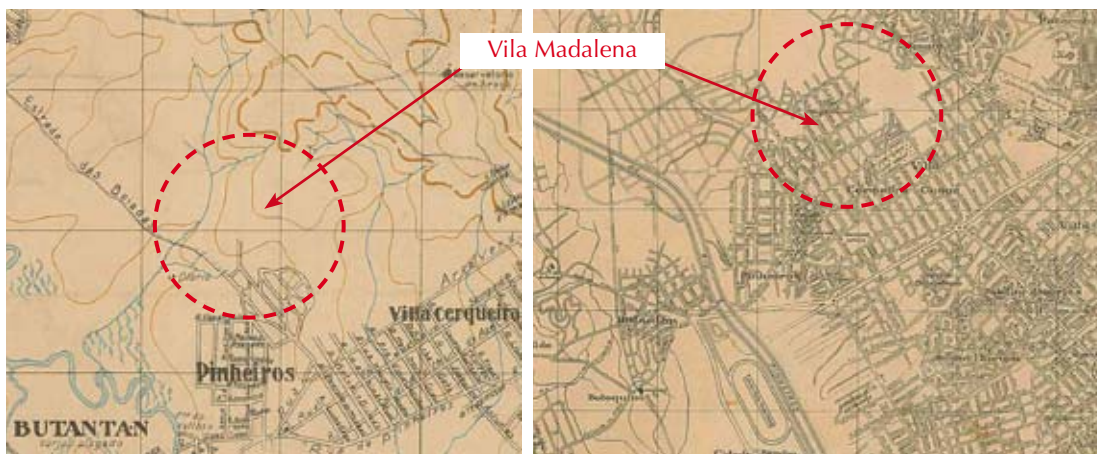


IMAGEM 58 - SÃO PAULO, 1943

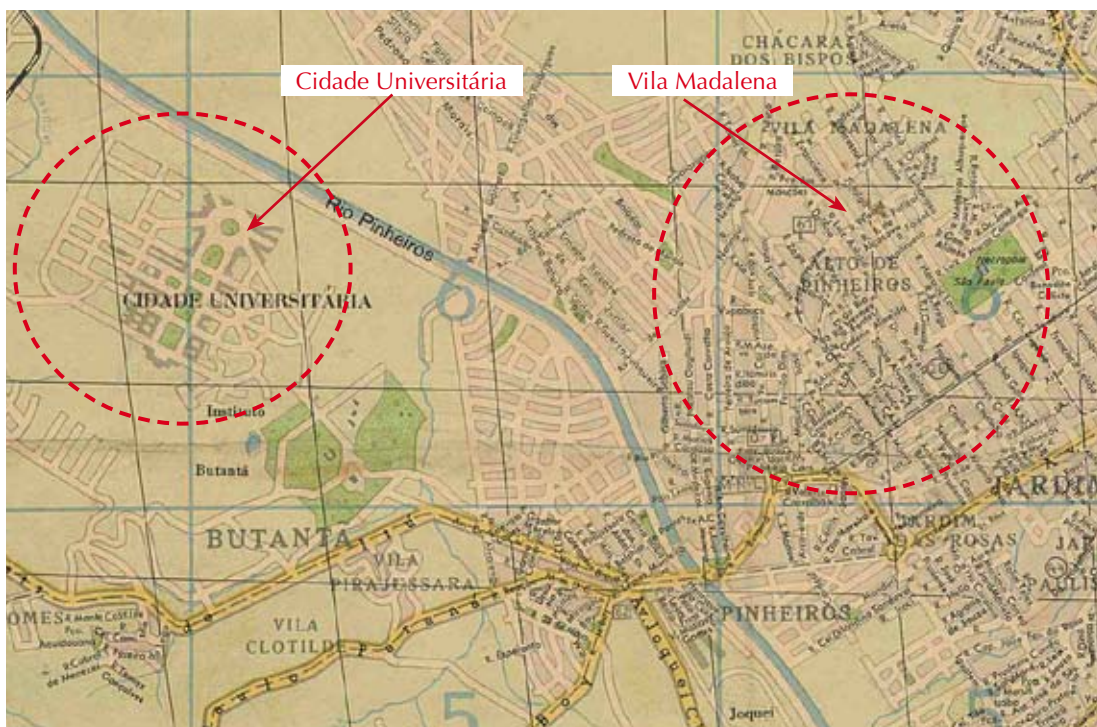


IMAGEM 59 - SÃO PAULO, 1951

Alguns antigos moradores contam que esta área pertencia a um fazendeiro português e suas três filhas: Ida, Beatriz e Madalena, que deram origem aos nomes da Vila e dos dois bairros adjacentes.

Em 1910 a empresa de energia elétrica Light anunciava que iria passar um bonde pelo bairro, ainda sem pavimentação, destituído de iluminação elétrica e com acesso precário, por ladeiras íngremes entrecortadas por pequenos córregos. A infra-estrutura resultante da construção da Companhia de Força e Luz, fez com que a quantidade de moradores portugueses aumentasse.

Outro elemento que se deduz das imagens dos mapas é a rápida urbanização, sem planejamento adequado. A proximidade com o Parque Universitário, favorece a urbanização do bairro, com uma característica social prioritariamente estudantil, acompanhada também por moradores ligados às atividades comerciais.

5.2.2- UM BAIRRO DE ESPECIALIDADES EM UMA GRANDE METRÓPOLE.

A história da Vila revela características de um bairro familiar, onde até hoje há relações de vizinhança, fato incomum, considerando-se os parâmetros metropolitanos e individualistas da cidade de São Paulo.

Seu referencial de bairro boêmio e de forte atividade cultural é também consequência da proximidade da Universidade de São Paulo e das relações sociais estabelecidas no espaço público, como as feiras abertas e festas populares.

As maiores transformações no bairro surgiram nos anos 1970. Na época da ditadura houve o fechamento do CRUSP (conjunto residencial dos estudantes da Universidade de São Paulo) e com isso grupos de jovens se transferiram para a Vila, onde o aluguel de casas era barato e podia ser compartilhado. O bairro passou a ser referência de uma certa intelectualidade, de encontros sociais, festas, bares, ao mesmo tempo em que se tornava foco de vigilância policial e alvo da repressão política.

No Brasil as primeiras práticas de pichação e graffiti foram empregadas como arma e forma de resistência durante a vigência do regime militar. A luta por uma democracia era escondida e as feiras ao ar livre adquiriram o estatuto de centro de resistência política.

“Nesse período, enfrentando uma série de restrições à liberdade de expressão, era comum jovens do movimento estudantil deixarem o registro de sua insatisfação nos muros das cidades e dos colégios. Consistiam

*basicamente em frases de impacto, manifestações diretas de repulsa ao regime militar*⁸.

As práticas de arte de rua como conhecemos hoje se originaram em São Paulo na Vila Madalena, no final dos anos 1970, como conta um dos precursores, Rui Amaral:

*“Eu comecei sem o intuito de fazer arte, era coisa de garoto, de moleque, de brincadeira, foi no final dos anos 70 isso, em 78. Pegava o spray e saía fazendo os desenhos e, depois, eu entrei na FAAP e acabei decidindo que ia fazer design, desenho industrial. Eu não tinha pretensão de ser artista, eu não me achava com capacidade de produzir algo que pudesse ser vendido, ter atitude de artista, fui então, ser professor de rede estadual, rede pública de ensino, privada, faculdade, trabalhar com arte-educação. Foi daí que eu comecei a fazer graffiti de uma forma mais séria, mais pensada, que a gente começou a fazer intervenções. Eu me mudei para a Vila Madalena, já tinha alguns grafiteiros que faziam seus projetos de intervenções urbanas, que era o grupo TupiNãoDá, que fazia instalações com sacos de lixo na USP, tinha um projeto de outdoor, que tinha feito uns projetos junto com o pessoal do MAC da USP. Eu já dominava o graffiti, o estêncil, o spray, e eu vi que aquilo que eu fazia com o spray como cortiça quando garoto, era uma ferramenta para uma nova mídia das artes plásticas, que era a intervenção urbana, o grafite, a rua”*⁹.

Com o passar dos anos e com a volta da democracia, os encontros sociais na feira repercutiram em atividades criativas, culturais e filantrópicas, exclusivas na cidade e o bairro passou a ser referência da boemia paulistana.

No final da década de 1980, a característica estudantil e de engajamento político que favoreceu o aparecimento dos bares foi transformada através de uma proliferação de discotecas e a conseqüente concentração de pessoas durante as noites.

Dez anos depois, no final dos anos 90, as danceterias faliram ou se mudaram para outros bairros. Com isso, os antigos moradores, muitos artistas, que haviam se retraído por aquela ocupação festiva, voltaram e com eles vieram as características anteriores de atividades culturais e artísticas, junto com um comércio especializado, resultante de uma quantidade significativa de artistas no bairro¹⁰.

Nos anos 2000 o bairro mantém as características tradicionais de restaurantes, bares e feiras a céu aberto, além de cafés, lojas de design, moda, galerias de arte e numerosos ateliês.

8 MORAES, Vinicius Borges. Pichação e a Grafitagem na Óptica do Direito Penal: Delito de dano ou crime ambiental? Brasília: Sistema de informações do Congresso Nacional (SICON), Boletim Ibccrim, v.13, nº 150, p. 18-19, maio de 2005, p. 18.

9 Rui Amaral. Anexo III. Entrevista 3, p. 401.

10 Valfrido Lima. Anexo III. Entrevista 14, p. 449.

5.3- MAPAS E PERCURSOS FOTOGRÁFICOS.

“Na visão iluminista de como o mundo deveria ser organizado, mapas e cronômetros precisos constituíram elementos essenciais.

Privados de todos os elementos de fantasia e de crença religiosa, bem como de todos os vestígios das experiências envolvidas em sua proporção, os mapas tinham se tornado sistemas abstratos e estritamente funcionais para a organização factual de fenômenos no espaço.”¹¹

Há tempos os homens buscam obter o controle e domínio do tempo e do espaço através de suas representações. Sob uma ótica estritamente ocidental, David Harvey¹² estuda a maneira como os calendários e os mapas se tornaram uma forma de controlar domínios e determinar poderes em diferentes épocas. O mapeamento do mundo é entendido como uma abertura de caminho para a consideração do espaço como algo disponível à apropriação e usos privados. O autor analisa representações feudais de mundos isolados, a sensualidade tátil das cartografias medievais, a objetividade prática e funcional do perspectivismo renascentista, o pensamento mecânico e absolutista de um tempo e espaço controlados e homogêneos e atenta ao perigo de *“confinar o livre fluxo da prática e da experiência humanas a configurações racionalizadas”¹³*.

Em contrapartida, embora toda representação seja incapaz de trazer o objeto representado em sua totalidade, os mapas podem ser considerados instrumentos essenciais para a localização de rotas, uma parcela indicadora de uma realidade presumida, ainda que reduzida.

Certeau faz uma crítica contemporânea ao mapa como artefato totalizante, uma construção espacial fixa, incapaz de reproduzir a fluidez dos caminhos, que supõem a indicação localizada de um lugar¹⁴.

Mapas e percursos representam, segundo o autor, duas linguagens do espaço e dois pólos imbricados da experiência: o mapa – totalizante, visual, simbólico; e o percurso – discursivo, operante, antropológico. *“Sobre el mismo plano, el mapa reúne pues lugares heterogéneos, unos recibidos de una tradición y otros producidos por una observación”¹⁵*.

11 HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Um pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008, p. 227.

12 Ibidem, p. 209.

13 Ibidem, p. 230.

14 CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cozinar*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000, p. 132.

15 Ibidem, p. 133.

Para analisarmos a arte de rua nos bairros, fundamentados na importância da relação oferecida por Certeau, entre mapa e percurso, optamos por empregar três métodos: a localização dos trajetos percorridos, por meio de mapas; a indicação dos contextos, lugares e características específicas, dos resultados deixados na cidade pelos praticantes, através de fotografias; e a utilização de textos para a descrição das impressões obtidas.

5.4- RAVAL EM BARCELONA.



IMAGEM 60 - CALLE GUINFRÉ

*“No les gusta el skate, las prostitutas, los grafiteros. Gente que podía no estar integrada socialmente, pero que esta en un grupo puede ser integrado con propuestas de interacción. Pero no prostitutas, no skate, no graffitis, ¡no!, ¡no!, ¡no! no es la mejor manera de solucionar el problema. ¿Cómo todos pueden utilizar el barrio a su manera sin molestar a nadie? Seria bueno ¿no?”.*¹⁶

A primeira rota foi onde encontramos mais intervenções de arte de rua e onde é o lugar mais vigiado pela lei do civismo, por câmeras e policiais. Em um intervalo de tempo, encontramos a região que era de alto índice de atividade de arte de rua,

¹⁶ Sylvia. Assistente social do Raval. Anexo III. Entrevista 19, p. 456.

com apenas alguns resquícios das ações passadas. Os muros de construções foram derrubados e nas áreas das praças, os muros estão pintados de cinza ou branco.

Em entrevistas obtivemos o depoimento de que diariamente a prefeitura se encarrega de limpar manifestações gráficas ou artísticas de qualquer natureza.

A segunda rota passa pela região que concentra mais associações culturais, além de estabelecimentos que oferecem serviços e comércio de design, moda e arte.

Encontramos nesta rota a maior quantidade de manifestações que ainda existem no bairro, intervenções de arte de rua nas persianas, graffiti misturados com bombings, tags e estênceis em pequenos equipamentos de infra-estrutura urbana. Neste percurso entrevistamos os comerciantes. A grande maioria afirmou aceitar e até pedir a intervenção de graffiti nas persianas, embora neguem que seja arte de rua e considerem vandalismo as intervenções de bombings e tags.

Na rota sul, a terceira, nos deparamos com menos manifestações de arte de rua, algumas persianas limpas, outras poucas com bombings, e as temáticas¹⁷.

A repercussão de ‘persianas temáticas’, que ocorre na região sul do Raval, não foi encontrada no norte, ainda que grafiteiros consagrados na cidade possuam seus trabalhos autorais em persianas que permanecem preservadas.

Comenta Laura:

“Para mí sería más inteligente permitir alguna pared. (...) Aquí¹⁸ es más complicado conseguir alguna cosa de permiso del ayuntamiento, vigilan mucho más. Ahora por ahora no saben ni se van a pintar todas las persianas de verde o gris, así que ni el proyecto con los comerciantes sabemos si van a permitir. No se puede hacer nada”.¹⁹

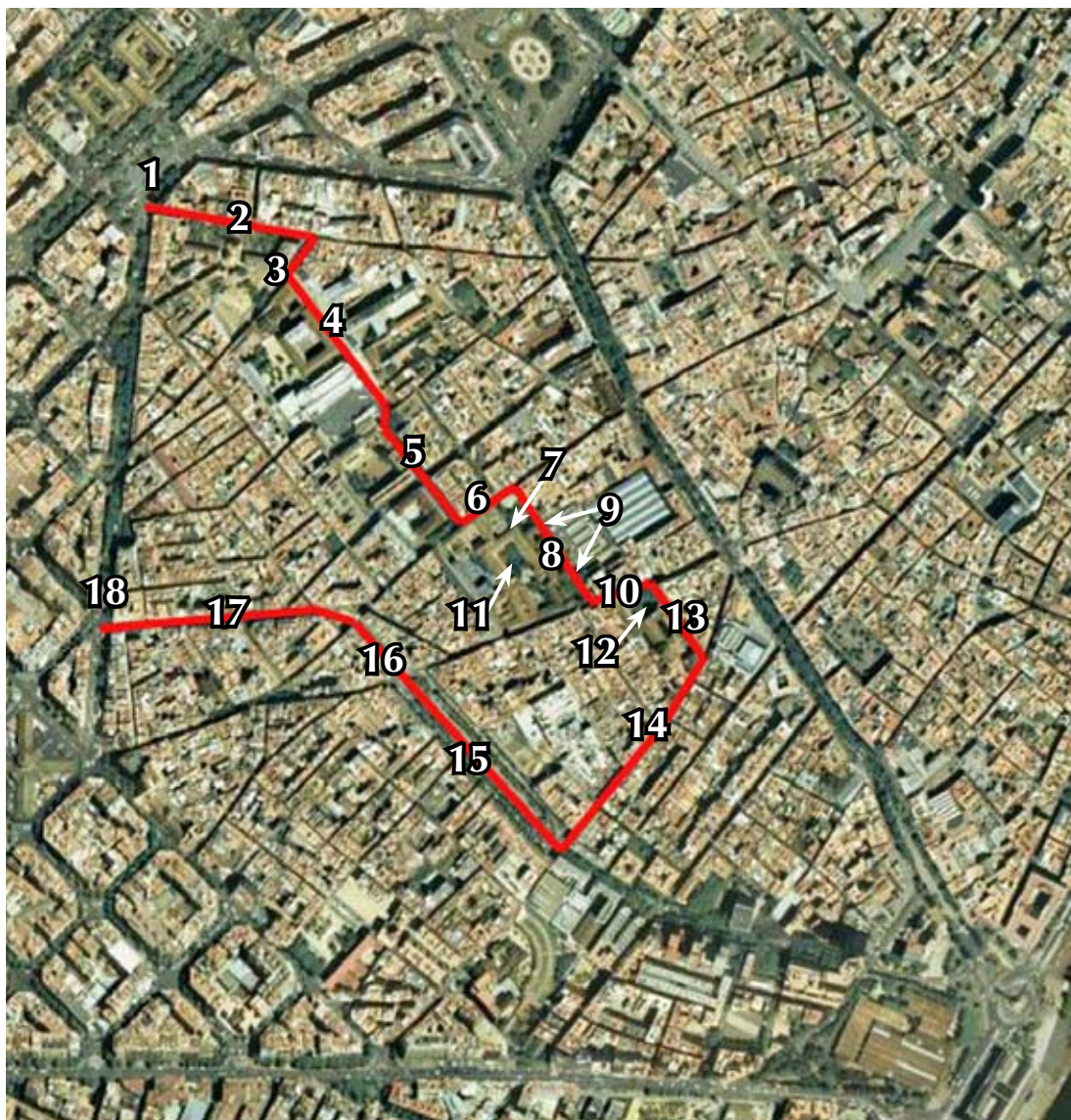
Optamos por registrar apenas os espaços internos ao perímetro do bairro. Justificamos esta opção porque os aspectos metropolitanos caracterizados pelas grandes avenidas e as Ramblas que delimitam o Raval nos interessam menos que as especificidades de seu interior, que o identificam.

17 Discutiremos o assunto das persianas no capítulo 6.3.2, mas para um breve esclarecimento, as persianas temáticas são pintadas por artistas de rua em comum acordo com os comerciantes. Para este trabalho existe a regra de que o resultado da pintura seja correspondente ao produto vendido no local.

18 No Raval, onde se encontra a Fundació Tot Raval, local da entrevista.

19 Laura, coordenadora da área de Cultura da Fundação Tot Raval em 2008. Anexo III. Entrevista 23, p. 460.

5.4.1- ROTA 1, REGIÕES DE MAIORES MUDANÇAS.



- (1) - Pl. Universidad;
- (2) - C/ Tallers;
- (3) - C/ de Valldoncella;
- (4) - C/ de Montealegre;
- (5) - C/ dels Angels;
- (6) - C/ del Carme;
- (7) - Jardines de Doctor Flemming;
- (8) - C/ Floristes de la Rambla;
- (9) - Pl. de la Gardunya;
- (10) - C/ Hospital;
- (11) - Jardines de Rubió y Lluch;
- (12) - Pl. de Sant Agustí;
- (13) - C/ del Arc de Sant Agustí;
- (14) - C/ de Sant Pau;
- (15) - Rambla de Raval;
- (16) - C/ de Maria Aurèlia Campany;
- (17) - C/ Riera Alta;
- (18) - Passeig St. Antoni.

IMAGEM 61 - MAPA DA ROTA 1, RAVAL

Começamos o percurso pela Pl. Universidad. Esta praça é seca, nela há uma abertura para o subsolo, que é acesso ao metrô. Os fluxos de pedestres e de ciclistas são intensos e a praça é utilizada de diversas maneiras durante o ano, por meio de de distintas aplicações: feiras, equipamentos para brincadeiras infantis, postos para a aplicação pública de vacinas, instalações para reciclagem de árvores de Natal, e instalações para conserto de bicicletas. Não encontramos manifestações de arte de rua, talvez por não haver muros ou por ser uma área de articulação de circulações contínuas e intensas, o que torna difícil uma atuação despercebida. Da praça descemos a C/Tallers, caracterizada por comércio e uma pequena pracinha. É um percurso mais alternativo e interno ao bairro do que a rota de maior movimento, da C/ de Pelai. Passamos a pracinha e, antes da C/ Talles ficar mais estreita, viramos à direita, na C/Valdoncella.



IMAGEM 62 - PL. UNIVERSIDAD



IMAGEM 63 E 64 - C/TALLERS

A C/Valldoncella nos surpreendeu por suas mudanças no período da investigação em Barcelona. Na esquina com a C/ de Torres y Amat, havia um edifício que interrompia a continuidade visual da rua em 2005 (imagem 65). Em 2006 começaram as obras de urbanização desta área. Neste período, houveram muitas manifestações dos artistas de rua na esquina, especialmente reivindicatórias. Um dos motivos pode ter sido a retirada dos muros que protegiam as obras da Universidade, que era alvo das ações.

Quando as obras de urbanização e do edifício da *Facultad de Geografía, Historia y Filosofía de la Universidad de Barcelona* foram concluídas em 2007, a esquina da C/ Valldoncella com a C/ Montealegre ficou em cruz, o que proporcionou uma percepção diferente de abertura, extensão e continuidade, no sentido do percurso.



IMAGEM 65 - C/ DE VALLDONCELLA. MARÇO DE 2006



IMAGEM 66 - C/ DE VALLDONCELLA. SETEMBRO DE 2006



IMAGEM 67 E 68 - C/ DE VALDONCELLA ESQUINA COM A C/ TORRES Y AMAT



IMAGEM 69 - C/ DE VALDONCELLA, DETALHE.

IMAGEM 70 - C/ DE VALDONCELLA ESQUINA COM A C/ TORRES Y AMAT

Na C/ de Montealegre, já havia uma tradição de graffiti na praça diante do Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), antes da proposta da implantação da Faculdade²⁰. Esta tradição continuou durante todo o processo de sua construção, no muro de fechamento da obra²¹, ação praticamente permitida aos artistas de rua.

A finalização das obras coincidiu com a aplicação cada vez mais rígida da lei da *Ordenanza* no Raval. O espaço que era apropriado através da arte de rua durante anos consecutivos, passou a ser vigiado e controlado. O edifício novo não oferece, como possibilidade, a incorporação ou a continuidade das ações de arte de rua, ainda que nos pátios internos à Faculdade hajam intervenções nas paredes, as ações são menos frequentes e menos elaboradas que as realizadas anteriormente no exterior.

20 El País [online]. CIA, Blanca. Las nuevas facultades del Raval potenciarán un gran espacio cultural junto al Macba y el CCCB. Madrid: El País. [01 maio 2001] – [Consultado em 27 abril 2008]. Disponível em:

<http://www.elpais.com/articulo/cataluna/nuevas/facultades/Raval/potenciaran/gran/espacio/cultural/junto/Macba/CCCB/elpepiautcat/20010501elpcat_10/Tes/>

21 Retomamos estas ações específicas em um estudo comparativo no capítulo 6.3.1.



IMAGEM 71 - C/ DE MONTEALEGRE ESQUINA COM A C/ VALDONCELLA, FEVEREIRO DE 2005



IMAGEM 72 - C/ DE MONTEALEGRE ESQUINA COM A C/ VALDONCELLA, MAIO DE 2008



IMAGEM 73 - C/ DE MONTEALEGRE ESQUINA COM A C/ VALDONCELLA. OBRAS DA UNIVERSIDADE



IMAGEM 74 - C/ DE MONTEALEGRE. OBRAS DA UNIVERSIDADE



IMAGEM 75 - C/ DE MONTEALEGRE



IMAGENS 76 E 77 - C/ DE MONTEALEGRE. OBRAS DA UNIVERSIDADE

A arte de rua contém a questão da efemeridade em seu fundamento, mas a construção de um lugar pela continuidade das ações em um mesmo espaço da cidade torna relativo o aspecto efêmero de cada obra.

O lugar passa a ser uma obra em si, independente das qualidades específicas das ações que se alternam e modificam nele. Sob este ponto de vista, a implantação da Faculdade pode ser entendida como a eliminação de um local construído pela arte de rua. Com seu lugar tolhido, houve reações vandálicas ao edifício novo, como a quebra dos vidros da fachada e bombings na parede do edifício.

Não podemos concluir, no entanto, que as ações de depredação e de bombing sejam consequência apenas da retirada do muro, visto que encontramos ações similares quando o muro estava ainda em pleno uso (imagem 78).

Atravessamos a Pl. dels Angels, onde fica o *Museo de Arte Contemporânea de Barcelona* (MACBA). No próprio museu, principalmente no verão, vimos ações de arte de rua, que sempre foram prontamente apagadas.

Desde que a lei da *Ordenanza* passou a ser aplicada com mais rigor, as intervenções sobre museu diminuíram. Neste percurso encontramos a arte de rua onde ainda permanecem intervenções mais antigas, principalmente no espaço que intercala o edifício da Universidade e a C/ d'Elisabet.



IMAGEM 78, 79 E 80 - C/ DE MONTEALEGRE



IMAGEM 81 E 82 - PLAZA DELS ANGELS

Rumo à C/ de los Angeles, onde se localiza o *Fomento de las Artes y del Diseño* (FAD), encontramos mais manifestações de arte de rua, principalmente nos equipamentos de suporte urbano. Quando haviam obras na esquina da C/ d'Elisabet com a C/ de los Angeles, as intervenções eram mais frequentes.

Ao virar à direita, na C/ del Carme, fomos rumo a outro trecho de forte atuação de arte de rua: Jardins de Doctor Flemming; C/ Floristes de la Rambla; e Pl. de la Gardunya.



IMAGEM 83 - C/ DELS ANGELS

IMAGEM 84 - C/ DEL CARME



IMAGEM 85 - JARDINES DEL DOCTOR FLEMMING;

Os Jardins oferecem excelente visibilidade para os muros da C/ Floristes de la Rambla, lugar concorrido e muito dinâmico em 2005 (imagens 85, 86 e 87).



IMAGEM 86 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA



IMAGEM 87 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA



IMAGEM 88 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, MARÇO DE 2005



IMAGEM 89 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, JULHO DE 2005



IMAGEM 90 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, MARÇO DE 2005



IMAGEM 91 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, JULHO DE 2005

As imagens (88, 89, 90 e 91) mostram como em apenas três meses os desenhos dos muros mudaram. As cores fortes e a similaridade de alguns registros sugerem que os mesmos artistas trabalham algumas partes dos muros e outros trabalham a composição com o desenho que está em baixo. Há também a completa sobreposição. De qualquer maneira, uma unidade de linguagem se mantém como referência na dinâmica, se levarmos em consideração o padrão de cores e a qualidade dos desenhos, pinturas, escritas e colagens.

Nos registros de 2006 e 2007 observamos que as manifestações de arte de rua desta região foram substituídas gradativamente por uma pintura cinza²² e que o local passou a ser fortemente vigiado. Ainda assim, algum tipo de ação ainda pode ser encontrado, nas regiões mais altas dos muros, em cima da faixa cinza e dentro do espaço aberto em obras, na esquina da C/ Floristes de la Rambla e a Pl. Gardunya.



IMAGEM 92 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, MAIO DE 2008

IMAGEM 93 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, JANEIRO DE 2010



IMAGEM 94 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA

IMAGEM 95 - PLAÇA DEL DOCTOR FLEMMING

22 Retomamos este assunto no capítulo 6.



IMAGEM 96 - PLAÇA DE LA GARDUNYA, FEVEREIRO DE 2005



IMAGEM 97 - PLAÇA DE LA GARDUNYA, JULHO DE 2005



IMAGEM 98 - PLAÇA DE LA GARDUNYA, MARÇO DE 2006



IMAGEM 99 - PLAÇA DE LA GARDUNYA, MARÇO DE 2007



IMAGEM 100 - PLAÇA DE LA GARDUNYA, MAIO DE 2008



IMAGEM 101 - PLAÇA DE LA GARDUNYA, JANEIRO DE 2010

A Pl. de la Gardunya fica atrás do Mercado de Sant Joseph, mais conhecido como Mercado da Boqueria, e ocupa as duas laterais de um estacionamento.

Esta área sofreu muitas mudanças físicas no período da investigação, como a reforma do estacionamento e o início de obras, interrompidas por encontrarem um possível sítio arqueológico. Um dos lugares que registramos estas mudanças foi a esquina da C. Floristes de la Rambla com a Pl. Gardunya, em direção à C. Hospital.

Constatamos um índice de que algumas obras possuem maior manutenção em relação a outras, ao longo do tempo. Este processo pode ser observado nos registros fotográficos do mesmo lugar em diferentes épocas (imagens 96 a 101).

A sequência das imagens nos oferece uma relação entre a transformação da cidade e a manutenção de uma intervenção.

Em um primeiro momento há algumas mudanças e sobreposições no graffiti, de fevereiro a julho de 2005 (imagens 96 e 97). A dinâmica também pode ser observada em seu aspecto de uso do espaço, como na feira informal (imagem 97) na Plaza de la Gardunya.

Em 2006, a esquina é fechada, porque durante a escavação de reforma urbana, foram encontrados indícios de um sítio arqueológico (imagem 98), o que é comum acontecer em Barcelona. A partir deste evento, a cerca impediu a continuidade das ações e o desgaste das tintas foi o único sinal de mudança ao longo de dois anos. Os locais interditados também são fatores de permanência das obras, inclusive por impedir a ação da pintura cinza da prefeitura.

Seguimos a C/ Floristes de la Rambla até a C/ Hospital, onde observamos que mesmo um muro de obras não contém mais intervenções de arte de rua, exceto na placa (imagem 102).

Entramos nos Jardines de Rubió y Lluch, pátio da Escola Massana, no edifício do antigo Hospital de La Santa Creu. Encontramos algumas ações discretas, principalmente stickers e assinaturas em placas de comunicação visual (imagens 103 e 104).

No retorno à C/ Hospital, passamos pela praça Sant Augustí, sentido C/ Arc de Sant Augustí, à direita. Na rua vimos bombings em persianas e alguns estênceis em equipamentos públicos, frequentemente marcados por estêncil, stiker e assinaturas feitas com spray ou canetas.

Dali pela C/ Sant Pau, nos dirigimos direto para Rambla del Raval. Talvez a abertura, o comprimento e a ausência de muros, sejam fatores que não fazem da Rambla del Raval um território de ação de arte de rua, ainda que o muro da construção do hotel tenha sido um ponto dinâmico antes da aplicação da lei de Ordenanza. As persianas que contornam a praça possuem, quase todas, algum tipo de manifestação. Deixamos para comentar as fotos da C Sant Pau na Rota 3, visto que esta rua possui mais características da região sul do bairro.



IMAGEM 102 - C/ HOSPITAL



IMAGEM 103 E 104 - JARDINES DE RUBIÓ Y LLUCH



IMAGEM 105 - ARC DE SANT AUGUSTÍ; IMAGEM 106 E 107 - RAMBLA DEL RAVAL



108 - RAMBLA DEL RAVAL, FEVEREIRO DE 2005
109 - RAMBLA DEL RAVAL, MAIO DE 2008

Ao subirmos a C/ de Maria Aurèlia Campany encontramos muitas, assinaturas, stickers e estênceis nas portas dos edifícios e nos suportes de infraestrutura. Na C/ Riera Alta havia poucas intervenções em algumas persianas. Por ela seguimos até uma das ruas que delimitam o Raval: Passeig St. Antoni.



IMAGEM 110 - C/ MARIA AURELIA DE CAMPANY



111 - C/ MARIA AURELIA DE CAMPANY

112 - C/ MARIA AURELIA DE CAMPANY

5.4.2- ROTA 2, RAVAL NORTE.



- (1)- Mercado Santo Antonio;
- (2)- C/ de Sant Antoni Abat;
- (3)- C/ del Carme;
- (4)- Pl. D'Aureli Campany;
- (5)- C/ de la Lluna;
- (6)- C/ del Lleo;
- (7)- C/ Tigre;
- (8)- C/ de Joaquin Costa;
- (9)- C/ de la Paloma;
- (10)- C/ de Ferlandina;
- (11)- Pl. del Angel;
- (12)- C/ de Guifré;
- (13)- C/ Peu de la Creu;
- (14)- Pl. Camarelles;
- (15)- C/ D'Agustí Duran i Sanpere;
- (16)- C/ D'En Roig;
- (17)- C/ Picalquers;
- (18)- C/ de la Riera Baixa;
- (19)- C/ D'Elisabets;
- (20)- Pl. Bonsuccés;
- (21)- Pl. Vicenç Martorell;
- (22)- C/ de les Ramelleres;
- (23)- C/ Jovellanos;
- (24)- C/ de Pelai.

IMAGEM 113 - MAPA DA ROTA 2, RAVAL

A rota 2 parte do Mercado Sant Antoni, na esquina triangular entre a Ronda Sant Antoni, Ronda San Pau e C/ Sant Antoni Abad, a qual seguimos. Há uma grande mudança de percepção da paisagem urbana quando passamos das calçadas espaçosas das Rondas para a estreita rua de entrada ao bairro, como se o limite fosse marcado não apenas por características físicas, mas também por qualidades de uso e diferenças étnicas.

O primeiro trecho da C/ Sant Antoni Abad possui muitas lojas de imigrantes paquistaneses, marroquinos, filipinos e chineses. Nesse trecho encontramos intervenções nas persianas das lojas e em equipamentos de suporte urbano.

Na bifurcação da pequena pracinha triangular, Pl. del Pedró, continuamos pela rua da esquerda, a C/ del Carme, um trecho que não passamos na rota 1, até chegarmos à Pl. D'Aureli Campany. Entrevistamos uma das responsáveis pela Asociación de Vecinos del Raval, que fica na praça. Carmen²³ nos conta da história do bairro e das dificuldades específicas, principalmente no final dos anos 80, com a entrada de heroína e sua comercialização nas redondezas, que aumentou a característica já existente de prostituição, forma de se conseguir meios para manter o vício. As descrições e histórias contadas pela entrevistada nos mostra o quanto o Raval está transformado e como as mudanças aconteceram em pouco tempo.



IMAGEM 114 - MERCADO SANT ANTONI;

23 Carmen. Anexo III. Entrevista 17, p. 452-454.



IMAGEM 115 - C/ DE SANT ANTONI ABAT



IMAGEM 116 E 117 - C/ DE SANT ANTONI ABAT

IMAGEM 118 - C/ DEL CARME

A seqüência dos bonecos na C/ de Sant Antoni Abat é um exemplo de marcação de território. Ainda que a rua não seja tão extensa, a imagem se repete consecutivamente, o que possibilita ser reconhecida em outras áreas de atuação. No percurso encontramos alguns ícones repetidos que aparecem em outras obras, como o rato, o suicídio e o "blind".

A C/ Lluna sai da Pl. D'Aureli Campany à esquerda e a partir da C/ de Ferlandina passa a se chamar C/ Lleo. A característica dessa rua é similar a muitas outras da região interna ao polígono delimitado pelas ruas Paloma, Joaquin Costa, Riera Alta, e Ronda Sant Antoni: muros pintados de cinza pela prefeitura e intervenções de arte de rua nas persianas e portas, mas com uma qualidade distinta das encontradas fora do polígono. Estão mais preenchidas com graffitis, ainda que os bombings, tags, estênceis e stickers ainda se apresentem.



IMAGEM 119 E 120 - C/ DE LA LLUNA



IMAGEM 121 E 122 - C/ DE LA LLUNA



IMAGEM 123 E 124- C/ DE LA LLUNA



IMAGEM 125 E 126 - C/ DEL TIGRE

Esta é uma área onde há vários ateliês, lojas de objetos e design, acompanhados por comércio de roupas e pequenos mercados. Talvez por isso essa região seja alvo frequente de intervenções e estas, por sua vez, mais elaborados e sem sobreposições, são representadas principalmente por graffitis. Aí encontramos lojas com graffitis em persianas com desenhos que se mantêm por até três anos consecutivos.

Na C/ de la Lluna praticamente todas as persianas possuem algum tipo de intervenção, ou vários. Nas imagens 119 a 122 notamos uma diversidade técnica e um certo descuido em relação às imagens existentes, sobreposições de assinaturas e de estênceis. No caminho observamos que algumas imagens se repetem, principalmente de estênceis e marcadores²⁴. Existem registros de marcador que funcionam como a assinatura do praticante, como da imagem 124, que encontramos também na rota 3.

Na foto 140 a continuidade da escrita que invade a parede está apagada, enquanto a parte inscrita na porta se mantém. A limpeza das paredes de pedra no bairro são diárias e a regra do limite do espaço onde a intervenção permanece, é claro. O que não parece muito claro é que em uma fachada contínua da rua, um elemento arquitetônico receba uma atribuição de propriedade, distinta do elemento imediatamente adjacente, no mesmo estabelecimento. Até parece que a parede é pública, mas a porta é privada.

A concentração de arte de rua na parte privada das fachadas é consequência de uma mudança de comportamento que advém da proibição de executá-la alguns lugares, em que era permitida. A ação, antes tolerada e até permitida em alguns pontos do espaço público do bairro, passa agora a ser efetuada em espaços privados, por enquanto, permitidos. A contradição é que quem permite que portas e persianas sejam pintadas não são necessariamente os donos dos estabelecimentos, mas sim, de alguma forma, a própria prefeitura, que não reprime²⁵.

Nessa parte do percurso passamos a entrar nas lojas e questionar aos proprietários ou responsáveis sobre o que pensavam sobre a arte de rua. A maioria afirmou que gostava das pinturas coloridas, dos graffitis, mas que considerava vandalismo e sujeira as ações de bombing e assinaturas. Alguns lojistas perguntaram se gostaríamos de pintar suas persianas, outros depuseram que os artistas grafitaram com suas autorizações.

Na C/ Lleo conseguimos entrevistar a Senhora Fini, que possui seu estabelecimento comercial no bairro desde os anos 80. Ela nos contou como auxiliou nas transformações do bairro através da Asociación el Punent, já extinta. Disse que era complicado fazer com que os turistas entrassem nesta parte do bairro, devido à sujeira, tráfico de drogas, prostituição e risco de assaltos. Ao chegarmos na C/ Tigre, viramos à direita até a C/ de Joaquin Costa, que possui muitos mercados, locutórios e poucas intervenções. À direita entramos na C/ de la Paloma e à esquerda na C/ Sant Vicenç, que possuem ambas as características descritas anteriormente, internas ao polígono.

Da C/ Sant Vivenç entramos em uma rua diferenciada, a C/ de Ferlandina. É curioso que se virássemos à direita ela seguiria como as outras, mas à esquerda vamos no sentido da Pl. dels Angels, onde está o MACBA. Há um diferencial urbano no entorno do museu. A arte de rua das persianas apresenta um trabalho mais elaborado e maioria dos graffitis se mantém sem sobreposições, salvo algumas exceções. Quando há intervenção sobre o graffiti, habitualmente é uma assinatura, que se integra sem comprometer o trabalho.

24 Caneta de traço grosso não solúvel em água.

25 Retomamos este assunto no capítulo 6.3.2.

Neste trecho da C/ de Ferlandina, entrevistamos Raf Dauwe, arquiteto e um dos associados do Destrito Quinto Arquitectura Arte y Design. Também entrevistamos Carlos Canillas, dono do estabelecimento comercial Antídoto 28. Raf afirmou que a galeria de artes do Distrito Quinto expõe com frequência trabalhos de artistas de rua. Carlos, imigrante argentino que trabalhou com arte de rua, se queixa da lei da Ordenanza, da estrutura paga dos Ateliês Abertos²⁶ e das condições precárias dos imigrantes em Barcelona.



IMAGEM 127 - C/ DE JOAQUIN COSTA

IMAGEM 128 - C/ DE LA PALOMA



IMAGEM 129 - C/ DE LA PALOMA

IMAGEM 130 - C/ DE FERLANDINA

26 Este tema é aprofundado no capítulo 6.1.



IMAGEM 131 E 132 - C/ DE FERLANDINA



IMAGEM 133 E 134 - C/ DE FERLANDINA



IMAGEM 135 - C/ DE JOAQUIN COSTA ESQUINA COM C/ DE FERLANDINA

IMAGENS 136 - C/ DE FERLANDINA ESQUINA COM C/ DE SANT VICENÇ

Observamos na C/ de Ferlandina pequenos estênceis e stickers em lugares inusitados. Na foto 131, o estêncil “*muchos hablan pero pocos riman*” demonstra reminiscência da *Ciudad de las Palabras*, ação promovida pela Associação Almazén; na imagem 132 o sticker foi colocado no sinal; na imagem 135, o estêncil na base da porta foi feito durante o dia, com a porta aberta. Nessa região vimos, pela primeira vez, assinaturas nos letreiros de restaurantes (imagem 134) e na parte interna da entrada de edifícios (imagem 133).

A percepção de entrar na Pl. dels Angels pela C/ de Ferlandina é diferente do que entrar pela C/ de Montealegre. A abertura para a praça se dá diretamente, e não pela lateral. Entendemos que esta é uma área de interesse aos artistas de rua, por ser uma zona turística, de alto fluxo pedestre, com lojas, cafés e restaurantes. Talvez por isso possua mais quantidade de grafittis e maneiras diferentes de agir em relação à manutenção dos trabalhos. É interessante que as persianas das lojas, ainda que tenham sido encomendadas, possuem pinturas livres, de acordo com a vontade e criatividade do artista, sem haver relação direta da imagem com a especialidade da loja ou com os produtos a venda.

Após chegarmos na Pl. dels Angels, voltamos até a C/ de Joaquin Costa, onde viramos à esquerda até a C/ de Guifré, que é uma rua curta, mas com qualidades específicas de arte de rua devido à Asociación Almazén²⁷.

As pinturas de algumas persianas ao redor da Associação são resultado de uma proposta de atividade, com a participação dos moradores do bairro. Mesmo com este fator diferencial, dois anos depois havia bombings sobre as pinturas.



IMAGEM 137 - C/ DE GUIFRÉ, MAIO DE 2008
IMAGEM 138 - C/ DE GUIFRÉ, JANEIRO DE 2010

27 Estudamos as propostas da Asociación Almazén no capítulo 5.6.1.



IMAGEM 139 - C/ DE GUIFRÉ, MAIO DE 2008

IMAGEM 140 - C/ DE GUIFRÉ, JANEIRO DE 2010

De qualquer maneira, as imagens resultantes da proposição da Associació Almazén possuem um caráter estético e processual distinto das obras espontâneas., que também encontramos na mesma rua.



IMAGEM 141 - C/ DE GUIFRÉ, MAIO DE 2008

IMAGEM 142 - C/ DE GUIFRÉ, JANEIRO DE 2010



IMAGEM 143 E 144 - C/ DE GUIFRÉ

Dali voltamos à C/ de Joaquin Costa e viramos à esquerda, na C/ Peu de la Creu. A partir dela, entramos na Pl. Camarelles. Nesta praça interna à quadra, figuras parecidas com graffiti estavam emolduradas, como quadros, nos muros que a contornam e delimitam, feitas por artistas de rua. Este foi o único lugar que encontramos este tipo de representação. Constatamos também a ausência de outras de manifestações de arte de rua no espaço interno da praça, onde se localiza a Fundació Tot Raval. Entrevistamos Laura, uma das responsáveis pela área de cultura da fundação, que nos informou sobre a situação das associações do bairro e sobre as persianas no Raval Sul. A proposta de colocar em contato os comerciantes e alguns artistas de rua do bairro, para que estes pintem suas persianas de acordo com o tipo de comércio²⁸ ainda estava em vias de aprovação pela prefeitura.



IMAGENS 145, 146 E 147 - PL. CAMARELLES

28 Vemos estas persianas na rota 3.

Ao sairmos da praça à direita, pela C/ Peu de la Creu, viramos à esquerda na C/ D'Agustí Duran i Sanpere. A característica dessa rua estreita e de baixo fluxo pedestre é similar a outras com a mesma conformação: intervenções nas portas e persianas, principalmente de bombings, marcadores, alguns estênceis e poucos stikers, sem que a área de cada trabalho seja respeitada, ou seja, com sobreposições aleatórias.

Ao atravessarmos a C/ del Carme a C/ D'Agustí Duran i Sanpere muda de nome para C/ D'En Roig. No meio dela viramos à direita na C/ Picalquers. Esta rua possui uma característica muito peculiar, que não encontramos similar em nenhum outro local. Ela é formada por uma galeria estreita e descoberta, sem muita intervenção, até metade da rua. Na continuidade da mesma rua virarmos à direita e entramos na passagem para a C/ de la Riera Baixa, onde as suas características mudam significativamente.

Este trecho é coberto e completamente preenchido por intervenções de arte de rua. Do lado direito há uma janela que produz um ambiente contínuo com um bar. É interessante que a rua ganha uma característica privada, como se a parte coberta pertencesse ao bar. Assim como as persianas, que não são apagadas pela prefeitura, esta parte da rua mantém as obras, como uma exceção de todo contexto do bairro. Supomos que esta condição de permanência existe há um tempo considerável, dada a quantidade de intervenções e sobreposições existentes. Temos a impressão de que os trabalhos antigos, que estão abaixo, faziam parte de uma composição, e que os bombings mais recentes possuem o objetivo explícito de atropelar.



IMAGEM 148 - C/ D'AGUSTÍ DURAN I SAMPERE

IMAGEM 149 - C/ D'EN ROIG



IMAGENS 150 - C/ PICALQUERS



IMAGENS 151 E 152 - C/ PICALQUERS



IMAGENS 153 E 154 - C/ DE LA RIERA BAIXA



IMAGENS 155, 156 E 157 - C/ DE LA RIERA BAIXA



IMAGENS 158, 159 E 160 - C/ DE LA RIERA BAIXA, DETALHES

Na C/ de la Riera Baixa, onde há muitas lojas vintage, a maioria das persianas são grafitadas e ocorre uma rica diversidade de estênceis e stickers, talvez por ser a saída da C/ Picalquers.

Voltamos à C/ del Carme e pela C/ dels Angels entramos, pela terceira vez, na Pl. dels Angels. Em um período de obras, em 2006 e 2007 encontramos intervenções de arte de rua na esquina com a C/ d'Elisabet (imagens 81 e 82 da rota 1), mas durante este percurso, em 2008, não vimos intervenções neste trecho.



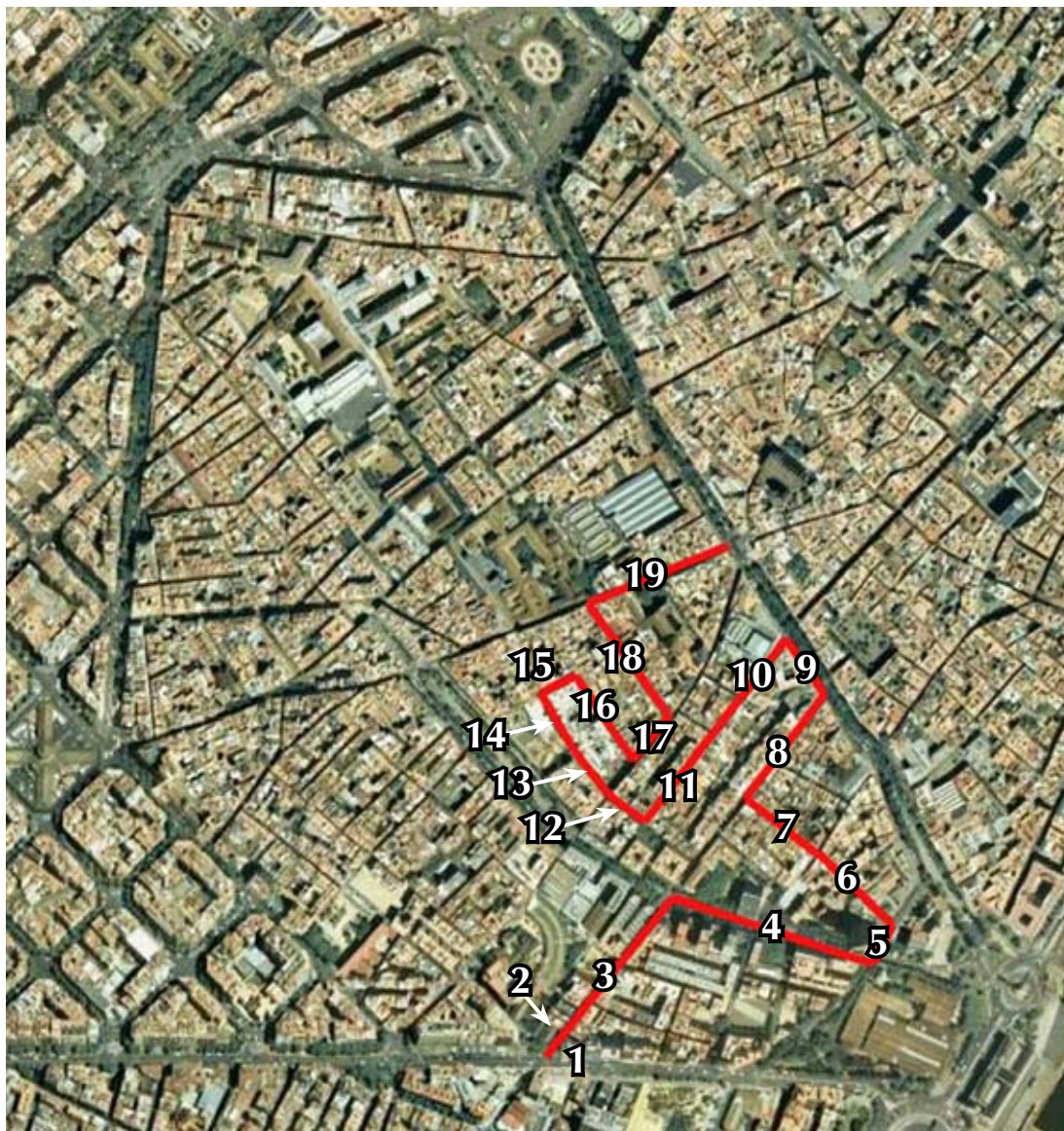
IMAGENS 161 E 162 - C/ RAMALLERS

Na Pl. Bonsucess viramos à esquerda e entramos na C/ Ramalles, que é caracterizada por uma quantidade de lojas, alguns cafés e o alto fluxo pedestre, devido a localização entre as Ramblas e o cluster MACBA, CCCB, FAD e a UB. Nesta região não encontramos muitas intervenções, o que nos faz supor que existe um trabalho de vigilância, limpeza e manutenção dos muros, mais intenso e efetivo, seja por parte da prefeitura ou dos próprios estabelecimentos comerciais.

Da C/ Ramallers observamos uma conformação urbana peculiar na Pl. San Vicenç Martorell, que possui em parte de seu perímetro, um corredor coberto no qual as persianas parecem oferecer um painel de comunicação entre os praticantes, como sugere a imagem 178, da Associació de Vells de Barcelona.

Na continuidade do perímetro as ações também aparecem intensas, nas persianas da rua e na banca de jornais instalada dentro da praça. Este forte fluxo de atividade pode ser justificado porque na C/ Ramallers, antes da C/ Tallers, havia um muro muito visado que era um dos pontos dinâmicos de prática de arte de rua antes da aplicação da Lei da Ordenança. Seguindo em frente, chegamos a outro limite do bairro, a C/ Pelai, que é o final deste percurso.

5.4.3- ROTA 3, RAVAL SUL.



- (1)- Av. Paral·lel;
- (2)- Passatge Nou de la Rambla;
- (3)- C/ Nou de la Rambla;
- (4)- Av. Les Drassanes;
- (5)- C/ Portal de Santa Madrona;
- (6)- C/ de Montserrat;
- (7)- C/ de Guardia;
- (8)- C/ Nou de la Rambla;
- (9)- La Rambla;
- (10)- C/ de la Unió;
- (11)- C/ del Marquès de Barberá;
- (12)- C/ de St. Ramón;
- (13)- C/ Espalter;
- (14)- C/ Nou de Sadurni;
- (15)- C/ St. Rafael;
- (16)- C/ del Robador;
- (17)- C/ St. Pau;
- (18)- C/ de la Junta de Comerç;
- (19)- C/ Hospital;
- (20)- La Rambla.

IMAGEM 163 - MAPA DA ROTA 3, RAVAL

Da Av. Paral.lel entramos no Raval pela C/ Nou de la Rambla. Esta rua é longa, contínua, reta e corta o bairro na parte sul. Logo no início, do lado esquerdo, há uma travessa configurada por empenas cegas, que formam uma galeria descoberta, a Passatge del C/ Nou de la Rambla. Esta galeria, que faz uma ligação com a C/ de las Tàpies, foi um lugar permitido para ações de arte de rua, o que significa uma forte concorrência por espaço nos muros. Verificamos a alta variedade de graffitis e muitos trabalhos coletivos, de grupos atuando em uma mesma obra.

Este foi mais um lugar onde ocorreu o mesmo que em outros pontos de ação intensa de arte de rua no bairro: a aplicação da lei do civismo e a constante manutenção de pintura cinza por parte da prefeitura.



IMAGENS 164 E 165 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGENS 166 E 167 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGENS 168 E 169 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGENS 170 E 171 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGEM 171 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGEM 172 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGEM 173 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGEM 174 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA, AGOSTO DE 2006



IMAGEM 175 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA, MARÇO DE 2007



IMAGENS 176, 177, 178 E 179 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA



IMAGEM 180 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA

As imagens da Passatge del Carrer Nou de la Rambla revelam a antiga dinâmica da travessa e a apropriação do lugar por diferentes tipos de ação. Notamos que o trabalho de uma única peça era executado por várias pessoas que formavam grupos de praticantes (imagens 176 a 180). Esta constatação difere da passagem da C/ Picalquers, onde o sentido de coletividade se dá a partir de uma somatória de ações individuais. Mesmo com esta característica, encontramos ações individuais na Passatge Nou de la Rambla, ainda escassas e integradas aos trabalhos dos grupos, sem sobreposições.

Neste lugar não encontramos bombings, tags nem muitos estênceis e stickers. Não excluimos a possibilidade de que houvesse, mas esta era uma área mais dedicada ao graffiti.

Também encontramos manifestações de arte de rua em um terreno baldio, perto da passagem, na C/ Nou de la Rambla. No terreno, que não era alvo de vigilância, as ações duraram um pouco mais que na galeria, mas o desenvolvimento da obra impediu as atividades.



IMAGENS 181 E 182 - C/ NOU DE LA RAMBLA



IMAGENS 183 E 184 - C/ NOU DE LA RAMBLA

Seguimos em frente até a Rambla del Raval e viramos à direita, na Avenida les Drassanes²⁹. Não encontramos muitas manifestações no trecho percorrido da avenida, nem na C/ Portal de Santa Madrona, que é sequência do percurso. Ambas são ruas largas que possuem calçadas amplas, onde a implantação dos edifícios não segue o padrão plano e contínuo, com persianas e estabelecimentos comerciais, como em ocorre nas ruas mais estreitas do bairro.

Quando viramos à esquerda, na C/ de Montserrat, a configuração da rua estreita sem calçadas e persianas se apresenta. Seguindo adiante a C/ de Montserrat muda de nome para C/ Guardiá.

O diferencial dos percursos anteriores é que esta região, especialmente mais ao sul, não há um fluxo pedestre intenso, nem muitas variações de lojas. Também não encontramos cafés e restaurantes, somente alguns pequenos mercados para suprir a necessidade dos moradores da região. Tampouco localizamos instituições de atividades culturais ou qualquer outro atrativo que justifique um fluxo turístico ou uma intensidade na produção de arte de rua. Encontramos algumas portas com tags e pequenos estênceis, poucos stickers e persianas com bombings.

Seguimos até a C/ Nou de la Rambla, onde viramos à direita. Um aspecto que nos chamou a atenção foram as persianas pintadas com desenhos relativos ao produto da loja³⁰.

Quanto mais perto das Ramblas, maior o fluxo pedestre, mas o padrão de intervenções nas persianas permanece: algumas com desenhos relativos ao produto vendido nas lojas e outras com bombings e tags.

Contornamos as Ramblas para entrar na C/ de la Unió, que mantém as características do trecho anterior. Adiante a rua muda de nome para C/ del Marqués de Barberà, mas as intervenções continuam escassas e com poucas variações.

Entramos à direita na C/ de Sant Ramon, uma rua longa que muda de nome duas vezes. Depois da C/ de Sant Pau, passa a se chamar C/ Espalter e atravessando a C/ de Sant Josep Oriol, se chama C/ Nou de Sadurni. Vimos poucos escritos com marcadores e nenhum bombing na vedação metálica de proteção de obras que delimitam estas ruas.

Nessa região, seguimos no sentido norte. Não encontramos mais as persianas com a pintura do produto das lojas, mas o padrão de assinaturas nas portas, onde pequenos estênceis e stickers se mantêm.

29 Soubemos através de um dos grafiteiros entrevistados, Jota Loca, que há um lugar conhecido por muro Drassanes, na rotatória da Av. Parallel, onde artistas de rua se encontram. Este muro é considerado um dos lugares emblemáticos da atividade para os praticantes, mas como o percurso do Raval sul já havia sido feito e como a área do muro está no limite externo do bairro, este lugar não está incluído nas rotas, ainda que seja tratado no próximo capítulo.

30 Retomamos o assunto das persianas no capítulo 6.



IMAGEM 185 - C/ DE GUARDIÁ

IMAGEM 186 - C/ DE GUARDIÁ, DETALHE



IMAGEM 187 - C/ DE LA UNIÓ

IMAGEM 188 - C/ MARQUÈS DE BARBERÁ

Ao chegarmos na C/ de Sant Rafael, viramos à direita em direção a C/ del Robador, onde foi necessário explicar às prostitutas o objetivo do trabalho, porque não queriam que circulássemos por ali com máquina fotográfica. De qualquer maneira as intervenções na C/ del Robador não fugiram ao que encontramos na maioria das ruas do Raval sul. À esquerda, seguimos um trecho da C/ de Sant Pau para subir a C/ de la Junta de Comerç, onde observamos intervenções nas placas das instituições sociais.

A esquina da C/ Hospital é um lugar de encontro, onde há uma situação de balcão de bar voltado para rua. A particularidade desta esquina é que a dinâmica das produções de arte de rua não se limitam à altura dos pedestres, mas alcançam a parte de cima da parede, o que raramente encontramos no bairro. À direita na C/ Hospital chegamos à Rambla, onde encerramos o terceiro percurso.



IMAGEM 189 - C/ DE SANT RAMÓN

IMAGEM 190 - C/ DEL ROBADOR

IMAGEM 191 - C/ DE LA JUNTA DEL COMERÇ



IMAGEM 192 - C/ ESPALTER

IMAGEM 193 - C/ DE LA JUNTA DEL COMERÇ, ESQUINA COM C/ HOSPITAL

5.5- VILA MADALENA EM SÃO PAULO.



IMAGEM 194 - BECO APRENDIZ

Na Vila Madalena, a primeira visita foi à Cidade Escola Aprendiz, idealizada pelo jornalista Gilberto Dimenstein, que resultou em um dos estudos sobre as propostas de interação social.

Demos início às entrevistas no bairro, primeiro por Ernesto Bonato, do ateliê Piratininga, gravurista, professor e um dos proponentes do projeto Lambe-Lambe. Depois entrevistamos Valfrido Lima, organizador do evento Arte da Vila, de ateliês abertos. Também entrevistamos Dedé, Chico e Bil, do Espaço Coringa, coletivo com diversas propostas de interações urbanas; Rogério de Souza, designer, grafiteiro; e Bruno Siqueira, do Des-Projeto, com propostas de tag-limpo. Este, por sua vez, nos ofereceu outras nove entrevistas com artistas de rua, como Moose, Rodrigo Chã, Fabrício Lopes, Alexandre Orión e os pioneiros da arte de rua em São Paulo: Ruy Amaral, Ozéas Duarte, John Howard, Carlos Matuck e Celso Gitahy.

Fizemos duas visitas à Cidade Escola Aprendiz, a primeira nos recebe Paula Magalhães, que nos mostra a sede, a Praça Aprendiz das Letras e o Beco Aprendiz. Conta como foi o processo de formação e nos oferece dois livros, um chamado “100 Muros” e outro “Bairro-Escola Passo a Passo”.

Na segunda visita, Solange da Costa Ribeiro nos auxilia com as imagens e arquivos do Projeto Aprendiz. Ouvimos moradores do bairro e pedestres que comentaram sobre suas impressões positivas sobre o graffiti e, de uma maneira geral, rechaço à pichação.

Como já citamos, a Vila Madalena não possui seus limites definidos. A subprefeitura de Pinheiros contém os distritos: Alto de Pinheiros, Itaim Bibi, Jardim Paulista e Pinheiros. A Vila Madalena não é considerada um distrito e está registrada tanto em Pinheiros quanto em Alto de Pinheiros, ainda que em nenhum deles estejam definidos seus limites ou sua área. No primeiro mapa está assinalada a região de Pinheiros na cidade de São Paulo, e no segundo, a região da Vila Madalena na subprefeitura de Pinheiros.

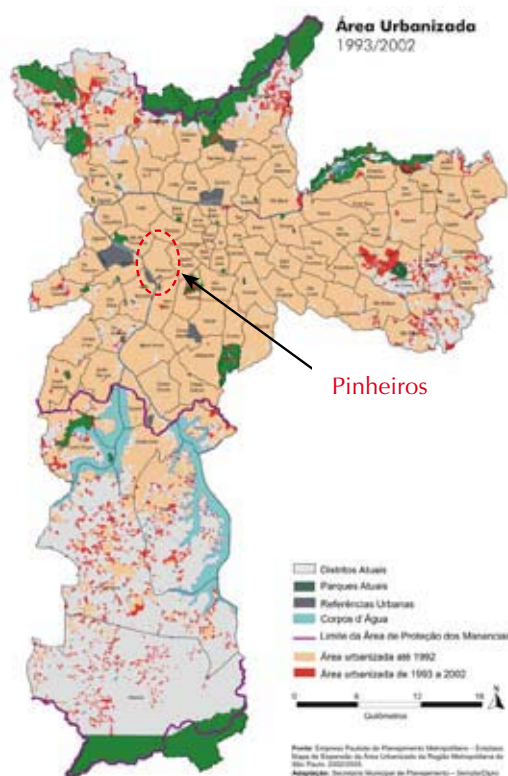


IMAGEM 195 - ÁREA URBANIZADA DE SÃO PAULO, LOCALIZAÇÃO DO BAIRRO PINHEIROS



IMAGEM 196 - ÁREA DE INTERESSE SOCIAL DE PINHEIROS, LOCALIZAÇÃO DA VILA MADALENA

Apresentamos uma marcação que não é um limite ou fronteira, é apenas uma referência para delimitação da pesquisa. Primeiro sobrepusemos três mapas referenciais do bairro, e procuramos identificar as bordas indefinidas da Vila. Foram necessárias mais de dez visitas direcionadas para que todas as ruas internas à estas bordas fossem percorridas. Assim delimitamos a região das rotas do mapeamento fotográfico, de acordo com o processo de investigação no próprio bairro, onde consideramos o depoimento de moradores e os mapas de referência. As rotas ultrapassaram a marcação para buscarmos algumas características ou diferenças que poderiam ser determinantes na descrição dos percursos.



IMAGEM 197 - MAPA DA VILA MADALENA (ACIMA, ESQUERDA)

IMAGEM 198 - MAPA DA VILA MADALENA (ABAIXO, ESQUERDA)

IMAGEM 199 - BASE DA SOBREPOSIÇÃO DOS MAPAS (DIREITA)



IMAGEM 200 - MAPA DO ARTE NA VILA (ESQUERDA)

IMAGEM 201 - DELIMITAÇÃO DA VILA E INDICAÇÃO DE ÁREAS ESPECÍFICAS (DIREITA)

A área interna ao polígono: Rua João Miguel Jarras, Rua Natingui, Rua dos Tamanás e Rua Moras (1), se caracteriza por loteamentos residenciais, que historicamente deram início à urbanização na Vila Madalena. É a região que menos se assemelha ao conjunto do bairro em termos físicos (casas grandes, ruas largas e muito arborizadas) na qualidade de uso (estritamente residencial e com alta vigilância particular). Esta área apresenta semelhanças com a parte de Alto de Pinheiros (2) e parte das ruas Simpatia e Madalena que se juntam à João Moura (3). A parte mais central do bairro (4) possui um traçado quadriculado e concentra o maior fluxo de circulação, comércio e feiras. Um pouco mais ao sul (5) estão as Associações e ONGs, principalmente na Rua Belmiro Braga.

A área ao norte (6), é caracterizada por um forte desnível topográfico e por isso uma região com escadarias e praças, que ligam as ruas. A rota 1 foi feita nessa parte mais alta. Nos limites do percurso (R. Francisco Isoldi) alguns moradores identificaram a área como Alto de Pinheiros. É uma região prioritariamente residencial e íngreme. A rota 2 compreende toda a Rua Madalena, Rua Simpatia e o perímetro do Cemitério São Paulo. Já a rota 3, passa pela área central do bairro e em dois lugares já tradicionais de graffiti em São Paulo: o Beco do Batman e o Beco Aprendiz.

A maioria das fotos dos percursos na Vila Madalena foi realizada no primeiro semestre de 2009.

5.5.1- ROTA 1, ALTO DE PINHEIROS.



- (1)- Metrô Vila Madalena;
- (2)- R. Heitor Penteado;
- (3)- R. Cristóvão de Burgos;
- (4)- R. Sen. César Lacerda Vergueiro;
- (5)- R. Borges de Barros;
- (6)- R. Francisco Isoldi;
- (7)- R. Natingui;
- (8)- R. Marinho Falcão;
- (9)- Praça José Carlos Burle;
- (10)- Travessa Tim Maia;
- (11)- R. Pedro Ortiz;
- (12)- R. Paulistânia;
- (13)- R. Luminárias;
- (14)- R. Agissé;
- (15)- Praça Prof. Haroldo Valadão;
- (16)- R. Nova Veneza;
- (17)- R. Filintro de Almeida;
- (18)- R. Costa Lobo;
- (19)- R. Jericó;
- (20)- R. Purpurina.

IMAGEM 202 - MAPA DA ROTA 1, VILA MADALENA

A primeira rota da Vila Madalena começa pela exploração de um dos possíveis limites do bairro, na parte de Alto de Pinheiros, em janeiro de 2009. Saímos da estação de metrô “Vila Madalena” para oeste, e subimos à esquerda, já na Avenida Heitor Penteado.

Na R. Cristóvão de Burgos viramos à direita e encontramos a primeira escadaria. Logo após, há uma área plana, com uma árvore. Depois, nos deparamos com a descida até a R. Senador Cesar Lacerda Vergueiro. As paredes dos dois lados desse percurso estão repletas de graffitis, pichações, tags e um lambe-lambe. As intervenções parecem desgastadas e aleatórias, no sentido da ordenação dos graffitis ou dos trabalhos de grupos. Provavelmente esta área, ainda que preenchida, não é de alta rotatividade.



IMAGEM 203 - METRÔ VILA MADALENA, AV. HEITOR PENTEADO

IMAGEM 204 - R. CRISTÓVÃO DE BURGOS, ESQUINA COM A R. PAULISTÂNIA



IMAGENS 205 E 206 - ESCADARIA DA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS



IMAGENS 207 - R. CRISTÓVÃO DE BURGOS



IMAGENS 208 E 209 - ESCADARIA DA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS

A R. Senador Cesar Lacerda Vergueiro é estritamente residencial, sem intervenções e fortemente vigiada por câmeras das casas. Ao chegarmos na R. Borges de Barros, subimos à direita no ponto mais alto, até a Av. Heitor Penteado. As características deste trecho são similares às da R. Senador Cesar Lacerda Vergueiro, muros sem intervenções.



IMAGEM 210 - R. SENADOR CESAR LACERDA VERGUEIRO

IMAGEM 211 - R. BORGES DE BARROS COM AV. HEITOR PENTEADO

Ao descer as curvas tortuosas da R. Borges de Barros, o cenário muda significativamente. As calçadas estão em estado precário, não há muitos edifícios, as casas são mais simples, sem câmeras de vigilância e as intervenções de arte de rua aparecem: textos que formam desenhos, estênceis e assinaturas.



IMAGENS 212 E 213 - R. BORGES DE BARROS



IMAGENS 214 E 215 - R. BORGES DE BARROS

Ao passar a Praça Cazuzu, a continuação da R. Borges de Barros se torna R. Francisco Isoldi e as características voltam a ter um padrão anterior, de residências mais sofisticadas. Não encontramos intervenções de arte de rua até a R. Natingui, quando esta forma uma pequena praça triangular, na esquina com a R. Fradique Coutinho.

Nos muros de tijolos que delimitam a praça há intervenções do projeto “100 Muros”³¹ e algumas pichações.

31 A proposta do Projeto Aprendiz consistiu em realizar ações de arte de rua com a comunidade em cem muros da Vila Madalena. Estudaremos com mais profundidade os 100 Muros no capítulo 5.6.3.1.



IMAGEM 216 - R. NATINGUI

IMAGEM 217 - R. NATINGUI EM DIREÇÃO À R. MARINHO FALCÃO

Em vez de virarmos na continuidade da R. Fradique Coutinho, seguimos toda a seqüência da R. Marinho Falcão, e sua continuidade, a Travessa Tim Maia, que é repleta de arte de rua. Cada parte com características específicas.

O primeiro trecho, é uma rampa para pedestre. Do lado esquerdo há um muro chapiscado, com mosaicos dos 100 Muros e graffitis esparsos. Do lado direito, há uma mureta baixa de escoamento de água pluvial que separa uma quadra de esportes cercada, interna à Praça José Carlos Burle, que não tem muros, nem manifestações.



IMAGENS 218 E 219 - R. MARINHO FALCÃO E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE, PRIMEIRO TRECHO

Alguns metros depois de passar a R. Monsenhor Passos, a praça passa a estar diretamente conectada à rampa. As características mudam, o muro é liso, a subida mais íngreme, os graffitis são mais elaborados e os desenhos mais próximos uns dos outros. Logo no início deste segundo trecho há outro mosaico que também faz parte dos “100 Muros” e na continuação, graffitis, estênceis e tags, organizados como se cada ação ocupasse seu devido lugar. Aparentemente há trabalhos individuais e de grupos, conforme observamos nas assinaturas compostas e nas diferenças de estilo.



IMAGENS 220 E 221 - R. MARINHO FALCÃO E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE, SEGUNDO TRECHO



IMAGENS 222 A 225 - R. MARINHO FALCÃO, SEGUNDO TRECHO



IMAGENS 226 E 227 - R. MARINHO FALCÃO, TERCEIRO TRECHO

O conjunto do segundo trecho não parece formar uma unidade, mas fragmentos encadeados em sequência. Há poucas sobreposições nos graffitis, ainda que se observe sinais de uma camada de látex que preenche o fundo na parte mais baixa do muro (imagens 226 a 229). Esta camada pode indicar que os desenhos atuais estão a sobrepor outros.

O terceiro trecho da R. Marinho Falcão vai até a R. Girassol, onde encontramos, na esquina, um mural dos 100 Muros quase completamente sobreposto pelo graffiti (imagens 229 e 230). Não encontramos stickers nem lambe-lambe em todo percurso da R. Marinho Falcão.



IMAGENS 228 A 231 - R. MARINHO FALCÃO, TERCEIRO TRECHO

A partir da R. Girassol, a R. Marinho Falcão passa a se chamar Travessa Tim Maia. O primeiro trecho é de uma rua com calçadas estreitas que vai até a R. Senador César Lacerda Vergueiro, com muros dos dois lados. Na subida, o lado direito a calçada possui degraus para vencer a inclinação da rua.

O muro é azulejado e alto e este segmento é o que possui somente tags e pichações. No lado esquerdo do muro, que é baixo, as intervenções são desconexas: tags e pichações, poucos desenhos. No entanto, alguns graffitis aparecem perto da R. Girassol, curiosamente apenas desse lado da rua.

Verificamos o fato de que a qualidade do suporte pode interferir nas maneiras de agir. A característica física do muro pode ser uma condição para uma determinada maneira de agir.

O muro com as rugosidades e textura de chapisco (imagens 232, 234, 235 e 238), por exemplo, não permite uma elaboração detalhada de cores, desenhos e sombras, como permite um muro liso (imagens 228 a 231), este sim, preferido pelos grafiteiros.



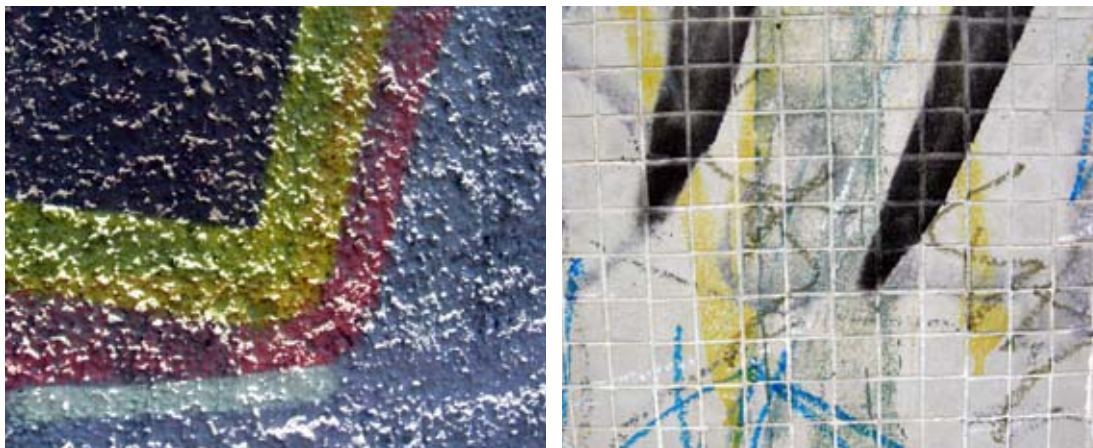
IMAGENS 232 E 233 - TRAVESSA TIM MAIA, PRIMEIRO TRECHO



IMAGENS 234 E 235 - TRAVESSA TIM MAIA, PRIMEIRO TRECHO



IMAGENS 236 E 237 - TRAVESSA TIM MAIA, PRIMEIRO TRECHO



IMAGENS 238 E 239 - TRAVESSA TIM MAIA, PRIMEIRO TRECHO (DETALHE)

No azulejo e pastilha cerâmicos (imagens 236, 237 e 239), a sobreposição com spray fica mais transparente e não há a porosidade necessária para a aderência da cobertura de tinta látex, usada frequentemente como fundo para novas manifestações e sobreposições. Isso dificulta a dinâmica de rotatividade das manifestações mais elaboradas, como as encontradas nos muros com reboque. Este fato não exclui que haja pichação em muros lisos, mas é mais raro encontrarmos graffitis em muros de tijolo a vista, revestimento cerâmico ou com texturas muito irregulares.

O segmento seguinte da Travessa Tim Maia é uma escadaria larga que sobe da R. Senador Lacerda Vergueiro até a R. Harmonia (segundo trecho), e depois desce até a R. Pedro Ortiz (terceiro trecho).

Na primeira semana de dezembro de 2006, houve a “Semana Jovem”, promovida pela prefeitura da cidade de São Paulo. Uma das programações do evento foi a “Passarelas da Vila”: oficinas de graffiti em escadarias da Vila Madalena que possuem esta conformação de galeria aberta. Um dos lugares de intervenção foi neste trecho. Supomos que o amarelo de fundo, os fragmentos de música escritos nas paredes e as imagens do cantor Tim Maia, que dá nome à travessa, sejam resquícios dessa oficina.



IMAGENS 240 E 241 - TRAVESSA TIM MAIA, SEGUNDO TRECHO



IMAGENS 242 E 243 - TRAVESSA TIM MAIA, SEGUNDO TRECHO



IMAGENS 244 E 245 - TRAVESSA TIM MAIA, SEGUNDO TRECHO



IMAGEM 246 - TRAVESSA TIM MAIA, ESQUINA COM A R. HARMONIA, TERCEIRO TRECHO

Ao subir os degraus no segundo trecho, no lado esquerdo, o muro é chapiscado, tem o fundo amarelo e alguns graffitis (imagens 242 e 243); no lado direito, há apenas uma parte da parede que não está coberta por trepadeiras, o fundo é branco e contém alguns desenhos, tags e pichações (imagens 244 e 245).

Atravessamos a R. Harmonia e as características continuam até a R. Pedro Ortiz, mas neste segundo trecho há mais graffitis que não são temáticos e por isso, supomos que podem ter sido feitos depois da oficina.



IMAGEM 247 - TRAVESSA TIM MAIA, TERCEIRO TRECHO

Ao chegarmos na Rua Pedro Ortiz, que é uma rua privada fechada por um portão, encontramos um tipo de manifestação comum no Brasil em épocas de campeonatos de futebol: a imagem distorcida da bandeira do Brasil, pintada durante a copa de 2006, no fim da escadaria.

Acreditamos que este trecho não possui um fluxo intenso de ações de arte de rua, ainda que existam em quantidade, porque a maioria das manifestações de 2006 permanecem até 2009.

Ao passar a R. Pedro Ortiz a configuração muda. Continuamos a descer uma escada, mas muito mais estreita que separa um edifício ladeado por arbustos e uma mureta de praça. A única manifestação de arte de rua que encontramos neste caminho foi em um telefone público, cheio de assinaturas (imagem 249).



IMAGEM 248 - TRAVESSA TIM MAIA COM A R. PEDRO ORTIZ

IMAGEM 249 - ESCADARIA ENTRE A R. PEDRO ORTIZ E A R. PAULISTÂNIA

IMAGEM 250 - R. PAULISTÂNIA



IMAGEM 251 - R. LUMINÁRIAS

No final da escada viramos à direita na R. Paulistânia, uma rua residencial, sem muitas ações. Dela acessamos a R. Luminárias, à direita, onde encontramos um pequena feira e muros pintados com grafittis elaborados, especialmente na esquina da R. Luminárias com a R. Agissé. Supomos que o fluxo da feira pode ser um atrativo que favorece o interesse dos praticantes por este lugar.

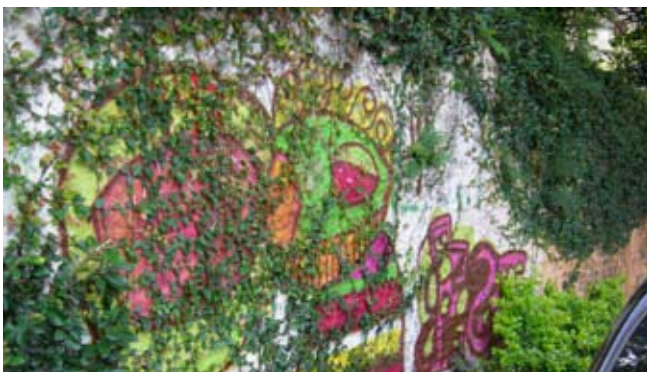
Seguimos contornando a estreita e longa Praça Professor Haroldo Valadão, no muro de arrimo que a sustenta, encontramos algumas manifestações. Este provavelmente é um lugar favorável para a ação, porque o desnível da praça impede que os praticantes sejam vistos enquanto atuam. A textura do muro não beneficia trabalhos muito elaborados mas, de qualquer maneira, a hera que cresce no chapisco está cobrindo toda superfície. Esta característica do uso da vegetação para cobrir muros encontramos em outros pontos da Vila Madalena e talvez seja uma forma intencional de impedir a continuidade das intervenções.



IMAGENS 252 E 253 - R. AGISSÉ



IMAGEM 254 - R. AGISSÉ



IMAGENS 255 E 256 - R. AGISSÉ

Subimos até a R. Nova Veneza, onde fica a Escola Técnica Estadual da Vila Madalena. Logo na esquina encontramos um painel de mosaicos do 100 Muros parcialmente destruído, mais pela exposição ao tempo que por uma ação intencional de sobreposição ou retirada de materiais.

Na sequência do muro da escola encontramos alguns estênceis e poucas pichações. Embora seja um lugar que poderia ser um ponto forte das manifestações de arte de rua, devido ao fluxo da escola, existe uma guarita de vigilância na calçada e isto deve inibir a dinâmica mais intensa das práticas.



IMAGEM 257 - R. RODÉSIA ESQUINA COM A R. NOVA VENEZA

IMAGEM 258 - R. NOVA VENEZA



IMAGEM 259 - R. FILINTRO DE ALMEIDA

A continuidade da R. Nova Veneza se chama R. Filintro de Almeida, as características permanecem e na esquina com a R. Costa Lobo há mais um mural dos 100 Muros, com uma pichação sobre uma parte dele.

Seguindo o contorno do muro da escola um terceiro mural dos 100 Muros na esquina da R. Costa Lobo com a R. Jericó. O mural não possui sobreposições mas parece necessitar manutenção, como os anteriores. No pequeno trecho percorrido da R. Jericó encontramos manifestações nas placas de sinalização de trânsito, estênceis e stickers.



IMAGENS 260 E 261 - ESQUINA DA R. FILINTRO DE ALMEIDA COM A R. COSTA LOBO



IMAGEM 262 - ESQUINA DA R. COSTA LOBO COM A R. JERICÓ



IMAGEM 263 - R. JERICÓ

IMAGEM 264 - ESQUINA DA R. JERICÓ COM A R. PURPURINA



IMAGEM 265 - R. PURPURINA

Descemos a R. Purpurina, que também faz parte da rota 3 por ser uma das ruas que corta a área central do bairro. Nela observamos uma maneira de intervir frequente na área do centro: a da diversificação, mescla e junção de diferentes tipos de intervenção em um mesmo lugar. Descendo a R. Purpurina da R. Jericó até a R. Harmonia as intervenções são esparsas. Da R. Harmonia até a R. Girassol, que é uma subida íngreme, há uma série de fachadas inteiramente preenchidas com grafittis.



IMAGEM 266 - ESQUINA DA R. PURPURINA COM A R. HARMONIA

IMAGEM 267 - ESQUINA DA R. PURPURINA COM A R. GIRASSOL

Nas esquinas com R. Harmonia e com a R. Girassol há pichações na parte superior das construções. Entre a R. Girassol e a R. Fidalga há mais de cinco intervenções dos “100 Muros” na Escola Municipal de Educação Infantil Professora Zilda Franceschi.

Também encontramos neste trecho um tipo de resultado que não chegamos a incluir como arte de rua, porque são trabalhos de pintura das fachadas de estabelecimentos comerciais ou de serviços decorativos, que provavelmente foram pagos.



IMAGEM 268 E 269 - R. FIDALGA, ESCOLA PROFESSORA ZILDA DE FRANCESCHI

5.5.2- ROTA 2, SUMAREZINHO.



- (1)- Metrô Vila Madalena;
- (2)- R. Heitor Penteado;
- (3)- R. Monsanto;
- (4)- R. Miranda Monteiro;
- (5)- Praça General Oliveira Álvares;
- (6)- R. Albegoária;
- (7)- R. Medeiros de Albuquerque (alto);
- (8)- R. Patápio Silva;
- (9)- R. Dr. José Almeida Camargo;
- (10)- R. Ásia;
- (11)- R. Lisboa;
- (12)- Praça Celso Delmanto;
- (13)- R. Henrique Schaumann;
- (14)- R. Cardeal Arcoverde;
- (15)- R. Horácio Lane;
- (16)- R. Luis Murat;
- (17)- R. Medeiros de Albuquerque (baixo);
- (18)- R. Aspicuelta;
- (19)- R. Simpatia;
- (20)- R. João Moura;
- (21)- R. Madalena.

IMAGEM 270 - MAPA DA ROTA 2, VILA MADALENA

Na saída da estação de metrô “Vila Madalena” pegamos o sentido oposto da primeira rota, seguimos à direita na Av. Heitor Penteado para iniciar a segunda rota.

Na avenida encontramos pichações nas fachadas, desenhos em equipamentos de suporte urbano e um lambe-lambe. Subimos a avenida até a R. Monsanto, e nela entramos porque notamos intervenções na esquina, porém foram apenas estas as que encontramos ao longo da rua. A continuação da R. Monsanto se encontra com um pequeno trecho da R. Miranda Montenegro, sem intervenções.

Chegamos à praça arborizada General Oliveira Álvares onde nos deparamos com um tipo de container, fechado e pintado, mas na banca de revistas da mesma praça não vimos nenhuma intervenção, ainda que a extensão do muro em frente a banca, na R. Albegoária, seja toda grafitada.



IMAGENS 271 E 272 - AV. HEITOR PENTEADO



IMAGEM 273 - AV. HEITOR PENTEADO

IMAGEM 274 - R. MONSANTO ESQUINA COM A AV. HEITOR PENTEADO



IMAGEM 275 E 276 - Av. HEITOR PENTEADO



IMAGEM 277 - Av. HEITOR PENTEADO

IMAGEM 278 - R. MONSANTO ESQUINA COM A Av. HEITOR PENTEAD

A R. Albegoária é larga, de mão dupla, e as características do entorno da praça mudam, para uma rua residencial e sem intervenções até o trecho onde ela se torna a R. Patápio Silva. Neste ponto encontramos graffiti nos muros de terrenos baldios, que três meses depois foram pintados de branco.

Na R. Patápio Silva, descemos a escadaria que ladeia o Mercado da Vila, na R. Medeiros de Albuquerque. Não é uma escada tão larga quanto as que percorremos na primeira rota, mas está repleta de graffiti e pichações. No final, encontramos um mosaico dos 100 Muros todo pichado e degradado.

Ao comparar as imagens de 2008 e 2009 da parte baixa da escadaria, notamos que a lateral do mercado foi pintada de verde e a janela foi pichada, os graffiti do muro pintado foram refeitos por outros artistas, mas a maioria das ações da lateral oposta ao Mercado permanecem. É interessante como fluxo de transformações concretas do Mercado repercute em mudanças correspondentes nas ações de arte de rua e ao mesmo tempo, há algum critério de respeito ou hierarquia que faz com que a parte inalterada do muro, mantenha as obras antigas.



IMAGEM 279 - R. ALBEGOÁRIA, JANEIRO DE 2009



IMAGEM 280 - R. ALBEGOÁRIA, ABRIL DE 2009



IMAGENS 281 E 282 - ESCADARIA DA R. PATÁPIO SILVA À R. MEDEIROS ALBUQUERQUE



IMAGEM 283 - ESCADARIA, R. MEDEIROS ALBUQUERQUE, ABRIL DE 2008



IMAGEM 284 - ESCADARIA, R. MEDEIROS ALBUQUERQUE, MARÇO DE 2009

A R. Medeiros de Albuquerque possui uma série de elementos que favorecem a atuação da arte de rua: ateliês de artistas, proximidade ao Beco do Batman³², ao Mercado da Vila e a um dos pontos de trabalho e oficina da Cidade Escola Aprendiz, na R. Aspucuelta. Percorremos esta região em dois itinerários, um ao norte: que a Rua Medeiros de Albuquerque vai da R. Aspucuelta até a R. Albegoária (alto); outro ao sul, onde a mesma rua vai da R. Aspucuelta até a R. Luis Murat (baixo).



IMAGENS 285 E 286 - R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (ALTO)

32 Um dos pontos tradicionais de maior incidência de arte de rua em São Paulo. Passamos pelo beco na terceira rota da Vila.



IMAGENS 287 E 288 - R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (ALTO), DETALHES



IMAGEM 289 - R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (ALTO)

No primeiro trecho (alto) encontramos diversos murais dos “100 Muros” e uma série de intervenções de diferentes qualidades e modos de fazer. As pichações estão nas partes altas do edifício abandonado sobre o Mercado, nas portas e nos fechamentos das garagens mais próximos à R. Albegoária, em atropelos nos mosaicos dos “100 Muros” e compondo com graffitis, nas laterais da escadaria. Os graffitis estão nos muros, em conjunto com alguns mosaicos dos “100 Muros” e em algumas fachadas. Dois postes da calçada em, frente ao Mercado, são coloridos e desenhados. Não encontramos stickers, lambe-lambes e vimos poucos estênceis.

Subimos a escadaria de volta à R. Patápio Silva, que é estreita e curva. Nela observamos muitas pichações nas casas, pedras e muros. Neste trecho do percurso nos deparamos apenas com um graffiti feito em grupo, que em meio a tantas pichações da rua permanece sem sobreposições.



IMAGENS 290 E 291 - R. PATÁPIO SILVA



IMAGENS 292 E 293 - R. PATÁPIO SILVA

A princípio a rota consistia em subir diretamente para R. Ásia, mas índices de intervenções nos levaram a descer a R. Dr. José Almeida Camargo, uma rua estreita, estritamente residencial, com muitas intervenções nas fachadas. Somente nela e nos becos observamos índices de ações no asfalto.

As casas são simples, sem vigilância e algumas parecem ser ateliês de artistas. Talvez a alta quantidade de intervenções possa ser entendida por esta rua ser um caminho alternativo paralelo ao cemitério São Paulo, que liga a Av. Henrique Schaumann ao Beco do Batman, sem tanto movimento pedestre ou de carros.

É interessante a convivência contraditória entre a visibilidade da obra e a invisibilidade da ação. Os lugares de alto fluxo pedestre ou de carros são um desafio maior para a dinâmica das ações proibidas, mas são lugares menos perigosos para se trabalhar à noite. Em contrapartida as ruas escondidas como a Dr. José Almeida Camargo, que não oferecem tanto risco à ação, tampouco proporcionam visibilidade às obras.



IMAGEM 294 - R. JOSÉ ALMEIDA CAMARGO



IMAGENS 295 E 296 - R. JOSÉ ALMEIDA CAMARGO

Retomamos o caminho à R. Ásia, residencial, casas protegidas por grades, muros altos, câmeras e postos de vigilância. Não encontramos arte de rua neste trecho, apenas poemas escritos em dois portões de uma residência.

Viramos à direita na R. Lisboa e neste quarteirão também encontramos pinturas em três portões: um estacionamento de carros e motos com o desenho da bandeira do Brasil e a frase “proibido estacionar dia e noite”; uma oficina mecânica com símbolos de marcas de carros pintados sobre uma bandeira quadriculada; e a palavra “não” desenhada no portão da Companhia de Força e Luz Eletropaulo, que reconhecemos de outras intervenções no bairro, pela figura formada pela letra “o”.

Esta passagem nos levou a um questionamento. Segundo a definição de arte de rua na qual nos fundamentamos, as ações são de iniciativa voluntária, comunicativa, sem fins lucrativos ou publicitários, devem transformar a cidade e se apropriar do espaço público. Nenhuma das manifestações possui um aspecto diretamente lucrativo ou publicitário, exceto o portão da oficina mecânica, ainda que não explicitamente que o estabelecimento oferece um serviço. Os portões da casa e o do estacionamento não possuem nenhum signo que os remeta a uma intenção publicitária. Na suposição de que os proprietários dos locais tenham pintado seus portões, não são iniciativas de apropriação do espaço público, mas um ornamento ou decoração de um espaço privado e por isso deixam de ser considerados arte de rua. Mas como podemos determinar quais são as ações que se apropriam do espaço público na gama de manifestações em persianas, portões e outras vedações de locais comerciais, privados ou de serviços? E ainda que o artista de rua seja reconhecido, como podemos saber se o trabalho foi um serviço contratado ou uma ação voluntária?



IMAGEM 297 - R. LISBOA



IMAGEM 298 - R. ÁSIA
IMAGEM 299 - R. LISBOA



IMAGEM 300 - R. LISBOA

Contornamos a Av. Paulo VI até a Praça Celso Delmanto, que margeia a Av. Henrique Schaumann, o trecho em frente ao Cemitério São Paulo. À direita, na esquina da Av. Henrique Schaumann com a R. Luis Murat, encontramos um mural de mosaico dos “100 Muros”. As características da avenida desta esquina, até o encontro com a R. Patápio Silva, são muito diferentes das do trecho do cemitério, ela é mais estreita, possui um canteiro central longitudinal e algumas pichações nos fechamentos das fachadas.

Todo trabalho dos muros que delimitam o perímetro do Cemitério São Paulo é o resultado de uma ação proposta pela Cidade Escola Aprendiz³³. Cada segmento alaranjado de parede entre os pilares brancos, contém um trabalho diferente.

A parte da Av. Henrique Schaumann é a mais variada e irregular: mosaicos de pequenas pastilhas que geram formas aleatórias ou figuras dentro de retângulos; sequências de máscaras de cerâmica; unidades de azulejos artesanais organizados em conjunto; e os painéis retangulares de azulejos cerâmicos pintados, que são a composição mais usada nos muros das outras ruas que circundam o cemitério. A calçada possui um talude que nivela o desnível da avenida. Não há um fluxo de pedestre intenso nesse trecho e não encontramos nenhum tipo de intervenção sobrepondo ou compondo com os trabalhos que ali estão.



IMAGEM 301 - PRAÇA DR. CELSO DELMANTO (CEMITÉRIO SÃO PAULO)



IMAGENS 302 E 303 - AV. HENRIQUE SCHAUIMANN

33 Estudaremos a proposta e sua realização com mais atenção no capítulo 5.6.3.



IMAGEM 304 - Av. HENRIQUE SCHAUMANN (ENCONTRO COM A R. PATÁPIO SILVA)



IMAGEM 305 - Av. HENRIQUE SCHAUMANN (CEMITÉRIO SÃO PAULO)

Viremos à direita na descida da R. Cardeal Arcoverde. Diferente do trecho anterior, esta é uma rua mais estreita e longa, com movimento intenso de carros e um fluxo regular de pedestres, devido aos pontos de ônibus e o comércio. É um dos limites do bairro, em alguns mapas da Vila Madalena.

Identificamos assinaturas que já encontramos em outras partes do bairro e a linguagem da pichação, feita por rolinhos e tipografias características, nos azulejos pintados em alguns dos painéis do cemitério. Notamos alguma intervenção com marcadores e canetas nos azulejos. Encontramos pichações no pórtico da entrada principal e ao lado dos portões de entradas secundárias. Há também intervenções nos objetos de infra-estrutura urbana, nas fachadas e nas paredes do outro lado da rua, principalmente grafittis e pichações. Acreditamos que o trabalho de arte de rua do cemitério e o fluxo intenso da rua podem ser estímulos para as ações.



IMAGEM 306 - AV. HENRIQUE SCHAUMANN, ESQUINA COM A R. CARDEAL ARCOVERDE



IMAGEM 307 - R. CARDEAL ARCOVERDE, ESQUINA COM A AV. HENRIQUE SCHAUMANN



IMAGENS 308 E 309 - R. CARDEAL ARCOVERDE (CEMITÉRIO SÃO PAULO)



IMAGEM 310 - R. CARDEAL ARCOVERDE, ENTRADA DO CEMITÉRIO SÃO PAULO



IMAGEM 311 - R. CARDEAL ARCOVERDE, ENTRADA DO CEMITÉRIO SÃO PAULO

Seguimos o contorno do cemitério à direita, na R. Horacio Lane, menos movimentada e mais estreita que a R. Cardeal Arcoverde, mas não menos ativa em termos de arte de rua. Chama a atenção a linha de arbustos na calçada diante do muro do cemitério, cujas copas cobrem a visão dos trabalhos para quem passa de carro ou caminha do outro lado da rua (imagem 315).

Os painéis possuem muitos trabalhos de pintura figurativa no conjunto retangular e em unidades pintadas de azulejos agrupados (imagem 314). Não encontramos outras intervenções sobrepostas ou compondas com os painéis, que estão mais altos nesta rua que nas outras. Em frente ao cemitério, ainda na R. Horácio Lane, encontramos graffitis, estênceis e algumas pichações, embora não existam muitas lojas, serviços e um fluxo intenso de carros ou pedestres.



IMAGEM 312 - R. HORÁCIO LANE (CEMITÉRIO SÃO PAULO)



IMAGEM 313 - R. HORÁCIO LANE

Na esquina com a R. Luis Murat viramos à direita. A lógica dos painéis do cemitério continua, mas com desenhos menos figurativos, com mais assinaturas e pinturas com rolinhos. Do outro lado da rua há o muro de uma serralheria com um grande trabalho coletivo. Acreditamos que este muro possui uma certa tradição de mural, porque no ano anterior também havia uma obra similar na maneira de fazer, elaborada por outro grupo de artistas de rua, composta por graffitis, pinturas e estênceis (imagem 318).

Subimos um pouco mais e entramos à esquerda na parte baixa da R. Medeiros de Albuquerque (baixo). Embora não existam tantas pichações como na parte alta, provavelmente a proximidade com o Beco do Batman favorece o fluxo de ações de arte de rua. Encontramos vários graffitis nos muros e portões e em composições com os murais de mosaicos dos “100 Muros”.



IMAGEM 314 E 315 - R. HORÁCIO LANE

IMAGEM 316 - R. LUIS MURAT



IMAGEM 317 - R. LUIS MURAT



IMAGEM 318 - R. LUIS MURAT, ESQUINA COM A R. GIRASSOL



IMAGENS 319 E 320 - R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE (BAIXO)



IMAGENS 321 - R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE (BAIXO)



IMAGEM 322 - R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE, ESQUINA COM A R. ASPICUELTA



IMAGENS 323 E 324 - R. ASPICUELTA (DETALHES)



IMAGEM 325 - PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA, R. ASPICUELTA

Viramos na R. Aspicuelta, o índice de atuações dos “100 Muros” é alto, principalmente em torno da Praça José Alonso de Almeida, onde há um centro de trabalho da Cidade Escola Aprendiz e algumas lojas de artistas e artesãos. A intensidade de graffitis nos muros, terrenos baldios, portões e fachadas continua, como na R. Medeiros de Albuquerque. Contornamos a praça triangular e subimos a R. Simpatia. No primeiro quarteirão ainda há muitos índices de ações variadas, graffitis, estênceis e mais pichações que na R. Aspicuelta, inclusive sobrepondo um painel dos “100 Muros”.



IMAGEM 326 - ESCADARIA DA PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA

IMAGEM 327 - ESQUINA DA PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA



IMAGEM 328 - PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA, R. SIMPATIA

IMAGEM 329 - R. SIMPATIA

A medida que subimos, as intervenções ficam mais escassas e especialmente depois da curva, a configuração muda completamente: não há mais comércio nem serviços, as casas são vigiadas por guardas, câmeras e postos de vigilância. Estas características, sem manifestações, se mantêm em toda parte alta da R. Simpatia, R. João Moura e R. Madalena.



IMAGEM 330 - R. SIMPATIA

IMAGEM 331 - R. JOÃO MOURA



IMAGEM 332 - R. MADALENA

IMAGEM 333 - R. MADALENA, ESQUINA COM A R. AMERICÓ DOS SANTOS



IMAGEM 334 - PRAÇA ROBERTO CORTE LEAL

Acreditamos que os próprios moradores se incumbem de sobrepôr qualquer atuação de arte de rua nessa área que, assim como em Alto de Pinheiros que contém as mesmas características, é onde há o menor índice de atuações de todo bairro.

Descemos a Rua Madalena, depois de contornar a R. João Moura e só fomos encontrar índices de ações a partir da Praça Roberto Corte Real, que o padrão das casas é mais simples e sem câmeras de vigilância, onde encontramos algumas pichações.

5.5.3- ROTA 3, PINHEIROS



- (1)- R. Cardeal Arcoverde;
- (2)- R. Belmiro Braga;
- (3)- Beco do Aprendiz;
- (4)- R. Inácio Pereira da Rocha;
- (5)- R. Luis Murat;
- (6)- R. Harmonia (baixo);
- (7)- Beco do Batman;
- (8)- R. Harmonia (alto);
- (9)- R. Sen. César Lacerda Vergueiro;
- (10)- R. Girassol;
- (11)- R. Rodésia;
- (12)- Praça Éder Sader;
- (13)- R. Fidalga (alto);
- (14)- R. Fradique Coutinho;
- (15)- Praça Georges Braque;
- (16)- R. Natingui;
- (17)- R. Delfina;
- (18)- R. Purpurina;
- (19)- R. Mourato Coelho;
- (20)- R. Wisard;
- (21)- R. Fidalga (baixo).

IMAGEM 335 - MAPA DA ROTA 2, VILA MADALENA

Começamos a terceira rota da Vila Madalena pela Rua Cardeal Arcoverde, a mesma do Cemitério São Paulo, mas quatro quarteirões acima, na esquina com a R. Mourato Coelho.

Aí, onde o fluxo de automóveis e de pedestres é intenso, observamos os mais variados tipos de intervenção de arte de rua, desde as pichações nos prédios, partes altas das fachadas das casas e nos fechamentos metálicos das lojas. Notamos nos muros e equipamentos de suporte urbano graffitis e junções de estênceis, stickers e lambe-lambe. A quantidade e diversidade de ações neste trecho da rua é maior que a encontrada perto do cemitério, talvez pela proximidade com a área central do bairro e com o Beco Aprendiz.



IMAGEM 336 - R. MADALENA

IMAGEM 337 - R. MADALENA, ESQUINA COM A R. AMERICÓ DOS SANTOS



IMAGEM 338 - R. MADALENA



IMAGEM 339 - R. CARDEAL ARCOVERDE

IMAGEM 340 - R. CARDEAL ARCOVERDE, ESQUINA COM A R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGEM 341 A 343 - R. CARDEAL ARCOVERDE (DETALHES)



IMAGENS 344 E 345 - R. CARDEAL ARCOVERDE

Depois da R. Fradique Coutinho entramos à esquerda, na R. Belmiro Braga. Embora seja uma rua curta, estreita e tortuosa, é onde se localiza o primeiro núcleo da Cidade Escola Aprendiz, uma organização que ao longo dos anos transformou a rua e atraiu para seu entorno outras organizações não governamentais, como o a Associação dos Amigos do Projeto Guri, o Instituto de Música e as ONGs Kolombolo e Sambatá.

Na rua não há edifícios altos, a maioria das casas e estabelecimentos comerciais e de serviços é de um único pavimento. É também através desta rua que temos acesso a um dos lugares de referência de arte de rua em São Paulo: o beco Aprendiz. Desde a esquina com a R. Cardeal Arcoverde, observamos uma grande diversidade de intervenções, inclusive grafittis nas partes altas das fachadas, que não vimos em outros pontos além dos becos. Encontramos também obras dos “100 Muros”, pichações, estênceis e um mural pintado - que deve ter sido encomendado - que cobre um trabalho de elementos cerâmicos, provavelmente dos “100 Muros” (imagem 353).



IMAGEM 346 - R. BELMIRO BRAGA, ESQUINA COM A R. CARDEAL ARCOVERDE

IMAGEM 347 - R. BELMIRO BRAGA



IMAGENS 348 E 349- R. BELMIRO BRAGA



IMAGEM 350 - R. BELMIRO BRAGA



IMAGEM 351 - R. BELMIRO BRAGA



IMAGENS 352 E 353 - R. BELMIRO BRAGA

A entrada para o Beco Aprendiz se dá por uma pequena praça, que frequentemente demonstra um ambiente de atividades comunitárias, esportivas e de entretenimento. A própria praça já apresenta seus muros cobertos por arte de rua, inclusive as lixeiras, muretas e postes.



IMAGEM 354 - R. BELMIRO BRAGA, ENTRADA DA PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS



IMAGEM 355 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS



IMAGEM 356 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS



IMAGEM 357 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS, ARTE DA VILA, ABRIL DE 2008

As fotos tiradas em abril de 2008 (imagem 358) e em maio de 2009 (imagem 359), no evento de ateliês abertos Arte da Vila, mostram que o portão que ligava a praça a um dos pontos da Cidade Escola Aprendiz da R. Padre João Gonsalvez foi fechado e murado. Há uma outra parte do muro da praça que possui heras, mas é provável que sejam podadas frequentemente, já que não cobrem o muro por completo, como observamos nas duas fotos abaixo.



IMAGEM 358 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS, ABRIL DE 2008



IMAGEM 359 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS, MAIO DE 2009



IMAGEM 360 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS, ENTRADA DO BECO APRENDIZ

Da praça passamos por um portão que leva a uma ruela do beco. A partir desta entrada, os muros são completamente preenchidos por todos os tipos de ações estudadas, organizadas e compostas livremente, segundo os critérios dos praticantes, supomos.

O beco foi completamente regenerado pelo Projeto Aprendiz, atual Cidade Escola Aprendiz, no final dos anos 1990. Em 1996 era um lugar escuro, perigoso, sem arte de rua e ponto de venda de drogas³⁴.

Hoje em dia, existem atividades programadas e eventos de arte de rua no Beco Aprendiz, principalmente quando há doação de tinta, mas independente disso a dinâmica do lugar é permanente.

Este é um dos pontos de encontro dos artistas de rua de São Paulo. Todas as vezes que fomos observamos novas intervenções. É possível identificar autores que vimos em outros pontos de ação no bairro, por seus estilos, técnicas e assinaturas.

Talvez o fato de ser um lugar permitido e um lugar que concentra as atividades possibilite uma maior elaboração das obras, a organização das ações coletivas e a composição dos trabalhos entre si.

34 Obtivemos informações e fotos do processo de transformação desta área em um encontro com Solange, uma das administradoras da Cidade Escola Aprendiz. Retomamos o assunto do Beco Aprendiz e da associação no próximo tópico, 5.6.3 e no capítulo 6.3.4.

De qualquer maneira, as mesmas regras informais observadas nas ruas são aplicadas no Beco, como a apropriação, competição, colaboração, conquista de espaço, atropelo e sobreposições e o respeito por alguns trabalhos, que permanecem.

O mesmo lugar muda completamente depois de um ano, como se vê nas imagens abaixo (361 a 364).



IMAGEM 361 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008

IMAGEM 362 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009



IMAGEM 363 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008

IMAGEM 364 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009



IMAGEM 365 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008

IMAGEM 366 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009

Já nas imagens 365 e 366, no mesmo intervalo de tempo toda parte baixa do muro se transforma e a parte alta permanece, não por respeito, já que houve a sobreposição, mas por uma dificuldade prática de pintar a uma altura maior que a que se alcança em pé.



IMAGEM 367 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008
IMAGEM 368 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009

Nas fotos 369, 370, 371 e 372 parte do muro permanece e outra está alterada. Nestas imagens existem pessoas dormindo no chão e na mureta do beco, enquanto outras observam e fotografam. De quem é esse lugar? O quanto a visita de turistas e curiosos altera a relação de quem efetivamente usa o Beco Aprendiz?



IMAGEM 369 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008
IMAGEM 370 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009



IMAGEM 371 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008
IMAGEM 372 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009

Ocorre também de uma área no muro permanecer inalterada durante um ano, como podemos observar nas imagens abaixo, que sofreu apenas uma modificação no canto direito, com a pichação, e o desgaste do tempo.



IMAGEM 373 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008
 IMAGEM 374 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009

Notamos que no beco existe uma certa ordem nos tipos de ações e nas relações entre elas. Os muros da ruela que tem saída para R. Padre João Gonsalvez, por exemplo, possuem mais tipografias e a técnica dos rolinhos usada na pichação. Mesmo que Este lugar parece ser um ponto de atividade pichadores, mesmo sem conter as características de perigo e de desafio que eles buscam.



IMAGEM 375 - BECO APRENDIZ, LIGAÇÃO COM A R. PADRE JOÃO GONSALVEZ

Na entrada principal, os muros parecem ser mais concorridos e as imagens sempre variam. Nos fundos da ruela sem saída algumas obras mais antigas permanecem e não é um ponto que possui a mesma intensidade de fluxo pedestre e de ações. Nem todos os que entram no beco vão até este recanto mais escondido, onde algumas pessoas usam para urinar e defecar.

As paredes grandes, mais quadradas, que conformam o pequeno pátio central, onde havia cestas de basquete, são frequentemente modificadas e elaboradas por grupos de artistas, que juntos executam um único trabalho. As paredes contínuas laterais agrupam diferentes estilos, obras e experimentações, desde pequenos estênceis que se encaixam em grandes trabalhos, até as colagens fotográficas de parede inteira. Encontramos também muitos trabalhos mistos como cartazes sobre graffitis, pinturas com spray e pincel sobre fotos ou jornais colados, como lambe-lambe.



IMAGEM 376 - BECO APRENDIZ, ABRIL DE 2008
IMAGEM 377 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009



IMAGENS 378 E 379 - BECO APRENDIZ, MAIO DE 2009



IMAGEM 380 - BECO APRENDIZ, RUA SEM SAÍDA, ABRIL DE 2008
IMAGEM 381 - BECO APRENDIZ, RUA SEM SAÍDA, MAIO DE 2009

O espaço da Praça e do Beco Aprendiz são públicos, mas cercados com portões nas entradas. Mesmo assim, todas as vezes que fomos, os portões estavam abertos e não acreditamos que sejam um empecilho para as manifestações de arte de rua.

Saímos do Beco Aprendiz rumo ao Beco do Batman, que está próximo. Passamos pela esquina da R. Belmiro Braga com a R. Inácio Pereira da Rocha, onde há um bar com uma intervenção feita com bolinhas de gude, que se tornou um dos ícones dos “100 Muros”. Na outra esquina está a grade da Praça Aprendiz onde também há uma intervenção dos “100 Muros”, em um lugar onde costumam depositar lixo. Encontramos stickers no carrinho de reciclagem de lixo que estava estacionado ali.

Seguimos a R. Inácio Pereira da Rocha no sentido do cemitério onde ela se torna R. Luis Murat, por onde passamos na rota anterior. A partir dela, entramos à esquerda na R. Harmonia.



IMAGEM 382 - R. BELMIRO BRAGA, ESQUINA COM R. INÁCIO PEREIRA DA ROCHA

IMAGEM 383 - R. BELMIRO BRAGA, DETALHE



IMAGEM 384 - R. INÁCIO PEREIRA DA ROCHA, ESQUINA COM A PRAÇA APRENDIZ

IMAGEM 385 - R. INÁCIO PEREIRA DA ROCHA, DETALHE

Logo no primeiro quarteirão da R. Harmonia há uma entrada para o Beco do Batman. Do lado esquerdo, há um bar com um estêncil no portão aberto. Do lado direito, uma parede que quebra a linearidade da fachada da rua com uma inclinação para dentro, como se indicasse a entrada do beco.

A ruela se estreita, as casas são de um ou dois pavimentos, não há edifícios e os carros que passam por ali, têm que diminuir a velocidade devido às curvas. Há um trecho sem calçada onde, como no Beco Aprendiz, os muros estão completamente tomados por arte de rua.



IMAGEM 386 - R. HARMONIA, DETALHE DO BAR

IMAGEM 387 - R. HARMONIA, UMA DAS ENTRADAS DO BECO DO BATMAN



IMAGEM 388 - R. HARMONIA, ENTRADA DO BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

IMAGEM 389 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006



IMAGEM 390 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006



IMAGEM 391 - BECO DO BATMAN, ABRIL DE 2008

Fizemos um levantamento no Beco do Batman em outubro de 2006, em abril de 2008 e em maio de 2009. Algumas obras se mantêm intactas por três anos, apenas com a decomposição natural da exposição ao tempo, como veremos mais adiante.

Verificamos que em um mesmo muro, uma parte de possui obras que permanecem e a outra parte, se transforma. Nas imagens 388 e 389, da entrada do Beco pela Rua Harmonia, a lateral direita se transforma enquanto a lateral esquerda permanece. Já nas imagens 390 e 391, na continuação desta entrada, a parte superior se mantém, e a de baixo se modifica.

Outros lugares estão completamente modificados, como a mureta da esquina da R Gonçalo Alonso, ainda que a intervenção no poste se mantenha de 2008 para 2009 (imagens 392, 393 e 394).



IMAGEM 392 - R. HARMONIA, ENTRADA DO BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006



IMAGEM 393 - BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009



IMAGEM 394 - BECO DO BATMAN, ABRIL DE 2008



IMAGEM 395 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

Na curva da R. Gonçalo Alonso no sentido da R. Harmonia a R. Medeiros de Albuquerque, há uma espécie de largo. A mudança na arquitetura do lugar observada nas imagens 395 a 398 demonstra uma adaptação das intervenções. As características básicas da composição de 2006 permanecem até 2009.



IMAGEM 396 - BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009



IMAGEM 397 - BECO DO BATMAN, DETALHE DA IMAGEM 393

IMAGEM 398 - BECO DO BATMAN, DETALHE DA IMAGEM 394

No mesmo largo, os portões de uma casa ao lado se transformaram completamente (imagens 399 e 400). Na esquina da R. Gonçalo Alonso com a R. Medeiros de Albuquerque as intervenções também se transformam sem deixar resquícios da ação anterior, embora a arquitetura não tenha mudado.



IMAGEM 399 - BECO DO BATMAN, LARGO DA R. GONÇALO ALONSO, ABRIL DE 2008

IMAGEM 400 - BECO DO BATMAN, LARGO DA R. GONÇALO ALONSO, OUTUBRO DE 2006

Esta ocorrência nos faz constatar que o fator da dinâmica das transformações das obras, em determinados lugares, não está necessariamente relacionado com a mudança física do suporte. Supomos que não é apenas o local que influencia o ritmo das ações. Parece-nos que aqui, a hierarquia e a comunicação informal entre os praticantes, são mais determinantes para o fluxo das atividades, do que as mudanças no espaço concreto.



IMAGEM 401 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 402 - BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

O mural que leva à R. Medeiros de Albuquerque, ainda que tenha sido modificado, mantém inserida ao desenho a imagem da continuidade da árvore que existe atrás muro. A linguagem gráfica de alguns autores deste muro fotografado em 2006 (imagem 399) e em 2009 (imagem 400) nos remete ao portão de 2008 (imagem 397).

Este índice nos faz questionar os critérios que definem a quem pertence os lugares onde as ações variam. Algumas imagens sugerem que um mesmo grupo de artistas intercala a apropriação dos lugares que se modificam. É provável que os artistas sejam respeitados no âmbito dos praticantes, porque as obras não recebem interferência.



IMAGEM 403 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 404 - BECO DO BATMAN, ABRIL DE 2008

IMAGEM 405 - BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

Em frente ao mural da árvore, os trabalhos nos portões e paredes mudaram pouco e no sentido contrário ao que costumamos encontrar nas ruas. Havia alguns tags e estênceis no pilar entre os graffitis nos registros de 2006 (imagem 401). Quando fotografamos em 2008 (imagem 402), as assinaturas haviam se multiplicado, com marcadores e spray, inclusive atropelando um dos estênceis, mas nada significativo em termos de sobreposição. De 2008 para 2009 (imagem 403), as assinaturas foram apagadas e um dos graffitis foi desenvolvido e ficou com melhor definição. A impressão que temos é que os próprios artistas fizeram uma manutenção e aprimoramento do trabalho.

Na sequência da rua aconteceu algo similar, mas além de trabalhar a manutenção, o desenvolvimento da obra ganhou espaço, ao ocupar toda borda e o muro ao lado do portão. Entre os dois, a pintura do portão parece ter sido refeita pelo mesmo autor da obra anterior. Talvez haja um tipo de regra estabelecida no lugar, de que determinado espaço no muro pertence a um grupo ou artista.



IMAGEM 406 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 407 - BECO DO BATMAN, ABRIL DE 2008

IMAGEM 408 - BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

Seguimos adiante até a saída para R. Medeiros de Albuquerque. Uma parte do muro do lado direito se manteve de 2006 a 2008, mas um intervalo foi modificado completamente, como verificamos em outros trechos do beco.

Em 2009 o que havia se mantido por dois anos neste trecho, foi sobreposto por novos graffitis, exceto a intervenção da casa da esquina. Mesmo mantendo resquícios da ação anterior, uma série de lambe-lambes, algumas propagandas coladas e pichações foram adicionadas e compõem no conjunto uma nova imagem no fundo alaranjado.



IMAGEM 409 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 410 - BECO DO BATMAN, ABRIL DE 2008



IMAGEM 411 - ABRIL DE 2008



IMAGEM 412 - (ESQUERDA) BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

IMAGEM 413 - (DIREITA) BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

Voltamos pelo mesmo caminho que entramos no Beco do Batman e subimos a R. Harmonia. A partir da R. Madalena até a R. Wisard há muitos bares e restaurantes, lojas de roupas e design. Não encontramos manifestações de arte de rua, exceto em uma pequena viela, que estava com seus portões abertos.

A subida continua até metade da quadra, depois desce até a R. Purpurina. Este trecho possui muitos edifícios altos de habitação, algumas lojas mais sofisticadas e ainda alguns bares e restaurantes, mas menos que no quarteirão anterior, tampouco é um lugar visível de manifestações de arte de rua, salvo alguma pichação, como no ponto de ônibus e na esquina que já registramos na rota 1.



IMAGEM 414 - R. HARMONIA (ALTO)
IMAGEM 415 - R. HARMONIA (ALTO)



IMAGEM 416 - R. HARMONIA (ALTO)
IMAGEM 417 - R. HARMONIA (ALTO), ESQUINA COM A R. PURPURINA

Na R. Harmonia a subida que vai da R. Purpurina até a R. Rodésia é íngreme e não há tantos bares, restaurantes e lojas como no quarteirão anterior. São os prédios de habitação que mais caracterizam este trecho. Só encontramos alguma manifestação passando a R. Rodésia, um pouco antes da R. Harmonia se bifurcar com a R. Senador César Lacerda Vergueiro, uma casa abandonada toda pichada. Na bifurcação, a casa da esquina também está pichada, mas de uma maneira geral esta parte alta da Vila Madalena é residencial, vigiada e não é uma área de atuação.

Na Praça Harmonia dos Sentidos não há intervenções, mesmo possuindo algumas características das escadarias desta parte alta do bairro, como o fechamento lateral por muros. Talvez porque é fechada por um portão, não oferece acesso à rua de baixo, o que diminui o fluxo pedestre dos moradores e por seus muros serem cobertos por vegetação.

Seguimos pela R. Senador Lacerda Vergueiro até a escadaria que faz ligação com a R. Girassol. A escada é estreita e longa, possui muitas pichações e trow ups, mas não há graffitis, estênceis nem stickers ou lambe-lambe.

Quando a escada chega na R. Girassol, encontramos mais uma intervenção dos 100 Muros. Seguimos a R. Girassol para outra escadaria, que faz conexão com a R. Heitor de Andrade, mas não a atravessamos porque estava fechada. Não compreendemos o motivo, já que era a tarde de um dia de semana. De fora pudemos observar que as intervenções não possuem muita diversidade: no fundo azul de um lado, alguns trow ups e graffitis; no verde do outro lado, atropelos e pichações.



IMAGEM 418 - R. HARMONIA

IMAGEM 419 - R. HARMONIA, BIFURCAÇÃO COM A R. SEN. CESAR LACERDA VERGUEIRO



IMAGEM 420 - R. HARMONIA, PRAÇA HARMONIA DOS SENTIDOS

IMAGEM 421 - ESCADARIA DA R. SEN. CESAR LACERDA VERGUEIRO À R. GIRASSOL



IMAGEM 422 - R. GIRASSOL
 IMAGEM 423 - ESCADARIA DA R. GIRASSOL À R. SEN. CESAR LACERDA VERGUEIRO



IMAGENS 424 E 425 - ESCADARIA QUE LIGA A R. GIRASSOL À R. HEITOR DE ANDRADE

Entramos à direita na R. Rodésia e descemos uma escadaria de acesso à R. Fidalga. Diferente das anteriores, estas escadas não são fechadas por paredes e sim encaixadas em taludes que nos direcionam à Praça Eder Sader. Da praça há uma rampa que sobe, esta sim, ladeada por um muro com intervenções de textos, graffiti, estênceis, algumas pichações e tags. A rampa dá acesso a parte alta da R. Fidalga, onde encontramos um ambiente diferenciado das outras partes altas da Vila, com casas simples e sem postos ou câmeras de vigilância. Encontramos um mural coletivo, desenhos e escritos em uma mureta, pichações em fechamentos metálicos e platibandas.

Descemos novamente para a praça Eder Sader, que supre um grande desnível entre a R. Fidalga e a R. Fradique Coutinho. Nela encontramos um lugar muito propício para as intervenções, pelo menos no sentido de ser escondido, porque não há nenhuma visibilidade nem da parte de cima da praça, na R. Fidalga, nem da R. Rodésia, em baixo.

É um pequeno campo de futebol isolado pelo desnível e delimitado por muretas de sustentação. Em janeiro de 2009 haviam alguns trabalhos coletivos, mas quando voltamos quatro meses depois, os muros estavam totalmente preenchidos com graffiti e alguns lambe-lambes.



IMAGEM 426 - PRAÇA EDER SADER, ESCADARIA DA R. FIDALGA A R. RODÉSIA



IMAGEM 427 - RAMPA DE ACESSO À R. FIDALGA (ALTO)

IMAGEM 428 - RAMPA DE ACESSO À R. FIDALGA (ALTO), DETALHE

IMAGEM 429 - RAMPA DE ACESSO À R. FIDALGA (ALTO)



IMAGEM 430 - R. FIDALGA (ALTO)

Antes de chegar no campo, observamos a palavra “Fradique” feita com rolinho e tinta branca no arrimo da rampa e consideramos um índice de construção do lugar.

Em vez da assinatura ser o registro, como de costume, é o nome da rua que prevalece, ao lado em letras menores, as iniciais “FBO”.

Quando voltamos em maio, outro dado reitera nossa hipótese. Ao lado da inscrição com rolinho, uma nova frase foi feita com spray preto: “Fradique só quem é” e as letras “FDQ”. Como uma comunicação estabelecida o fato de pertencer à rua parece fornecer um direito autêntico de usar seu nome.

Logo que saímos da praça pelo pequeno trecho da R. Rodésia e viramos à direita para percorrer a R. Fradique Coutinho, pudemos constatar que esta rua possui uma singularidade em termos de convívio social. Não há edifícios nem muito comércio, apenas alguns serviços como oficinas mecânicas, quitandas e mercearias.

É um lugar típico das cidades do interior de São Paulo, crianças brincando nas ruas em um ambiente de vizinhança.



IMAGEM 431 - PRAÇA EDER SADER, ESCADARIA EM DIREÇÃO À R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGEM 432 - PRAÇA EDER SADER, RAMPA DE ACESSO AO CAMPO DE FUTEBOL



IMAGENS 433 E 434 - PRAÇA EDER SADER, RAMPA DE ACESSO AO CAMPO DE FUTEBOL, DETALHES



IMAGEM 435 - PRAÇA EDER SADER, CAMPO DE FUTEBOL



IMAGEM 436 - PRAÇA EDER SADER, CAMPO DE FUTEBOL



IMAGEM 437 - PRAÇA EDER SADER, CAMPO DE FUTEBOL



IMAGEM 438 - PRAÇA EDER SADER, CAMPO DE FUTEBOL



IMAGENS 439 E 440 - R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGENS 441 E 442 - R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGENS 443 E 444 - R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGEM 445 - R. FRADIQUE COUTINHO E PRAÇA GEORGES BRAQUE



IMAGEM 446 - R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGEM 447 - R. FRADIQUE COUTINHO, ESCOLA OLAVO PEZZOTTI



IMAGEM 448 - R. NATINGUI

IMAGEM 449 - R. NATINGUI, ESQUINA COM A R. DELFINA

Depois da curva da Escola Olavo Pezzotti, estamos na praça da R. Natingui com a R. Marinho Falcão, registrada na rota 1. Descemos à esquerda. A R. Natingui, que nesse trecho se apresenta sem vigilância, casas simples, vielas, alguns bares e oficinas mecânicas, distinta da parte alta, . Encontramos algumas pichações e duas esquinas com graffitis, da R. Arapiraca e R. Delfina, ambas com o fundo rosa.

Entramos à direita na R. Delfina até a R. Purpurina, um caminho estritamente residencial, sem intervenções e com casas vigiadas. Na esquina com a R. Purpurina há um muro cinza com sinais de intervenções apagadas. Descemos um pequeno trecho à direita para entrarmos na R. Mourato Coelho, essa região é mais movimentada por seus bares, restaurantes, lojas e galerias de arte, inclusive havia uma exposição de arte de rua na Galeria de Arte Urbana, enquanto na R. Mourato Coelho mesmo, a maioria dos muros está sem intervenções.



IMAGEM 450 - R. DELFINA, ESQUINA COM A R. NATINGUI
IMAGEM 451 - R. DELFINA, ESQUINA COM A R. PURPURINA



IMAGENS 452 E 453 - R. MOURATO COELHO



IMAGEM 454 - R. WISARD, ESQUINA COM A R. FIDALGA

Subimos a R. Wisard, à esquerda, um trecho com fluxo intenso de pedestres e carros, o número de estabelecimentos comerciais e de serviços aumenta, especialmente bares, restaurantes, cafés e padarias, mas poucas intervenções, ao menos até a rótula com a R. Fidalga, onde encontramos graffitis e throw ups em um muro da esquina e na casa, pichações. Na esquina oposta, vários estênceis da parede de um bar.



IMAGEM 455 - R. FIDALGA, ESQUINA COM A R. WISARD



IMAGEM 456 - R. WISARD, ESQUINA COM A R. FIDALGA, DETALHE

IMAGEM 457 - R. WISARD, DETALHE

IMAGEM 458 - R. FIDALGA, DETALHE

Viramos na Fidalga à esquerda, e subimos até um local onde há um grande muro com um graffiti, entramos. É um espaço de telefonia que possui uma galeria. Como a arte de rua pode adaptar-se com coerência a um espaço de exposições através de uma simples transferência de contexto?

Mesmo a entrada sendo aberta, como uma continuidade da calçada, o método, o processo e a maneira de fazer nos impede de considerar o mural da galeria arte de rua, ainda que as características estéticas sejam semelhantes e provavelmente tenha sido um artista de rua o autor da obra. Chama a atenção a diferença entre a intervenção exposta e a ação no muro da rua, ao lado (imagem 459).



IMAGEM 459 - R. FIDALGA

IMAGEM 460 - R. FIDALGA



IMAGEM 461 - R. FIDALGA

IMAGEM 462 - R. FIDALGA



IMAGEM 463 - R. FIDALGA

IMAGEM 464 - R. FIDALGA

Seguimos a R. Fidalga e um pouco antes de chegar novamente à Praça Eder Sader, encontramos um grande mural, um trabalho coletivo, junção de lambe-lambe, graffiti e pintura. No poste, índices do processo.

Na Praça encerramos a terceira rota na Vila Madalena.

5.6- PROPOSTAS DE INTERAÇÃO SOCIAL

*“El tema es educación. Educación en la escuela, en la casa, en la calle. Necesitamos un trabajo de calle, una red de educadores de calle, con actividades. Las experiencias los jóvenes tienen en la calle. Tenemos que dar espacio para que estos jóvenes tengan confianza en los educadores, para poner equilibrio y límite: un poco de lo que quiero yo, un poco de lo que quieres tú. (...) Nunca se evoluciona igual. Hay que lograr un engranaje que funcione. No hay cierto o mejor, ni equivocado o peor sino lo que hay. (...) Hay que buscar una interacción para encontrar un equilibrio, una armonía. Ver cuales son las necesidades y proponer”.*³⁵

*“...em países onde as discrepâncias sociais são menos agudas, você tem uma classe média maior, enfim, tem mais gente com oportunidade, então tem uma competição maior dentro de um equilíbrio. Agora, aqui não, aqui é um fosso gigantesco. O que a gente vai ver daqui a uns anos, e isso eu tenho certeza, é surgir um número de artistas plásticos de altíssima qualidade, com grande potência, mas vindo dessas classes.”*³⁶

Durante as investigações na Vila Madalena e no Raval nos deparamos com diferentes propostas de interação social que envolvem a arte de rua. São ações que buscam na prática criativa um novo significado que implica na participação da comunidade.

Alguns projetos são mais voltados para promover e disseminar procedimentos e técnicas. Estes deixam livre a continuidade dos trabalhos uma vez que estão na cidade. Outros projetos demonstram uma intenção mais específica de transformar os aspectos degradados do bairro. Há também as propostas que são mais voltadas às interações entre os moradores.

De qualquer maneira, todas as instituições que promovem os projetos demonstram vocação para a abertura de diálogo e procuram enfatizar a importância de se criar na comunidade, questionamentos sobre as responsabilidades de atuar no espaço público, e as vantagens de construir lugares, através das relações humanas que se estabelecem durante a prática coletiva e inventiva.

35 Sylvia. Anexo III. Entrevista 19, p. 456

36 Ernesto Bonato. Anexo III. Entrevista 10, p.437.

5.6.1- ASOCIACIÓN ALMAZÉN.

Um estudo realizado pelo Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona (CCCB), encarregado de analisar as mudanças ocorridas no bairro nos últimos vinte anos, mostra a passagem do “Barrio Chino”, degradado e marginalizado, ao atual Raval, *“un barrio en pleno proceso de reforma, mezclado social y culturalmente, objeto de visitas de barceloneses y extranjeros”*.³⁷

Um aspecto importante da realidade do Raval é que desde os anos 1990, metade da população é estrangeira, na maioria paquistanesa, marroquina, filipina e equatoriana, como podemos observar no gráfico abaixo³⁸. Estes demonstram a heterogenia étnica, que repercute na mescla cultural e de costumes que dão uma característica particular ao bairro.

NACIONALIDADES DE LOS INMIGRADOS AL RAVAL, SEGÚN NORTE O SUR (2002)

*PROPORCIÓN NACIÓN INMIGRADOS

| | RAVAL SUR | RAVAL NORTE | RAVAL | PNI* |
|-------------------------|-----------|-------------|-------|--------|
| ESPAÑA | 407 | 613 | 1.020 | 12,28% |
| GURIS RESIDENTES | 290 | 546 | 836 | 10,06% |
| RESTO DE EUROPA | 68 | 158 | 226 | 2,72% |
| PAKISTÁN | 989 | 1.371 | 2.360 | 28,41% |
| FILIPINAS | 113 | 619 | 732 | 8,81% |
| RESTO DE ASIA | 242 | 304 | 546 | 6,57% |
| MARRUECOS | 209 | 386 | 595 | 7,15% |
| RESTO DE ÁFRICA | 73 | 106 | 179 | 2,15% |
| ECUADOR | 237 | 695 | 932 | 11,22% |
| RESTO DE AMÉRICA | 337 | 543 | 880 | 10,59% |
| APÁTRIDAS / NO CONSTA | 1 | 1 | 2 | 0,02% |
| TOTAL INMIGRADOS | 2.966 | 5.342 | 8.308 | 100% |
| % SUR/NORTE SOBRE TOTAL | 37,85% | 64,30% | 100% | |

37 SUBIRATS, Joan; RIUS, Joaquim. *Del Xino al Raval*. Barcelona: Hacer, 2006, p. 07.

38 Ibidem, p. 24. Fonte de elaboração a partir dos dados do Departamento de Estatística, Prefeitura de Barcelona.

No processo de transformação do Chino ao Raval, diversos equipamentos culturais foram instalados, muitos dos quais, com importância para a cidade, especialmente os que ficam em torno da Praça del Angel. Gradualmente, desde os finais dos anos 1980, a produção de bens culturais na área da praça converte a região em foco de interesse turístico de projeção internacional³⁹. Isto se reflete em diferentes iniciativas e propostas de atividades, nas instituições culturais, associações do bairro e atividades nos espaços públicos estimuladas por órgãos governamentais.

A *Asociación Almazén* foi criada neste contexto como um espaço de realização e difusão artística. A particularidade da Almazén é o compromisso da Associação em aproximar a comunidade a uma produção contemporânea criativa, com o intuito de relacionar a arte à vida cotidiana do bairro e da cidade.

De uma maneira inventiva, a Associação incentiva a curiosidade, a aprendizagem, o intercâmbio e a aproximação dos moradores, por meio de propostas que incluem suas visões e costumes, tão díspares. Nos explica Macarena:

“Somos una asociación cultural, pero involucrada con museo, centro de cultura, ayuntamiento, entidades gordas del barrio. Creo súper importante la interdependencia del proyecto. Somos muy escrupulosos con los procesos legales y normativas. En 2009 haremos 10 años. Fue una iniciativa largo plazo, de artistas, de ubicarse en el territorio. Hoy somos cinco mil socios y más o menos veinte artistas con vínculos con diferentes comunidades. (...) Hemos empezado en 1999 un engranaje de equipo que es celular, no piramidal. Somos firmes defensores de crecimientos conjuntos con un modelo muy definido. Modelo metodológico y conceptual, o sea, es el espíritu lo que interesa, más que el qué es el cómo y además el cómo es muy riguroso”.⁴⁰



IMAGEM 465 - FACHADA DA ASOCIACIÓN ALMAZÉN, C/ GUIFRÉ, 9

IMAGEM 466 - ASOCIACIÓN ALMAZÉN, INTERIOR

39 Ibidem, p. 21.

40 Macarena González Vega. Anexo III. Entrevista 21, p. 458.

O modelo de gestão da Asociación Almazén desenvolve um conceito de cultura participativa que implica no envolvimento de instituições artísticas do bairro, a prefeitura, artistas convidados e a comunidade, a qual, ao longo dos anos, se compromete com a Associação e amplia sua participação.

A Associação possui diversos projetos, os mais conhecidos são o *Sopa de Soupes* (Sopa das Sopas) e o *Ciutat de Les Paraules* (Cidade das Palavras).

Na busca de uma aproximação espontânea das pessoas do bairro e aproveitando o inverno, Sopa de Soupes propõe a realização uma refeição coletiva onde cada sopa é de um lugar correspondente à origem dos moradores, e são eles mesmos que cozinham.

*“Hay que escuchar a la gente, para eso es necesario que la gente esté cerca. Cuando logramos reunir la gente de una forma espontánea, cuando se implican, las cosas se realizan, se conquistan”.*⁴¹

Junto com a Associação, em 1999, nasce a *Ciutat de Les Paraules* a partir do projeto homônimo promovido pelo MACBA na primavera de 1998 e pelo CCCB em 2000. Os eventos fizeram do Raval um espaço de poesia verbal e visual.

Paralelamente, o grupo da Asociación Almazén fez da proposta *Ciutat de Les Paraules* um trabalho ampliado para todos os públicos do bairro. Aos artistas colaboradores foi proposto que trabalhassem as relações entre arte e literatura e que o Raval fosse o suporte. Os moradores intervieram através de faixas escritas penduradas de suas janelas e sacadas com as palavras prediletas de cada um. As palavras mais imprevisíveis foram pintadas nas faixas: desde críticas ao barulho, palavras simples, sentimentos e até poesias, que coletivamente configuraram sentidos. Além das relações estabelecidas entre as pessoas que participaram espontânea e voluntariamente, o bairro se verbalizou.

Uma ação como a *Paraula de Les Ciutats* contém atributos semelhantes aos da arte de rua, como a mobilização de cidadãos comuns na realização de uma interferência artística na cidade, o aproveitamento da oportunidade de expressão livre e a apropriação do espaço público. Embora a interferência gráfica não tenha transformado a cidade concretamente, pode ter influenciado ações futuras de arte de rua, como comentou Sylvia em entrevista e como vemos nas imagens 467 a 476.

*“Creemos que se la cultura quiere funcionar como herramienta de corrección o como motor de cambio, de transformación, es importante tenerlas al alcance de la gente mucho tiempo, con regularidad, con permanencia, para que sea un punto de referencia estable. (...)La gente necesita participar. Primero la gente, después el arte. El arte tiene un poder transformador pero hay que involucrar la gente en del proceso. Por eso la importancia de la regularidad de las acciones, encuentros y propuestas artísticas.”*⁴²

41 Idem.

42 Idem.



IMAGEM 467 - C/ DELS ANGELS
IMAGEM 468 - C/ DE LA RIERA BAIXA
IMAGEM 469 - C/ DEL ROBADOR

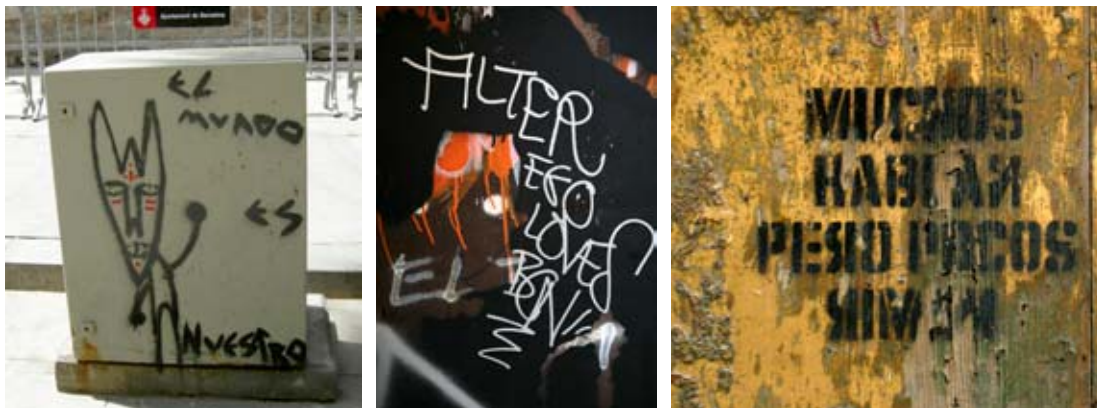


IMAGEM 470 - C/ ARC DE SANT AUGUSTÍ
IMAGEM 471 - C/ DE LA LLUNA
IMAGEM 472 - C/ FERLANDINA



IMAGEM 473 - C/ JUNTA DEL COMERÇ
IMAGEM 474 - JARDINES DEL DOCTOR FLEMMING
IMAGEM 475 E 476 - C/ FERLANDINA

A Associação também trabalhou com a *Operació Ulls*, um ciclo de intervenções na Rua Guinfré, onde se localiza. O objetivo foi o de criar uma nova visualidade para o entorno. Todos os moradores ou donos dos estabelecimentos foram consultados e permitiram as pinturas.



IMAGENS 477 E 478 - C/ GUIFRÉ, *EL COR DEL RAVAL*

Diferentes edições da operação foram realizadas, como a pintura das persianas fechadas permanentemente, o coração de luz, "*El Cor del Raval*", "*Fiesta del Carnaval Guifré Pilós*", "*Guifré Florit*" entre outras. Algumas persianas permanecem intactas, outras receberam pichações, com e sem interferência direta no desenho⁴³.

5.6.2- PROJETO LAMBE-LAMBE.

Com a intenção de estabelecer interações sociais através da arte de rua o Projeto Lambe-Lambe surge por uma iniciativa de artistas dos ateliês Piratininga e Espaço Coringa, na Vila Madalena.

A proposta consiste na realização de encontros entre artistas, estudantes e cidadãos. Nos encontros, todos conversam sobre o processo de produção que inclui criar, desenvolver e colar cartazes de xilogravura em espaços públicos ou expor em instituições culturais e galerias.

Na primeira edição do Projeto Lambe-Lambe, em 2003, participaram dezoito artistas que produziram em conjunto, na Rua Fradique Coutinho, na Vila Madalena, mais de cinco mil cartazes a partir de xilogravuras e de tipos móveis de madeira. Os cartazes foram colados por toda Grande São Paulo e, posteriormente, em outras cidades do Brasil, Europa e Canadá.

43 As persianas estão comentadas e registradas no capítulo 5.4.2, no percurso da C/ de Guifré.



IMAGEM 479 - PROJETO LAMBE-LAMBE, ATELIÊ PIRATININGA, R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGEM 480 - LAMBE-LAMBE, VILA MADALENA



IMAGEM 481 - COLAGEM, PROJETO LAMBE-LAMBE, VILA MADALENA



IMAGEM 482 - COLAGEM, PROJETO VAMOS GRAVAR O RINOCERONTE DO DURER, SANTOS

Em 2004 aconteceu um segundo encontro: trinta e cinco artistas e dez estudantes universitários. Houve a participação especial do gravador de cordel Jerônimo Soares e dos artistas canadenses Carl Lacharité, Valerie Guimond e Mylène Gervais, atuantes no ateliê coletivo Presse Papier, em Trois Rivières, Quebec.

O projeto “Vamos Gravar o Rinoceronte do Durer”, produziu um grande cartaz xilográfico, de 300 x 226 cm, do conhecido Rinoceros do artista renascentista alemão Albrecht Dürer, como fruto do trabalho de um ano, que envolveu oito artistas.

A gravura permite que a imagem seja multiplicada e o lambe-lambe oferece a possibilidade de montar uma grande imagem a partir de pedaços, como na montagem de outdoors. O diálogo sobre as imagens produzidas e o contexto urbano ampliou, assim como as dimensões e o alcance da distribuição dos cartazes. O Rinoceronte esteve nos lugares mais variados e pode ser visto como uma marca do grupo.

“Tinha uma efemeridade na duração do trabalho, que por um lado era interessante, isso já tinha sido assumido desde o começo, mas às vezes não chegava nem no dia seguinte. Mas foi importante isso, porque a idéia original era justamente criar esses pontos, que normalmente eram mais degradados, casas abandonadas, terrenos baldios cobertos por tapumes.”

*Espaços realmente abandonados pelas cidades, pelos cidadãos, pelo poder público”.*⁴⁴

Em 2005 o Projeto Lambe-Lambe amplia seu alcance realizando viagens de intercâmbio, onde artistas da Vila Madalena trabalham com grupos de outras cidades para produzir novos cartazes, discutir o papel do artista e sua relação com a comunidade, além de promover colagens, exposições e palestras em diversas instituições culturais e educativas no Brasil, Holanda, França e Estados Unidos.



IMAGEM 483 - CHAUMONT, FRANÇA



IMAGENS 484 E 485 - VILA DA BARCA, BELÉM DO PARÁ, BRASIL

O projeto dá continuidade ao trabalho com diferentes grupos (Belém do Pará, Fortaleza, São Paulo) em 2006, e mantém a difusão dos cartazes realizados pelo mundo por meio de doações diretas, envio pelo correio ou ao portador. Na experiência de Belém, o grupo entrou em contato com os moradores para pedir a permissão e organizar a colocação dos cartazes.

⁴⁴ Ernesto Bonato. Anexo III. Entrevista 10, p. 433.

*“Essa é a questão do Brasil: a gente olhar um pouco mais pra dentro, começar a estabelecer relações entre coisas que continuam separadas, apartadas e realmente construir um país a partir do que nós somos.”*⁴⁵

Em todas estas atividades houve a participação direta de centenas de colaboradores, artistas e estudantes. A continuidade do Lambe-Lambe se deu através da organização de intercâmbios entre artistas de diferentes lugares do Brasil e do mundo.

A continuidade das relações interpessoais iniciadas no projeto Lambe-Lambe é a “residência de artistas”. No ateliê da Vila Madalena vários coletivos de artistas e designers compartilham projetos, idéias e ideais. Alguns compartilham da dinâmica interativa de passagem, com propostas específicas ou a participação em algum projeto, de algum coletivo, sempre com a perspectiva de intercâmbio de experiência e de produção criativa.

5.6.3- CIDADE ESCOLA APRENDIZ.

No Brasil, uma Organização Não Governamental (ONG) tem a mesma relação de uma Associação em Barcelona: um grupo de cidadãos que se reúnem com propósitos de interesse social sem fins lucrativos e sem vínculos diretos ou necessários com o governo.

A Vila Madalena se transformou muito nos últimos dez anos, especialmente por propostas de ONGs que buscam superar problemas sociais como a educação, a violência urbana, o tráfico de drogas e jovens de rua. O ponto de inflexão desse processo foi a iniciativa do jornalista Gilberto Dimenstein ao fundar o Projeto Aprendiz, que teve início com um projeto experimental em 1997 e com a publicação do livro *Aprendiz do futuro: cidadania hoje e amanhã*.

Em 1998 o Projeto Aprendiz se torna uma organização não-governamental e abre seu espaço na R. Belmiro Braga, em frente à uma praça e um beco abandonados, construídos sobre um córrego canalizado com frequentes inundações. As características do lugar foram incentivo para a transformação e o projeto ganhou três núcleos de desenvolvimentos.

O primeiro foi o “Núcleo da Comunicação”, onde alunos do ensino médio de escolas públicas do bairro aprendem a elaborar a página do Aprendiz na Internet. O segundo núcleo foi o “Design Social”, um laboratório de estratégias pedagógicas voltado para a formação profissional de alunos do ensino médio através da elaboração de sites para entidades sociais. E o terceiro núcleo foi a “Escola da Rua”, com propostas de arte-educação, de regeneração dos espaços deteriorados do bairro com a participação dos moradores e das escolas da região. O primeiro projeto foi o “100 Muros” e na

45 Idem.

continuidade, “Trilhas Educativas” que promovem atividades didáticas em espaços públicos, em instituições educativas e culturais, como praças, parques, museus e bibliotecas.

No processo, a interação com as escolas e entidades comunitárias na transformação do bairro, fundamenta a criação do conceito de bairro-escola, que tem como objetivo transformar a comunidade como um extensão da escola, levando o processo de ensino e aprendizado para o cotidiano.

Assim, o Projeto Aprendiz se torna a Cidade Escola Aprendiz, uma associação vinculada a organizações sociais, universidades, empresas locais, nacionais e multinacionais, agências de cooperação internacional e aos governos municipal, estadual e federal.⁴⁶

5.6.3.1- 100 MUROS.



IMAGENS 486 E 487 - PROJETO “100 MUROS”, CIDADE ESCOLA APRENDIZ, VILA MADALENA

Na apresentação do catálogo “100 Muros”, Gilberto Dimesntein relata: “*Não existe nação civilizada em que as crianças tenham medo das ruas e as encarem como se fosse território inimigo*”.⁴⁷

46 OLIVEIRA, Nena. (coord.) *Bairro-Escola Passo a Passo*. São Paulo: UNICEF, 2007, p. 26.

47 *100 Muros: a reinvenção da rua*. Fundação Bank Boston; Cidade Escola Aprendiz. São Paulo: Estúdio Infinito, 2003, p. 11.

A experiência piloto do projeto “100 Muros” foi a realização, em 1999, de dezoito muros na Vila Madalena, em técnica de mosaico. Os primeiros foram realizados por artistas e o resultado a curto prazo foi a depredação dos muros. A partir desta experiência, a questão de integrar a comunidade foi prioritária e cada oficina passou a contar com a participação de crianças e jovens de escolas públicas e privadas do bairro, e outras instituições, fundações e associações sociais. Em encontros periódicos as peças cerâmicas eram elaboradas, os desenhos montados desenhos e em alguns casos, até a aplicação no muro era realizada com os participantes.

Depois da experiência piloto, especialistas em urbanismo e arte-educação foram convidados para conhecer o projeto e discuti-lo. Algumas questões foram levantadas pelo grupo de trabalho: É uma experiência de arte pública? Expressão artística ou comunicação de idéias? Os muros seriam obras de arte ou suporte de veiculação de mensagens?

Foi elaborado, então, um planejamento para dar seqüência ao projeto e realizar os oitenta e dois muros restantes, fundamentados no princípio de promover a melhoria do ensino na rede pública⁴⁸.



IMAGENS 488 E 489 - BECO, ANTES E DEPOIS DE SE TORNAR BECO APRENDIZ



IMAGENS 490 E 491 - OFICINAS DO PROJETO “100 MUROS”

48 *100 Muros: a reinvenção da rua*. Fundação Bank Boston; Cidade Escola Aprendiz. São Paulo: Estúdio Infinito, 2003

A intervenção na cidade deveria ser abordada como uma forma de participação da comunidade, que deveria ser estimulada pelo projeto a modificar ruas, praças, bancos, postes e, logicamente, muros.

“Ao passar por uma rua onde acontecia uma usina comunitária, o transeunte recebia a explicação sobre o que se desenrolava ali: uma intervenção no espaço público por mãos de quem quisesse participar. Cidadãos de qualquer condição social ou educacional eram convidados, na hora, a refletir sobre um tema e orientados a confeccionar um pequeno pedaço do todo”.⁴⁹

Um espaço público na Vila foi conquistado e completamente regenerado pelo Projeto Aprendiz, o Beco Escola e a Praça das Letras, atualmente Beco e Praça Aprendiz. Traficantes de drogas e jovens que viviam nas ruas foram convidados para transformar o espaço que ocupavam, o beco. Foram instaladas cestas de basquete e doadas tintas para a elaboração de graffitiis.

Em 2001 os cem muros estavam prontos e o Projeto Aprendiz fortalecido com o apoio da Unesco e o reconhecimento da comunidade. Atualmente, aquilo que foi o Projeto Aprendiz se expandiu e se multiplicou em propostas e realizações educativas, de comunicação e intervenções urbanas no Brasil.

Depois de nove anos da realização completa dos cem muros na Vila Madalena observamos, durante as rotas de mapeamento fotográfico, diferentes tipos de interferência nas obras existentes.

A maioria dos grafiteiros, pichadores e moradores do bairro respeitam os murais remanescentes, muitos inclusive participaram do processo de elaboração e montagem dos painéis ou conhecem a Cidade Escola Aprendiz pelas atividades na praça e no beco.

Algumas ações de arte de rua mais recentes se integram aos trabalhos do “100 Muros” como uma adição, complemento ou composição, que não anula nem transforma o conteúdo inicial, mas forma um novo conjunto. Este tipo de intervenção nos permite identificar a obra anterior e parece uma maneira de aceitar, valorizar, respeitar e se apropriar do trabalho, dando a ele uma continuidade.

Há intervenções que se sobrepõem aos mosaicos e apagam a obra anterior completamente, de modo que apenas percebemos que havia o mural pelos índices de volume dos azulejos ou mosaicos. Encontramos também uma sobreposição de pintura na peça de azulejo que identifica o “100 Muros”, como se fosse um equívoco da manutenção de pintura da parede onde está o mosaico.

Supomos que este tipo de intervenção diz respeito a lugares competidos ou a autores que consideram seus trabalhos melhores que os murais.

49 Ibidem, p. 28



IMAGEM 492 - PROJETO "100 MUROS", COM GRAFFITI, R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE



IMAGEM 493 - PROJETO "100 MUROS", COM MARCADOR, R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE, DETALHE



IMAGEM 494 - PROJETO "100 MUROS", COM PICAÇÃO ESCOLA PROFA. ZILDA FRANCESCHI, R. FIDALGA



IMAGEM 495 - PROJETO "100 MUROS", R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE



IMAGEM 496 - PROJETO "100 MUROS", COM PICAÇÃO, ESCADARIA ENTRE R. ASPICUELTA

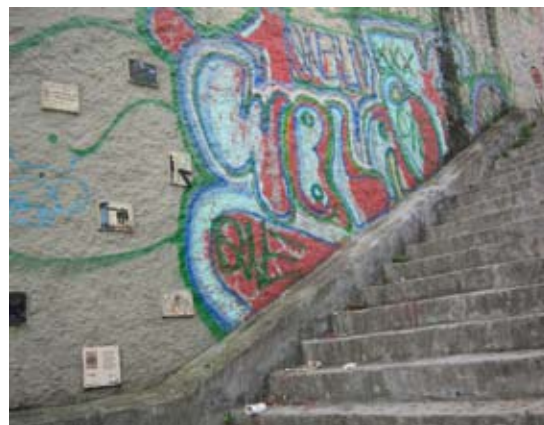


IMAGEM 497 - PROJETO "100 MUROS", COM GRAFFITI, ESCADARIA R. GIRASSOL

A sobreposição é semelhante à lógica do atropelo dos grafiteiros e pichadores: passar por cima. Notamos, no entanto, uma diferença de algumas ações que apagam completamente o trabalho anterior e outras que deixam vestígios do que havia: nem apaga, nem compõe, mas interfere, transforma, deforma ou apaga parcialmente. Talvez esta seja a maneira menos respeitosa de tratar os trabalhos de arte de rua existentes, porque o resultado é uma maneira de ocupar o mesmo espaço não com algo novo, mas com a desconsideração revelada do antigo.

Encontramos também dois tipos de manutenção. Uma que permanece como está porque não há interposição de nenhuma outra ação que não seja a do desgaste do tempo, que qualquer muro exposto às intempéries sofre. Há paredes que estão em bom estado e existem lugares que necessitam reparos.

Existem iniciativas que tratam as ações do tempo e de atropelos com pintura e limpeza dos muros e dos painéis. Em alguns lugares, como nas proximidades do Cidade Escola Aprendiz, na Rua Belmiro Braga, na R. Aspicuelta e em algumas escolas, encontramos esta qualidade de manutenção.

De fato, mesmo passados os anos, muitos dos muros resultantes da proposta Aprendiz são responsáveis por uma requalificação do bairro e por um sentido adquirido de lugar, que passou a caracterizar a Vila Madalena.



IMAGENS 498 E 499 - SOBREPOSIÇÕES NOS "100 MUROS", R. SIMPATIA



IMAGEM 500 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO R. BELMIRO BRAGA
IMAGEM 501 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO, R. SIMPATIA



IMAGEM 502 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE



IMAGEM 503 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO, R. SIMAPTIA



IMAGEM 504 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE



IMAGEM 505 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO R. BELMIRO BRAGA



IMAGEM 506 - PROJETO "100 MUROS", R. NOVA VENEZA



IMAGEM 507 - PROJETO "100 MUROS", R. SIMAPTIA



IMAGENS 508 E 509 - PROJETO "100 MUROS", SOBREPOSIÇÃO, R. MARINHO FALCÃO



IMAGEM 510 - PROJETO "100 MUROS", R. NATINGUI
IMAGEM 511 - PROJETO "100 MUROS", R. MARINHO FALCÃO



IMAGEM 512 - PROJETO "100 MUROS", R. BELMIRO BRAGA
IMAGEM 513 - PROJETO "100 MUROS", R. ASPICUELTA



IMAGEM 514 - PROJETO "100 MUROS", ESCOLA OLAVO PEZZOTTI, R. FRADIQUE COUTINHO
IMAGEM 515 - PROJETO "100 MUROS", R. ASPICUELTA

5.6.3.2- TRILHAS URBANAS.

Na continuidade dos projetos da Cidade Escola Aprendiz, que segue a linha de usar o espaço público como elemento potencial de aprendizagem e participação cidadã, o modelo do bairro-escola é desenvolvido como mecanismo de gestão de “trilhas educativas”. O objetivo é contribuir com a melhoria do processo de ensino das escolas públicas. Uma das etapas do percurso de formação é o projeto “Trilhas Urbanas”, com foco em jovens entre dezesseis e vinte anos e em atividades nos espaços públicos do bairro.

O Trilhas Urbanas possui algumas vertentes dentre as quais a arte de rua está incluída. Os jovens entram em contato com outros artistas e participam de discussões, encontros e percursos na cidade, para gerar um trabalho prático de intervenções, expressões artísticas e de comunicação.

Uma das realizações do Trilhas Urbanas fez parte do projeto “Galeria de Arte a Céu Aberto”, uma parceria entre a Cidade Escola Aprendiz, Secretaria Municipal de Coordenação das Subprefeituras e Associação Comercial e Serviço Funerário de São Paulo, concluída em dezembro de 2007 e inaugurada em outubro de 2008. São painéis cerâmicos modulares encaixados no muro que circunda todo perímetro do Cemitério São Paulo⁵⁰. O encontro que marcou os primeiros passos do projeto, ocorreu em frente ao portão principal do Cemitério São Paulo, na rua Cardeal Arcoverde, em Pinheiros. O início da Galeria foi a parte do muro da Avenida Henrique Schaumann, em frente a Praça Celso Delmanto⁵¹.

Esta é a única parte do perímetro do cemitério que contém um tipo de trabalho que sai do padrão dos painéis cerâmicos pintados. São figuras tridimensionais de rostos, feitas de cerâmica em escala natural em oficina artística na FEBEM⁵² em 1999, com os jovens internos. Estavam guardadas em um porão e, em novembro de 2005, “as máscaras, como muitos dos internos da Febem, acabaram no cemitério, com a diferença que, dessa vez, para comemorar a vida”.⁵³ É importante ressaltar que este perímetro era alvo de pichações antes da proposta da Cidade Escola Aprendiz. Em 2005 foi a região escolhida como projeto-piloto contra a pichação incluído na limpeza publicitária do Projeto Cidade Limpa, de São Paulo.

Nas outras ruas que circundam o cemitério, grupos de moradores do bairro, pichadores, grafiteiros, artistas plásticos e professores participaram da elaboração dos painéis, sem uma linguagem estética comum, mas de acordo com um mesmo processo

50 Trecho da Rota 2 da Vila Madalena, capítulo 5.5.2.

51 Imagem 301, capítulo 5.5.2.

52 Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor, onde são internados menores infratores do Estado de São Paulo.

53 DIMENSTEIN, Gilberto *Associação Aprendiz* [online] 22 novembro 2005. [Consultado: 27 janeiro 2008] Disponível em <<http://aprendiz.uol.com.br/content/tuswehpupre.mmp>>

de montagem, no fundo alaranjado, emoldurado pelos pilares, vigas e muretas brancos, que dão ao conjunto de todo perímetro uma unidade formal.

Identificamos assinaturas de gangues de pichadores que vimos em outras partes da Vila, índice da participação dos praticantes na proposta. Também encontramos no muro trabalhos deteriorados, mesmo expostos há pouco tempo, embora a maioria dos painéis esteja em bom estado e não tenha recebido nenhum outro tipo de intervenção.



IMAGEM 516 - TRILHAS URBANAS, AV. HENRIQUE SCHAUAMANN
IMAGEM 517 E 518 - TRILHAS URBANAS, AV. HENRIQUE SCHAUAMANN, DETALHE



IMAGEM 519 - TRILHAS URBANAS, R. CARDEAL ARCOVERDE
IMAGEM 520 - TRILHAS URBANAS, R. HORÁCIO LANE

As iniciativas do Cidade Escola Aprendiz demonstram que existem possibilidades diferentes e criativas de trabalhar as operações de arte de rua no ambiente onde ela é produzida. A maneira de integrar os praticantes em atividades artísticas programadas e autorizadas valoriza e qualifica os espaços das intervenções e os vínculos estabelecidos entre as pessoas no processo de transformação ativa destes lugares.

Acreditamos que as propostas de interação são capazes de ampliar o alcance da arte de rua por lidar com operações que não deturpam o procedimento que já existe, mas se integram a ele e trabalham através dele. Ao introduzir aspectos didáticos, as iniciativas estudadas ultrapassam as questões de identidade e território, para desenvolver através da arte de rua novas possibilidades de regeneração urbana e de relações humanas.

6- ESTUDOS COMPARATIVOS

“Diremos apenas que a arte se manifesta nas culturas ou nas camadas culturais que, em qualquer tempo ou lugar, fundamentam a realidade social, sempre e tão só no contexto de uma ética de valores, isto é, de uma concepção da vida como trabalho produtivo, das relações humanas como intercâmbio de experiências, da política como dialética de autoridade e de liberdade”.¹

O Raval possui no mínimo oito séculos de história e civilização a mais que a Vila Madalena. Seriam diferenças muito discrepantes para comparações, não fosse o momento globalizado, a referência urbana e a certa homogenização de comportamento, mundialmente disseminado. Entretanto as diferenças existem, assim como os contextos específicos e as semelhanças. Considerar as atividades no que se parecem ou distinguem-se, implica reconhecê-las em seus contextos e em determinar a natureza da comparação.

Uma primeira comparação, são os “Ateliês Abertos”, que ocorrem nos dois bairros estudados, na mesma época do ano. Este fato enfatiza a constatação de que ambos podem ser considerados bairros artísticos. À parte de possuírem muitos ateliês de artistas e uma infra-estrutura capaz de receber um fluxo maior de pessoas durante o evento, são bairros que contém cafés, restaurantes, bares, galerias e lojas que os especificam, em termos urbanos. Outro critério de identificação de um bairro artístico é a existência de arte nos espaços públicos. Supomos que a arte de rua pode ser um atributo nesse sentido.

Outra relação dos ateliês abertos com a arte de rua se dá de forma explícita na Vila Madalena, onde espaços públicos são liberados para ações e oficinas de arte nesse período, ainda que seja uma iniciativa privada.

No Raval a proposta dos ateliês abertos é pública e, no entanto, não há intervenções nos espaços públicos, apenas a abertura dos ateliês, que são espaços privados.

Da mesma maneira que determinamos como referência de organização e método de investigação a distinção entre a cidade e o urbano, as comparações seguintes são feitas segundo os aspectos materiais e urbanos das ações em cada bairro.

Em relação aos aspectos materiais, comparamos as influências das realidades físicas, concretas. A primeira análise diz respeito às dimensões e topografia, e de como estes fatores interferem nas conformações dos lugares e nas ações de arte de rua. Os fortes desníveis da Vila Madalena que repercute em escadarias e muros de arrimos nas

1 ARGAN, Giulio Carlo. *História da Arte como História da Cidade*. Trad. Píer Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 42.

praças e a planura do Raval que proporciona uma sequência contínua de fachadas, são exemplos dessa influência.

A segunda apreciação é sobre o custo, as técnicas e os materiais utilizados pelos praticantes, em diferentes tipos de ações, como as pichações feitas com rolinhos em São Paulo, o baixo custo e alta qualidade dos sprays em Barcelona.

Nos aspectos urbanos observamos como as aplicações das leis implicam no comportamento dos praticantes e na aparência das ruas. Discutimos especificamente a aplicação da lei do civismo² no Raval, que deixa como marca a passagem das ações dos muros, para as persianas. Em contraponto, há uma certa flexibilidade legislativa na Vila Madalena, que contradiz a reação muitas vezes enérgica da polícia.

O resultado dos aspectos urbanos repercute em transformações materiais, como no Raval, onde os muros pintados de cinza, substituem os antes repletos de intervenções, enquanto na Vila Madalena a dinâmica da arte de rua nos becos fazem deles um ponto de interesse turístico em São Paulo.

Por fim, analisamos a marcação de território através de ações que se repetem em diferentes lugares do mesmo bairro. Escolhemos um estêncil no Raval, outro na Vila Madalena e um graffiti que é recorrente na Vila que também foi encontrado no Raval.

2 Lei da “*Ordenanza de Medidas para Fomentar y Garantizar la Convivencia Ciudadana en el Espacio Público*”.

6.1- ATELIÊS ABERTOS.

“Muitas pessoas vêm. Elas pegam o mapinha, escolhem onde querem ir, conhecer, visitar e circulam pelo bairro. É bem solto, um passeio cultural. As portas ficam abertas, alguns ateliês oferecem oficinas, tem uma movimentação bem legal de atividades e vendas, mas o principal é a divulgação dos trabalhos dos artistas e a movimentação no bairro, muita gente passa por aqui”.³



IMAGEM 521 - TALLERS OBERTS, RAVAL, 2008

IMAGEM 522 - ARTE DA VILA, VILA MADALENA, 2008

Segundo Pedro Lorente, existem parâmetros espaciais, urbanos e humanos que permitem examinar um bairro como artístico. Três presenças principais são capazes de identificá-lo: museus, galerias de arte, instituições que mobilizam ações culturais e o mercado da arte; a própria arte, esculturas urbanas, murais, obras arquitetônicas artisticamente representativas; e os artistas, que residem ou frequentam o bairro. A repercussão da presença de artistas se reflete diretamente em uma demanda de espaços de entretenimento, como praças, bares e cafés⁴.

Ambos, Raval e Vila Madalena, possuem características que permitem classificá-los como bairros artísticos. O Raval possui o *Museo de Arte Contemporânea de Barcelona* (MACBA), o *Fomento de las Artes y del Diseño* (FAD), galerias, cafés, restaurantes e livrarias. O fluxo de atividades culturais e de artistas é maior que a de artistas residentes, que haviam em maior quantidade antes das reformas dos anos 1990, quando os aluguéis eram mais baratos. No Raval não há uma número muito significativo de esculturas urbanas ou arte nos espaços públicos, ainda que este fato não exclua seu caráter de bairro artístico. Supomos que os grafittis tenham sido uma referência de arte no espaço público, antes da aplicação da lei do civismo.

³ Valfrido Lima. Anexo III. Entrevista 14, p. 449.

⁴ LORENTE, J. Pedro. *Espacios de Arte Contemporáneo Generadores de Vitalización Urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997.

Na Vila Madalena não há um museu com o mesmo porte do MACBA, embora existam muitas galerias de arte, espaços de exposições e lojas de arte e artesanato. É característica do bairro uma alta quantidade de artistas residentes e de passagem, principalmente pelo fluxo que as feiras, eventos em espaços públicos, cafés, restaurantes, livrarias e bares propiciam. A arte de rua da Vila Madalena é referencial de arte em espaço público em São Paulo⁵.

No Raval as propostas e intervenções nos espaços públicos surgem prioritariamente de órgãos governamentais que controlam – ou ao menos buscam controlar – as atividades no bairro, enquanto na Vila Madalena a maioria das iniciativas de transformação do bairro partem dos cidadãos, artistas e organizações não governamentais, “*uma construção de baixo para cima cujo ponto central é a existência de individualidades fortes e das garantias jurídicas correspondentes*”⁶. Este aspecto pode ser identificado quando observamos as iniciativas nos dois bairros, os vínculos das associações com a prefeitura, como operam e suas abrangências.

Ainda que as garantias jurídicas sejam questionáveis, é na iniciativa civil onde se encontra a estrutura de produção de grande parte das qualificações físicas e de eventos da Vila Madalena, como as feiras, as propostas da Cidade Escola Aprendiz e do Projeto Lambe-lambe, que estudamos no capítulo anterior.

Os ateliês abertos que ocorrem anualmente nos dois bairros entre abril de maio são mais um índice que nos auxilia na constatação da semelhança, de que estamos comparando dois bairros artísticos e da diferença das iniciativas privadas e públicas.

Em abril de 2008, houve a sétima edição do Arte da Vila, o evento de ateliês abertos no bairro. Em maio do mesmo ano, aconteceu o “*Tallers Oberts*”, com o mesmo objetivo de abrir os ateliês dos artistas para a comunidade no Raval.

Em princípio é o mesmo procedimento: os artistas ficam mais tempo que o usual em seus locais de venda e de trabalho, montam uma pequena estrutura para receber a população e assim, as portas ficam abertas por mais tempo, o que facilita a observação dos produtos e dos processos dos artistas. Alguns oferecem entretenimentos e promoções, cursos de artesanato e oficinas. A maioria vende mais, por receber uma quantidade diferenciada de visitantes e curiosos.

O “*Arte da Vila*”, que é o nome dado aos ateliês abertos na Vila Madalena, desde a primeira edição foi proposto, organizado e divulgado por artistas. No “*Tallers Oberts*” do Raval, a iniciativa parte da prefeitura e os artistas pagam uma taxa de participação. No ano de 2008 foram cinquenta e quatro ateliês na Vila Madalena dos sessenta e oito espaços incluídos no mapa das redondezas e espaços a céu aberto. No mesmo ano, participaram dos “*Tallers Oberts*” trinta e um ateliês no Raval, do total de quarenta e oito que faziam parte do evento em toda Cidade Velha.

5 EZABELLA, Fernanda. *Graffitis de São Paulo se transformam em roteiro turístico*. Folha de S.Paulo, 10/06/2009.

6 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

Segundo Valfrido Lima, um dos fundadores do Arte da Vila, eles já sabiam da existência de ateliês abertos em Paris e da capacidade do bairro em assimilar o evento, pela quantidade de artistas, de ateliês e pelo aspecto de vizinhança que existe no bairro. Em São Paulo, a inscrição é feita por e-mail e as exigências de participação são três: o ateliê deve estar na Vila Madalena; o inscrito tem que viver de sua produção artística; e deve ter peças assinadas, com valor artístico.⁷

*“A gente sabia que era possível fazer aqui, em 2000 um grupo de artistas se reuniu, já com a intenção de fazer alguma coisa no gênero. Daí eu resolvi organizar, em 2000 foi o primeiro. Este é um bairro diferente, existe ainda um esquema de vizinhança que não tem cara de metrópole na escala de São Paulo. A gente se conhece e não tem um esquema de competitividade, somos amigos, conhecidos. Na primeira vez foram trinta e cinco artistas. Foi tão legal que logo quisemos fazer outro. Daí ficou tradicional, já vamos para a sétima edição com muito mais gente e uma mobilização dos artistas e moradores do bairro e da prefeitura. Eles dão o aval, mas não tem nenhum tipo de relação financeira. Temos a estimativa de receber cerca de dez mil visitantes no final de semana do Arte da Vila, então a prefeitura aumenta o policiamento, a vigilância. Também tem um esquema de limpeza. Como quando têm as feiras, mas mais policiamento. Há naturalmente uma divulgação na imprensa também”.*⁸



IMAGEM 523 - CAPA DO FOLDER DO ARTE DA VILA DE 2008

IMAGEM 524 - CAPA DO FOLDER DO TALLERS OBERTS DE 2008

IMAGEM 525 - MAPA DO FOLDER DO ARTE DA VILA DE 2008

IMAGEM 526 - MAPA DO FOLDER DO TALLERS OBERTS DE 2008

7 Valfrido Lima. Anexo III. Entrevista 14, p. 449.

8 Ibidem

No Raval, o critério de participação não se restringe ao bairro, ainda que seja nele a maior concentração de ateliês, existe a possibilidade da participação se estender ao bairro Gótico. Para participar o artista deve pagar uma taxa à prefeitura e inserir um símbolo de participação, que é fornecido pela prefeitura, na fachada do estabelecimento. Há divulgação pela distribuição de folders com os mapas que localizam os ateliês, assim como ocorre na Vila Madalena (imagens . Comenta Carlos:

“Los talleres abiertos organiza el Ayuntamiento, he pagado 60 euros por un señal (apunta la flecha en su fachada que indica que participa del Taller Obert). El Arte es un legado cultural. En lugar de apoyar al artista se le cobra”.⁹

No entanto, a maior diferença dos ateliês abertos no Raval e na Vila Madalena diz respeito à utilização do espaço público e o espaço aberto ao público durante o evento. Na Vila Madalena, os becos e os espaços públicos de maior incidência de arte de rua foram marcados no mapa do Arte da Vila como pontos de visitação. Também foram propostas atividades de pintura na Praça Aprendiz das Letras, entrada do Beco Aprendiz. No Raval, as atividades estavam restritas ao espaço interno dos ateliês, espaços abertos ao público.

De certa forma há uma curiosa contradição: enquanto no Raval a promoção é dos órgãos públicos, não há atividades no espaço público. Em contraste, na Vila Madalena, onde a iniciativa é de artistas, os espaços públicos são utilizados.



IMAGEM 527 - TALLERS OBERTS, RAVAL, 2008

IMAGEM 528 - ARTE DA VILA, VILA MADALENA, 2008

9 Carlos. Participou do evento em Barcelona, em 2008. Anexo III. Entrevista 15, p. 450.

6.2- ASPECTOS MATERIAIS.

“Construction is the art of making a meaningful whole out of many parts”.¹⁰

Abordamos dois tipos de comparações quanto aos aspectos materiais nos bairros estudados.

O primeiro é relacionado à forma física: dimensionamento e topografia. Estudamos como estas características influenciam ou condicionam as produções de arte de rua.

O segundo diz respeito à própria ação, que em termos materiais implicam em custo e qualidade das tintas, dos instrumentos de execução e das técnicas aplicadas.

A disseminação da arte de rua e as facilidades de comunicação atuais são fenômenos que impulsionam a transmissão de técnicas e a produção de materiais de maneira significativa. Estes fatores acarretam em semelhanças nas ações, porém, ainda assim verificamos diferenças.

6.2.1- DIMENSÕES E TOPOGRAFIA.

Não faz sentido comparar em igualdade São Paulo e Barcelona, se levamos em conta as dimensões, as áreas e a densidade demográfica entre as duas cidades. São Paulo é muito maior e assim, mais complexa. No entanto, os bairros podem ser comparados, nos quesitos mencionados e também quanto à arte de rua.

A área da Vila Madalena não é definida, conforme já foi mencionado. Consideramos, porém, 1.400 metros quadrados, aproximadamente. A área do Raval é bem delimitada e resulta em 930 metros quadrados. A diferença não é tanta, visto que quantitativamente a incidência de arte de rua é bem parecida nos dois bairros. É importante ressaltar, no entanto, que esta referência só pode ser considerada antes da aplicação da lei do civismo em Barcelona.

Na topografia regular do Raval, que é plano, as ações se dão mais por qualidades específicas de visualidade e fluxos pedestres que por sua característica topográfica, como acontece na Vila. Há a exceção, como a da passagem que liga a C. Nou de la Rambla com a C. de las Tàpies, que foi utilizada durante anos como uma galeria de graffiti.

A topografia da Vila Madalena é fortemente irregular, altos e baixos conformam ruas em desnível, ladeiras, praças, escadarias e galerias que ligam as ruas. Estes espaços possuem alta incidência de arte de rua, assim como ruelas estreitas e curvas ou cortes em miolo de quadras, que caracterizam os becos.

¹⁰ ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 1998, p. 11.



IMAGEM 529 - REGIÃO PLANA, RAVAL

IMAGEM 530 - REGIÃO PLANA, RAVAL



IMAGEM 531 - DESNÍVEL, VILA MADALENA

IMAGEM 532 - DESNÍVEL, VILA MADALENA

A somatória das ações de arte de rua nos espaços públicos desnivelados e irregulares da Vila Madalena os distingue como lugares, por fornecerem identidade ao bairro, como as laterais das escadarias das regiões mais altas, os muros das passagens recortadas como a R. Marinho Falcão e a Travessa Tim Maia, arrimos e muros das praças, como a Eder Sader e a José Afonso de Almeida, que liga a Rua Aspícueta e a Simpatia.

A irregularidade topográfica e os recortes na cidade que têm como consequência galerias, corredores, empenas e muros podem ser determinantes para a construção de lugares, por oferecerem qualidades físicas que repercutem em oportunidade de apropriação aos praticantes de arte de rua.

Além das questões topográficas, em termos concretos, há uma diferença estrutural da composição física dos bairros. Enquanto o Raval possui calçadas estreitas, uma altura padrão pouco variável e muitas ruas pedestres, na Vila apenas no Beco Aprendiz não há circulação de carros, as calçadas são mais largas e a diferença de gabarito na altura das construções é muito variável. Estes aspectos repercutem em diferenças nas atuações de arte de rua, como as pichações nos altos edifícios na Vila Madalena e a presença marcante de fechamentos metálicos com intervenção nas fachadas no Raval.

As ruas tortuosas remanescentes do desenho medieval do Raval e os muros que delimitam as praças também apresentam uma qualidade física que é apropriada na escolha dos spots, como a viela da C. Picalquers e os muros da Pl. Gardunya. As características físicas também implicam nos fluxos que influenciam as qualidades de visualidade das obras e determinam os recantos mais escondidos que possibilitam a atuação proibida sem maiores riscos de repressão policial.

6.2.2- CUSTO, TÉCNICA E MATERIAL.

O fato de cada contexto apresentar particularidades por fatores econômicos e sociais implica em diferenças concretas, que alteram os processos e os resultados das intervenções de arte de rua. Este fato repercute em usos diferentes, conforme os tipos de tinta, instrumentos de trabalho e técnicas aplicadas, de acordo com cada local.

Houve uma evolução na produção industrial de *sprays* ao longo dos anos em que a arte de rua se desenvolveu e se apropriou mais dos espaços nas cidades. Depõe Zosen:

*“Antes robábamos sprays de coches en los supermercados, ahora hay los Montana, de esos que se fabrican aquí en Barcelona y están pensados primordialmente para hacer graffitis, la presión es perfecta. Claro, cuando estuve en São Paulo usar un spray es de lujo, la gente vá con la tinta látex y rolinho. Olvídate de spray y me parece muy respetable. La realidad es que ahí es autóctono”.*¹¹

Em Barcelona a lata de *spray* é barata, de excelente qualidade, e tem uma ampla gama de cores e variedades de espessuras dos aplicadores. Este é um motivo deste ser o principal material usado pelos grafiteiros e bombers no Raval.

Em São Paulo as pichações costumam ser ações de um grupo social menos favorecido em termos econômicos¹². A lata de *spray* de boa qualidade custa caro, principalmente em relação à lata de tinta, que pode ser diluída, aplicada com pincel ou rolinho e render mais.

*“Acho que a cena no exterior não é muito diferente da daqui. A principal vantagem deles é a condição financeira. Aqui os escritores que pintam são guerreiros, mas nosso salário nem se compara ao deles”.*¹³

O rolo favorece a velocidade da ação, por reter mais tinta que o pincel, mas com o *spray* a ação torna-se ainda mais rápida. O rolinho é o instrumento usado na maioria das pichações em São Paulo. Os grafiteiros também o usam para fazer a camada de fundo, os atropelos e sobreposições. Hoje em dia encontramos muitas pichações feitas com *spray*, talvez porque os preços estão mais acessíveis.

11 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 4.

12 POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

13 RIBEIRO, Binho. Entrevista com Does. Em POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 119

O resultado da técnica com o rolo nas pichações são de letras quadradas, com espessura regular, mas de difícil legibilidade. Os integrantes dos grupos sabem dos códigos referentes às formas das letras e trocam entre si anotações escritas em papel, com as assinaturas e signos de identidade pessoal e de grupos¹⁴.

O trabalho de produção de letras grandes é necessário para maior visibilidade, pois os lugares escolhidos são, na maioria das vezes, altos edifícios, pontes e construções. Nestes casos, em que o rolo oferece o resultado mais apropriado, a dificuldade e o desafio em aplicar a técnica são condições de qualidade para o grupo.

*“Pixar é fácil, tudo é uma questão de ganhar a senha’, disse um pixador antes de uma de suas escaladas. A senha é o plano que o pixador traça antes de uma ação. Ele observa cuidadosamente o local e tudo o que pode funcionar como escada pra que ele chegue mais alto pra pixar. Ele analisa os principais obstáculos, descobre onde pode pisar sem ser visto, pensa na rota de fuga e analisa tudo pra só depois começar a subida”.*¹⁵

Ainda que o rolo também seja usado, principalmente para preenchimento de fundo em sobreposições ou base para novas intervenções, não encontramos tipografias e assinaturas feitas com esta técnica no Raval. Especialmente nas persianas, que possuem uma ondulação em toda sua dimensão, as ações são feitas com spray, contudo, este aspecto irregular da superfície não é um empecilho para os pichadores em São Paulo.

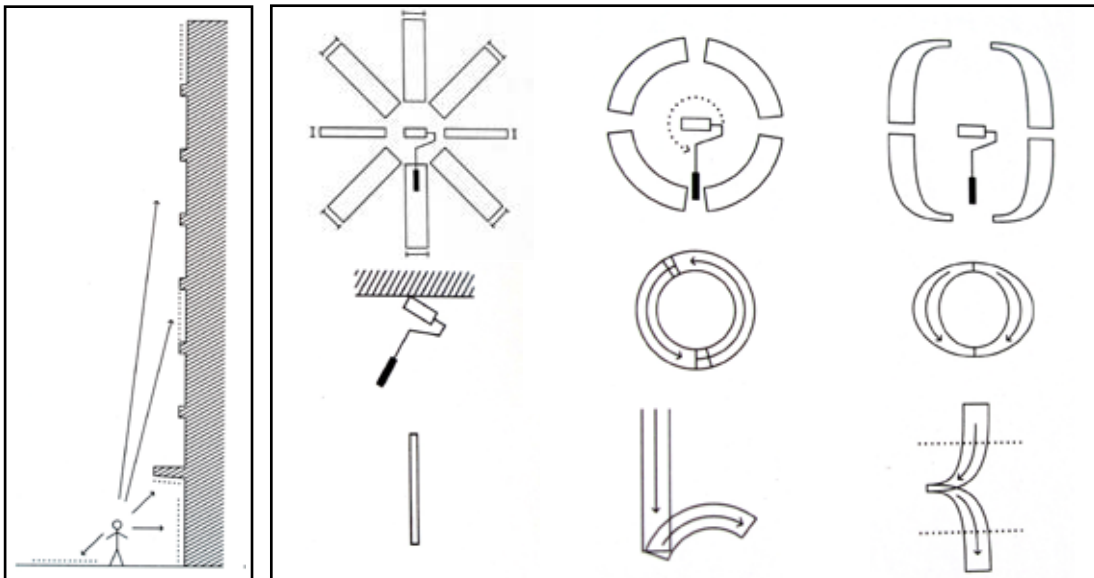


IMAGEM 533 - ANÁLISE DAS POSSIBILIDADES DE AÇÃO EM EDIFÍCIOS
 IMAGEM 534 - CARACTERÍSTICAS DO ROLINHO, COMO OBJETO DE ESCRITA

14 Rodrigo de Souza. Anexo III. Entrevista 13, p. 447.

15 WEINER, João. Ganhar a Senha. Em MEDEIROS, Daniel. (Boleta) *Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo*, Brasil. São Paulo: Ed. Clara, 2006, p. 18.

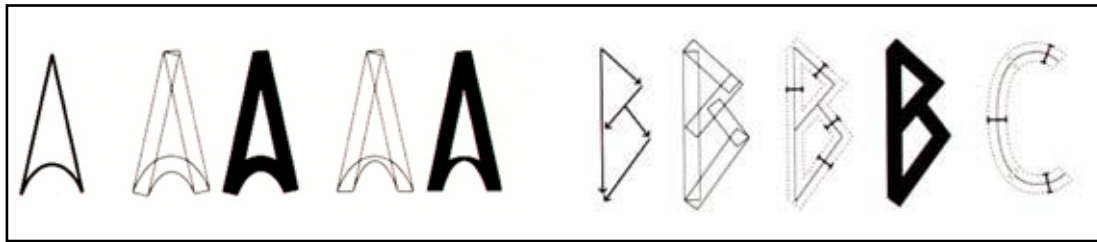


IMAGEM 535 - APLICAÇÃO DO ROLINHO NA EXECUÇÃO DE LETRAS

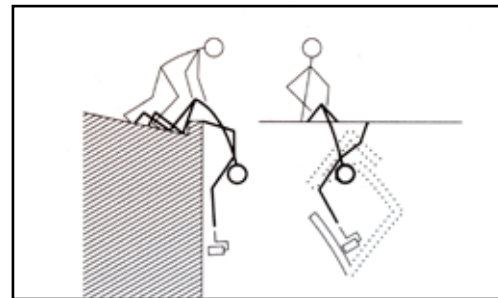
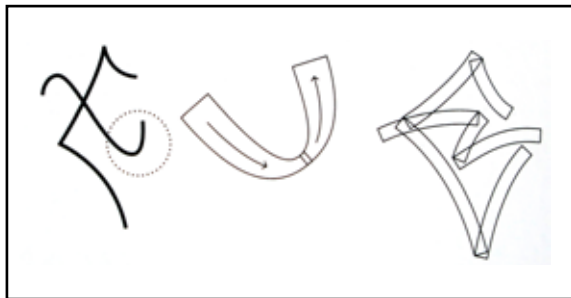


IMAGEM 536 - APLICAÇÃO DO ROLINHO NA EXECUÇÃO DE LETRAS CURVAS

IMAGEM 537 - APLICAÇÃO DO ROLINHO EM COBERTURAS DE EDIFÍCIOS BAIXOS

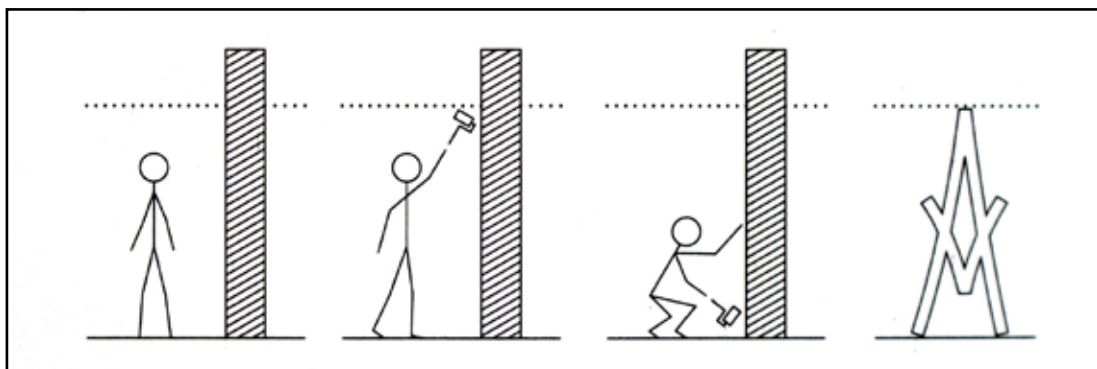


IMAGEM 538 - PROPORÇÃO DA LETRA EM RELAÇÃO AO CORPO HUMANO

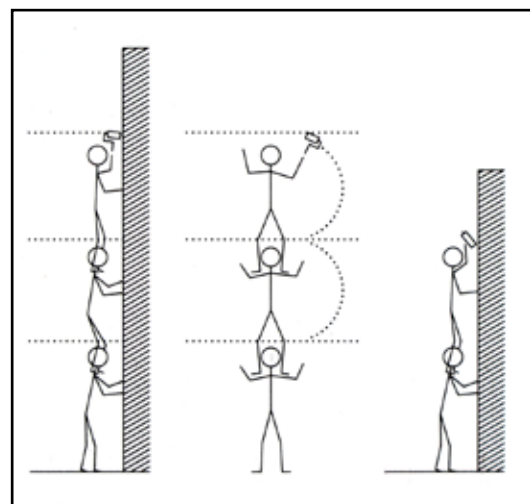
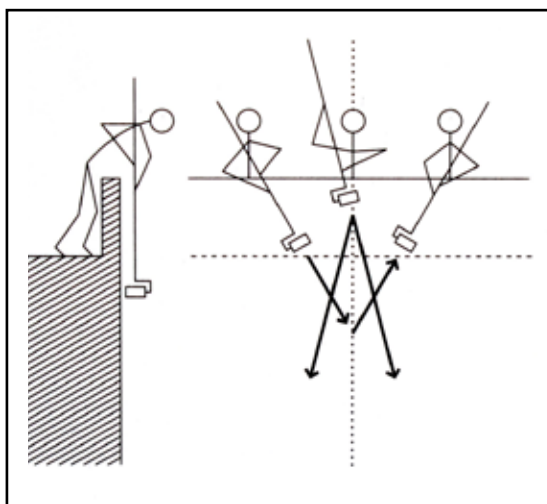


IMAGEM 539 - APLICAÇÃO DO ROLINHO EM EMPENAS CEGAS: PIRÂMIDE HUMANA

IMAGEM 540 - USO DE ADAPTADOR AO ROLINHO PARA ESCRITA EM ALTOS EDIFÍCIOS



IMAGEM 541 - PICHAGEM EM EDIFÍCIOS ALTOS, ESCALADAS URBANAS
IMAGEM 542 - PICHAGEM COM ROLINHO E *SPRAY* NO MERCADO DA VILA



IMAGEM 543 - USO DO ROLO NO FECHAMENTO METÁLICO DO BAR

Das poucas ações executadas com rolinho no Raval, um exemplo está na Pl. Gardunya, em uma parte alta do muro. O uso deste instrumento acoplado a qualquer haste longa possibilita alcançar lugares mais altos.

O spray também pode ganhar uma dimensão de visibilidade suficiente para a escala urbana, de acordo com a distância da aplicação e a inclinação da lata. Encontramos muitas pichações na Vila Madalena, com spray e rolinho, mescladas aos graffitis e também em áreas de fácil acesso.

A tipografia desenvolvida pelos grafiteiros representa hoje uma linguagem urbana e suas formas já foram incorporadas por bandas de música e designers. Encontramos também a lógica formal da letra feita por rolinho em pichações com *spray*. No beco Aprendiz algumas intervenções possuem a estética da pichação, mas o método do graffiti.

No Raval, o bombing aparece com mais frequência, depois da aplicação da lei do civismo. Acreditamos que esta seja uma reação de contestação, ainda que não seja de comum acordo entre os praticantes.

“La solución que el ayuntamiento ha encontrado es multar y pintar arriba. ¿qué pasa? La gente pinta arriba, no dejan de pintar.”¹⁶

A prefeitura de Barcelona possui um trabalho eficaz de limpeza, enquanto em São Paulo este processo, quando ocorre, é deficiente e escasso. Por um lado a imagem da cidade bonita e limpa¹⁷ que Barcelona se esforça por apresentar, a retira gradativamente do circuito internacional da arte de rua, que um dia a elegeu como cenário principal. Acreditamos que este cenário esteja se transferindo para São Paulo, e um dos motivos é porque, em seu caos, as regras informais estão integradas ao descontrole governamental.

Verificamos que existem outros fatores que permitem encontrarmos semelhanças, no Raval e na Vila, como o barateamento do *spray* em São Paulo, as facilidades de comunicação e o intercâmbio entre artistas.

16 Sylvia, Anexo III. Entrevista 19, p. 456.

17 Como observamos nos slogans “BCNeta” (sigla de “Barcelona Ciutat Neta” – Barcelona Cidade Limpa) e “Barcelona posa’t guapa”, da campanha dirigida pelo Instituto de Paisaje Urbano e Calidad de Vida da prefeitura de Barcelona cujo objetivo é subvencionar e concluir a reabilitação de edifícios na cidade.

6.3- ASPECTOS URBANOS.

*“Na rua, teatro espontâneo, torno-me espetáculo e espectador, às vezes ator. (...) A rua é desordem? Certamente. Todos os elementos da vida urbana noutra parte congelados numa ordem imóvel e redundante, liberam-se e afluem às ruas e por elas em direção aos centros; aí se encontram, arrancados de seus lugares fixos. Essa desordem vive. Informa. Surpreende. Além disso essa desordem constrói uma ordem superior”.*¹⁸

É importante entender o objeto em estudo como uma prática em pleno e constante processo de transformação e atualização. As manifestações de arte de rua não implicam em somente sujar ou enfeitar o espaço público, não se trata de uma questão meramente estética, mas também urbana e política.

Estudamos a seguir como estes aspectos podem interferir nas ações e nos lugares estudados, onde a arte de rua é praticada.

6.3.1- A ORDEM DO CINZA NO RAVAL.

*“Hace poco Barcelona era muy linda llena de colores. Ahora está así, como una cualquiera: gris.”*¹⁹

De 2002 a 2006, os graffitis eram encontrados em praticamente todos os muros que separavam obras de construções das ruas e calçadas no Raval. Também havia graffitis em lugares tradicionais como vimos nas rotas e mapeamentos fotográficos.

Provavelmente o fato de ser um bairro artístico é um dos fatores que estimulou a escolha do Raval como um ponto de encontro. O histórico marginal, a diversidade social, e a qualidade do espaço público, especialmente na praça dels Angels, fez com que este bairro atraísse e agregasse skaters e jovens artistas de rua, de todas as partes do mundo.

O muro diante do CCCB, durante as obras da Faculdade de Geografia, História e Filosofia da Universidade de Barcelona, foi um verdadeiro *work in progress*, onde oficinas de grafite, geralmente organizadas pelos próprios grafiteiros e *skatistas*, proporcionavam uma dinâmica de novos desenhos a cada dia. Com a finalização da obra e a derrubada do muro houve uma forte reação de vandalismo, destruição de algumas vidraças e bombings. Entretanto, a política de limpeza e manutenção urbanas prevaleceram e a fachada da Universidade se mantém sem intervenções. Embora ainda se encontre murais com graffitis no interior da Faculdade, a dinâmica anterior já não ocorre.

18 LEFEBVRE, Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 27.

19 Carlos. Anexo III. Entrevista 14, p. 450.

Além deste lugar, existiam zonas e ruas específicas do bairro, território dos grafiteiros, como a Pl. de la Gardunya, atrás do mercado da Boqueria, a C. Jerusalém, em frente aos Jardines de Doctor Flemming e a galeria da C. Nou de la Rambla. Estes espaços se modificavam de acordo com as iniciativas dos artistas de rua, sem a intenção ou programação dos agentes governamentais, ainda que estes não aplicassem com rigor as leis urbanas que proíbem este tipo de manifestação. Com isso a arte de rua no Raval se tornou referência e símbolo de efervescência na cidade e no mundo.

Mas, como diz Brünzels sobre os graffitis e outras táticas urbanas, “zonas temporalmente autónomas, nunca confían en conservarlas por mucho tiempo, no están en una posición que les permita definir el espacio permanentemente”.²⁰

Em janeiro de 2005 entra em vigor a *Ordenanza De Medidas Para Fomentar Y Garantizar La Convivencia Ciudadana En El Espacio Público*, com medidas de controle e regulação do comportamento das pessoas no ambiente urbano, principalmente em relação a:

“Atentados contra la dignidad de las personas; degradación visual del entorno urbano - sección primera: grafitos, pintadas y otras expresiones gráficas - sección segunda: pancartas, carteles y folletos; apuestas; uso inadecuado del espacio público para juegos; otras conductas en el espacio público - sección primera: ocupación del espacio público por conductas que adoptan formas de mendicidad - sección segunda: utilización del espacio público para el ofrecimiento y demanda de servicios sexuales; necesidades fisiológicas; consumo de bebidas alcohólicas; comercio ambulante no autorizado de alimentos, bebidas y otros productos; actividades y prestación de servicios no autorizados; demanda y consumo; uso impropio del espacio público; actitudes vandálicas en el uso del mobiliario urbano; deterioro del espacio urbano; otras conductas que perturban la convivencia ciudadana”²¹

As áreas onde haviam ações de arte de rua passam a ser vigiadas. A prefeitura aplica as medidas de contenção da *Ordenanza* e, ainda que sua aplicação tenha sido paulatina, todos os muros que eram pontos de referência de arte de rua no Raval e em Barcelona, foram pintados e mantidos de cor cinza. Além disso, os praticantes pegos em flagrante passaram a pagar multas que variavam de setecentos e cinquenta a três mil Euros, dependendo da gravidade da infração. Comenta Carlos:

“La Ordenanza rompe la comunicación. Estamos en una ciudad latina, la vida sucede en la calle. No estamos en Islandia. La comunicación une la gente, nos hace reflexionar. Si no hay nada para reflexionar no piensas. Limitan la libertad de expresión: cuando no hay un hecho que cuestione pues uno no se cuestiona”²²

20 BRÜNZELS, Sonja. Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público. Em BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 456.

21 *Ordenanza De Medidas Para Fomentar Y Garantizar La Convivencia Ciudadana En El Espacio Público* [online] Ajuntamiento de Barcelona [Consulta: 03 julho 2008]. Disponível em <<http://w3.bcn.es/fitxers/ajuntament/ordenansacivismecast.189.pdf>>

22 Carlos. Anexo III. Entrevista 14, p. 450.

A sobreposição de pintura branca e cinza sobre os graffitis no Raval se deu gradativamente. Em dois anos praticamente todos os pontos de atividades de arte de rua foram pintados pela prefeitura. O último ponto de referência de graffiti onde as intervenções foram apagadas foi o muro do Drassanes, nos limites externos do Raval.

*“Con Art Solidari sí, pero con gente del ayuntamiento no voy a trabajar. Son falsos y Judas. ¿Has visto que han hecho en el Drassanes? No miran la gente de la ciudad. Tienen la ley y el poder, quieren tener el control absoluto pero ¿no van a tener nunca! Esta acción de prohibir genera más vandalismo”.*²³



IMAGEM 544 E 545 - MURO DRASSANES, JUNHO DE 2008

A ação das brigadas de limpeza no muro Drassanes se deu no dia 03 de junho de 2008 e repercutiu em uma reação dos artistas de rua. No dia seguinte aproximadamente cem jovens se concentraram no lugar para uma ação coletiva. Além de diversos bombings e throw ups, deixaram sobre o muro branco, bem legível com letras graúdas: *“Queremos espacios públicos”*. Apenas esta frase foi apagada e mantidas as demais intervenções. Houve nova reação dos praticantes, desta vez a frase foi *“A Gaudí não le gusta el gris”*. Acompanhamos o processo através de um site dos artistas de rua:

*“¿Volverán a borrar sólo la frase? No lo sabemos, pero no hace falta. Ya hemos entendido su declaración de principios, lo cal nos reafirma los argumentos que defendemos. Lo que está en cuestión no es si es arte o es vandalismo, éste es su problema. Para nosotros, el graffiti y el arte en la calle no es sino una herramienta política que escapa a su control”.*²⁴

23 Jota Loca (Jordi). Anexo III. Entrevista 22, p. 459.

24 Hhgroups [online]. Site informal sobre hip hop. *Drassanes: hoy estamos de luto*. [8 de agosto 2008] – [Consultado em 04 junio 2008]. Disponível em: <<http://www.hhgroups.com/noticia-794/Drassanes-Hoy-estamos-de-luto/>>

“Con todo tipo de estilos, el mensaje ha sido unívoco: no se puede acallar la cultura popular de esta manera. La Guardia Urbana ha hecho acto de presencia a última hora, cuando la fiesta había acabado y no quedaban más que latas vacías en las papeleras. Una única patrulla, y sin ánimo de multar a nadie, esta vez. El propósito, imaginamos no era tanto éste como hacer de cobertura de las brigadas de BCNeta que estaban al caer”.

*Efectivamente, una hora después de la acción, el muro estaba blanqueado de nuevo. A ver qué pasa”.*²⁵

A imposição de um comportamento através da *Ordenanza de Medidas para Fomentar y Garantizar la Convivencia Ciudadana en el Espacio Público* provocou uma transformação efetiva na realidade visual, simbólica e comportamental do bairro. O Raval deixa de ser referência do graffiti mundial e lugar de concentração dos grafiteiros da cidade, como foi nos últimos anos, como nota o jornal americano New York Times em 2007:

*“Until recently, the most lively arts scene in Barcelona was in the streets. But earlier this year, the city painted over most of the vibrant graffiti and stencils that had made Barcelona a requisite stop on the worldwide street art circuit, suggesting to some that institutionalized art in Barcelona is eating its young. (Cryptic black-and-white “BNE” stickers are still plastered around the city: “Kilroy Was Here” for the post-globalized artsy hipster set.)”.*²⁶

Zosen aborda a questão como um desafio para buscar novas soluções, sem fugir do centro da cidade, sem se esconder e tampouco sujar.

“Si nos dicen los poderosos: no queremos que digáis lo que pensáis en la ciudad, ¡tenemos que responder! Está alarmante el tema de control del espacio público. A parte que nos han censurado, nos están matando.”

Mas em outro momento da entrevista denota uma revolta com a própria cidade:

*“En la calle, ahora, no quiero problemas, ya no pinto en Barcelona. Estoy con procesos. Yo no estaba haciendo daño a nadie. Yo, con mi integridad como persona y como artista, que estuve poniendo toda la ciudad de puta madre para ellos, para que venga un montón de turismo, porque eso es una atracción, hasta 2004 estaba todo lleno de graffitis, galerías urbanas de puta madre y ese efecto todavía dura en el resto del mundo. A la gente se piensa que Barcelona es una ciudad de puta madre para la cultura urbana. ¡Mentira! Yo si que hago de embajador real de la ciudad y digo: Barcelona mierda, ¡no vayáis! Yo si puedo me voy. Éxodo. O sea, joder esa ciudad hay que joderla porque ahora ya no tengo nada que perder. Ya quedamos perdidos. Ya mucha gente se esta hiendo a vivir fuera”.*²⁷

25 Hhgroups [online]. Site informal sobre hip hop. Drassanes: hoy estamos de luto. [3 e 4 junio 2008] – [Consultado em 04 junio 2008]. Diponível em: <<http://www.hhgroups.com/noticia-794/Drassanes-Hoy-estamos-de-luto/>>.

26 DICUM, Gregory. Cultured Traveler | Barcelona; a muse for the transforming powers of art. New York Times – 02/09/ 2007.

27 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 464.



IMAGEM 546 - C/ DE SANT PAU

IMAGEM 547 - PL. DE LA GARDUNYA



IMAGEM 548 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA

IMAGEM 549 - C/ FERLANDINA

IMAGEM 550 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA



IMAGEM 551 - CAPA DO FOLDER DO TALLERS OBERTS DE 2008

IMAGEM 552 - MAPA DO FOLDER DO ARTE DA VILA DE 2008

Várias pessoas entrevistadas, transeuntes e comerciantes do bairro, disseram que gostam dos graffitis, mas não gostam dos bombings e que preferem os muros como antes, com as pinturas, não cinza.

Em entrevista, Laura da Associação Tot Raval deu o depoimento sobre a atitude do poder público justificando que os praticantes de arte de rua, principalmente os que vinham de fora, pintavam as ruas do bairro aleatoriamente porque não sabiam quais eram os lugares permitidos e quais os proibidos. As pessoas da cidade tinham o conhecimento de que havia um procedimento: apresentar à prefeitura a solicitação com proposta, desenho e indicação do lugar, para que fosse liberada a permissão.

*“Como venia mucha gente de fuera que no sabia donde se podía pintar, pues fue un argumento para la prohibición. Quieren controlar el espacio”.*²⁸

A flexibilidade em relação à proibição das ações de arte de rua, foi substituída por uma imposição de autoridade, para o cumprimento da lei. A lei é a mesma, mas a vigilância e o controle são rígidos e todos os muros que eram coloridos foram pintados de cinza.

Entendemos que o controle das manifestações de arte de rua é mais importante para a prefeitura de Barcelona, que compatibilizar ações culturais, que podem favorecer a imagem de uma Barcelona bela, contemporânea e artística. Por outro lado é dispendioso manter a pintura cinza e limpar cotidianamente as intervenções. Um trabalhador, que apaga as marcas de intervenções de arte de rua nos muros, deu o depoimento que em 1997 eles eram apenas três, e em 2006, eram noventa e sete nesta função.

O controle por parte dos órgãos governamentais também diz respeito à manutenção e ao limite das ações, da conservação do patrimônio público e das consequências das ações. Quando o muro das obras da Faculdade estava sendo usado livremente por artistas de rua, a área possuía uma dinâmica ímpar, mas o MACBA, que não estava em obras, também recebia frequentes intervenções e bombings.

No caso de Barcelona a consequência foi o corte. E a continuidade desta consequência foi uma certa revolta. A tentativa de manter a antiga situação repercutiu em multas e processos contra os praticantes. Muitos optaram pela saída do centro para atuarem em outras paragens. Como depõe Zosen:

*“El gobierno tiene miedo a la respuesta ciudadana. Si los ciudadanos si rebelan hay revolución. Y estamos con crisis ¿no? Entonces hay que mirar por la economía. La misma gente que estamos jodidos, bastante mal está para pagar su alquiler para meterse en problemas extras. Entonces mucha gente ha echado para tras y aceptado que el graffiti es imposible en la ciudad. Y si esconden. Se van lejos, en las paredes de los ríos, en las fábricas abandonadas... no en la periferia de la área metropolitana. Una hora en tren de la ciudad. Lejísimos para lo que es aquí en la ciudad, porque el graffiti es un fenómeno urbano. No le busque en el bosque”.*²⁹

28 Laura. Anexo III. Entrevista 23, p. 460.

29 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 464.

Confirma Jordi:

“El grafitero es una persona muy obsesiva. No puede parar de pintar y no para. Si no se puede pintar aquí, pues cogemos un tren y vamos a otra parte o pintamos en las afueras, pero no se puede impedir”.³⁰

Sim, a arte de rua é um fenômeno urbano. Não entendemos o sentido de uma ação fora da cidade, a menos que sirva como registro no portfólio do artista que, neste caso, não interessa à nossa investigação.

Uma maneira de seguir com intervenções no centro foi passar das ações nos muros para as persianas, que estudamos a seguir.

6.3.2- PASSAGEM DOS MUROS PARA AS PERSIANAS NO RAVAL.

“Ahora no hay tiempo porque la policía viene, no hay permisos, hay que salir por la noche y ¿donde vamos a pintar para que no lo borren? En persianas de comercios porque son privadas y el ayuntamiento no las puede borrar (...) Si, el bombing es por revuelta, como rabia y ahora también no hay más tiempo para hacer algo elaborado”.³¹

Durante a pesquisa vimos uma transformação significativa nas manifestações de arte de rua no Raval, a passagem das ações dos muros para as persianas e portas. Existem três tipos de intervenções nas persianas: os bombings, os graffitis e as pinturas encomendadas pelos comerciantes, como vimos nas rotas do bairro.

Os bombings, tags e throw ups são as manifestações mais encontradas, basicamente tipográficas e assinaturas, a maioria monocromática feita com *spray* ou canetas especiais (marcadores, pincéis atômicos grossos, rotuladores) e em mais quantidade do que havia antes da aplicação da lei do civismo. É como se as persianas fossem uma saída ou a única opção para os praticantes poderem manter a atuação no bairro. Há algumas com estênceis em meio às assinaturas e bombings. Também encontramos persianas com um único desenho simples e monocromático, mas sem nenhuma outra intervenção complementar ou sobreposta.

Os graffitis, nos padrões que se viam nos muros, são poucos e a maioria se encontra na Rua Ferlandina, nas proximidades do Macba e como referência de fachada nas Associações Culturais. As sobreposições nas persianas trabalhadas por graffitis são mais raras do que as que ocorriam nos muros com graffitis, ou seja a dinâmica e o fluxo das ações é menor. Há graffitis de 2005 que estavam em condições muito semelhantes em 2008.

30 Jota Loca (Jordi). Anexo III. Entrevista 22, p. 459.

31 Zosen. Anexo III. Entrevista 24, p. 464.



IMAGEM 553 - C/ DEL TIGRE

IMAGEM 554 - C/ DE SANT RAFAEL

IMAGEM 555 - C/ DE LA LLUNA



IMAGEM 556 - C/ DEL SANT RAMÓN

IMAGEM 557 - C/ RAMALLERES

IMAGEM 558 - C/ FERLANDINA



IMAGEM 559 - C/ RIERA BAIXA

IMAGEM 560 - C/ HOSPITAL

IMAGEM 561 - C/ DE LA UNIÓ



IMAGEM 562 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, FEVEIRO DE 2005



IMAGEM 563 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA, MAIO DE 2008

O terceiro tipo de intervenção nas persianas são encomendas de donos de estabelecimentos comerciais, que oferecem a persiana para algum artistas de rua que desenvolve livremente seu trabalho, os que entrevistamos disseram que não houve remuneração. Encontramos este tipo de trabalho na região norte do bairro.

Na região sul, a Fundação Tot Raval, que trabalha com várias Associações e diferentes projetos no bairro, promovia em junho de 2008 negociações com a prefeitura da cidade para o desenvolvimento de um projeto. A proposta era a de buscar um acordo entre comerciantes e grafiteiros, reuni-los para que juntos cheguem a um acordo da pintura da persiana do estabelecimento comercial. Laura, coordenadora da área cultural da Fundação explica:

“Ahora estamos en un proyecto con la Asociación Art Solidari, con profesionales que enseñan jóvenes la técnica del graffiti. Nosotros presentamos el proyecto para los comerciantes, para que los jóvenes pinten las persianas de los negocios. (...) Teníamos algunas calles, Marqués de Barberá y Unió, es un proyecto conjunto, de la calle, que ha resucitado un poco el conjunto de comerciantes. Es una calle olvidada, hay poca circulación de personas, la mayoría es un comercio de gente mayor y va a dar color a las calles. (...) Desearíamos liberar algún muro en el Raval para pintar. Pero había confusión, la gente no sabía donde podía pintar, entonces decidieron prohibir todo. (...) Sí que esta limitada la creatividad de los jóvenes para las persianas. No es todo vale”.³²

Algumas lojas já estão pintadas na C. del Marquès de Barberá, C. de la Unió e C. Nou de la Rambla. O que se nota é a perda das características que qualificam a ação como arte de rua e sua conversão em um trabalho encomendado e não remunerado. Além de não ser um ato espontâneo, o caráter de apropriação do graffiti é substituído, senão domesticado, segundo a necessidade simplista de uma identificação comercial sem elaboração estética ou de comunicação expressivas.

A transição dos muros para as persianas tem como efeito direto uma transformação estética no bairro. As persianas ficam abertas durante o dia e os espaços que eram referência de arte de rua na cidade não existem mais. Há uma perda de lugares que identificavam o Raval e a própria cidade como central na cena mundial do graffiti.

A questão das persianas segue em aberto, existe a possibilidade de que todas as persianas sejam proibidas, assim como são os muros. Também podem vir a ser permitidas com o consentimento do comerciante, mas de acordo com o conteúdo do estabelecimento comercial e salvo aprovação do proprietário, ou seja, um trabalho expressamente publicitário, de encomenda. Nesse caso há um impasse em relação à remuneração do trabalho. E por fim, existe a possibilidade de que as persianas sejam liberadas como um espaço público permitido para a livre expressão, aqui o impasse é o da aprovação tanto por parte dos órgãos públicos como por parte dos proprietários³³.

32 Laura. Anexo III. Entrevista 23, p. 460.

33 Em 2010, data que ultrapassa o tempo da investigação, foi aprovado um projeto de “persianas lliures”, que implica na “doação” da persiana pelos donos dos estabelecimentos comerciais. O trabalho dos artistas de rua é livre e a prefeitura consente. Mais detalhes no site <http://www.persianaslliures.com>.



IMAGEM 564 - C/ MARGARIDA

IMAGEM 565 - C/ DE LA UNIÓN

Embora não tenha ocorrido o mesmo processo na Vila Madalena, observamos atuações de arte de rua em algumas persianas, mas mais pichações e algumas encomendas de estabelecimentos comerciais, não encontramos graffitiis. Outro aspecto comentado na comparação das dimensões e topografias, é que a Vila Madalena não possui como característica básica de conformação das fachadas a persiana, como acontece no Raval. Além disso, nos últimos registros de 2008 no Raval não havia persianas sem algum tipo de intervenção.



IMAGEM 566 - R. ASPICUELTA

IMAGEM 567 - R. CARDEAL ARCOVERDE

IMAGEM 568 - R. WISARD, ESQUINA COM R. MADALENA

6.3.3- ACERTOS E ENGANOS EM SÃO PAULO.

“What image should we use to represent the present day city? Should we intervene and invent arbitrary aesthetics or should we extract from the urban fabric itself its potencialities, what is ‘already there’, and bring them into play?”³⁴

Em São Paulo também há manifestos de “não ao cinza”, embora a limpeza e a manutenção da cidade estejam muito mais voltadas ao programa de controle da publicidade nos espaços públicos, a “Operação Cidade Limpa”³⁵, que às ações de arte de rua.

A posição da prefeitura não é clara. Em 2007, por exemplo, autorizou um artista de rua a pintar um grande mural da cidade em uma das principais avenidas de São Paulo, a Av. 23 de Março. Em julho de 2008 este mesmo muro, então com obras de um time de grafiteiros consagrados mundialmente, foi apagado. Para a prefeitura, foi um engano. “A empresa contratada para pintar a cidade não é um curador de arte em graffiti”, justificaram³⁶.

Este fato gerou uma forte polêmica na mídia, entre os grupos que atuam com arte de rua e chegou à dimensão de o próprio prefeito pedir aos grafiteiros que refizessem o mural. Foi feito. O auge da questão veio em janeiro de 2009, quando foi elaborada uma proposta de aliança entre as subprefeituras e os grafiteiros “reconhecidos” para que algumas obras fossem preservadas.

*“A idéia é a Secretaria de Subprefeituras cadastrar pontos em comum acordo com os grafiteiros, fazendo autorização e com que haja incentivo a essa arte. (...) Faltava canal de comunicação com o poder público para que grafiteiros e poder público pudessem trabalhar juntos”.*³⁷

A falta de regularidade e clareza da postura dos órgãos públicos de São Paulo em relação à arte de rua se acentua quando alguns meses depois, um quilômetro inteiro da mesma Av. 23 de Maio, do muro em questão, é novamente pintado pela prefeitura. Desta vez sem engano, o cinza é a remoção do resultado de uma ação de protesto de cento e cinquenta manifestantes, que chamaram de “cinza do Kassab”³⁸. Entre graffitis coloridos encontravam-se frases provocativas sobre a política, contra o prefeito e contra outros muros cinzas da cidade.

34 CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo Signature*. Toulouse: XGpress, 2007, p. 276

35 Programa governamental de controle e regência das publicidades na cidade de São Paulo.

36 Revista da Folha de São Paulo [online]. NADIN, Juliana; FIORATTI, Gustavo. Grafite volta a ter espaços na cidade de São Paulo. São Paulo: Folha de São Paulo [30 julho 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u427478.shtml>>

37 Prefeito de São Paulo, Gilberto Kassab ao Jornal Folha de São Paulo. Em: *Jornal Folha de São Paulo* [online]. LOPES JUNIOR, Moacyr. *Prefeitura de SP inicia pintura de muros pichados na av. 23 de Maio*. São Paulo: Folha Cotidiano [14 setembro 2009] – [Consultado em 15 setembro 2008]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fohla/cotidiano/ult95u623590.shtml>>

38 Cinza tem duplo sentido: o cinza que é cor e a cinza que é a sobra de algo que foi queimado.

Os graffitiis que foram refeitos pelos artistas consagrados permaneceram intactos, pela prefeitura e pelos manifestantes. Então, em São Paulo, espaços para graffitiis são permitidos, mas os mesmos espaços não o são, para ações de protesto.



IMAGEM 569 - AV. 23 DE MAIO, SÃO PAULO

Como encontrar coerência na preservação das obras? Que tipo de obra permanece e a partir de que critérios? Quem os define?

Na lógica territorial dos artistas de rua, o trabalho exposto está sujeito às intempéries ou a qualquer outra ação, até do mesmo autor. O valor da obra que permanece é indicado segundo os critérios de quem atua nas ruas, e de quem conquista o espaço e o respeito dos grupos. Se a prefeitura decide preservar algumas obras, é necessário que os lugares e os autores sejam selecionados. Com esta prática, os órgãos públicos se auto-responsabilizam por operar como selecionadores, e assim, assumem o papel das instituições de arte.

Em alguns pontos da cidade, obras selecionadas se tornam murais artísticos, nos mesmos padrões das esculturas encomendadas, e por isso deixam de ser arte de rua. O problema é que a prefeitura elege alguns grafiteiros, os quais propuseram os espaços e as obras. Em termos territoriais, que regras prevalecem?

A principal diferença entre a ação permitida aos artistas escolhidos e da proibida, para os não selecionados, é que para os órgãos governamentais não há limite claro, entre o que pode ou não ser feito. Não há distinção entre uma obra artística e o vandalismo contra o patrimônio público; inclusive porque entre os dois extremos há muitas outras práticas. Em Barcelona este problema foi resolvido com uma decisão: tudo é proibido.

No Brasil, em maio de 2009 foi aprovado um projeto de lei nacional que proíbe a venda de *spray* para menores de dezoito anos e obriga as inscrições nas latas de *spray*: “proibida a venda para menores de 18 anos” e “pichação é crime”³⁹.

39 Jornal Folha de São Paulo [online]. Da Agência Brasil. *Senado aprova projeto de lei que proíbe venda de tintas em spray a adolescentes*. São Paulo: Folha de São Paulo [06 maio 2009] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u561301.shtml>>

A lei N.º 9.605/98, mais precisamente no art. 65, incrimina aquele que “*pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano*”⁴⁰, com uma pena de detenção que pode variar de três meses a um ano, além de multa. O mesmo artigo, em seu parágrafo único agrava a pena mínima para seis meses, quando o ato for realizado com depreciação de monumentos ou bens tombados, em razão do seu valor artístico, arqueológico ou histórico⁴¹.

Em São Paulo há violência por parte da polícia, dirigida aos jovens. A violência também aparece entre os jovens de diferentes grupos que lutam por um mesmo território ou que transgridem as leis informais, como vingança por atropelos, por exemplo.

Quando pichadores são flagrados fora das prerrogativas impostas pelos órgãos públicos, sofrem coação policial, agressões físicas, banhos de tinta, e há denúncia, inclusive de assassinatos. “*Caroline conta que já foi espancada por anarco-punks em Porto Alegre e que um de seus melhores amigos acabou morto em uma briga de rua*”⁴².

Em Barcelona as ações parecem ser mais pacíficas.

Uma outra diferença clara é que em São Paulo é praticamente inviável a limpeza e pintura constante de todos os muros onde há intervenções, seja pela dimensão da cidade, seja porque muitas obras são feitas em propriedades privadas.

Nos espaços onde o graffiti já é tradição na Vila Madalena, não há problemas de limpeza dos muros por parte da prefeitura, nem repressão policial, por enquanto.

A Vila é um bairro que agrega mais de sessenta ateliês de artistas, a maioria residentes, é referência na cidade por seus bares, cafés, livrarias e restaurantes, além de concentrar diversas associações e organizações não governamentais que trabalham com oficinas, música, formação profissional e assistência social. Ela pode ser considerada um bairro artístico assim como o Raval, mas diferente dele, a arte de rua está ativa e é motivo de referência e atração. O movimento é oposto. O que mais identifica a Vila Madalena como um lugar de arte de rua são os espaços públicos, cada vez mais elaborados com a dinâmica frequente das ações de arte de rua.

40 MORAES, Vinicius Borges. Pichação e a Grafiteagem na Óptica do Direito Penal: Delito de dano ou crime ambiental? Brasília: Sistema de informações do Congresso Nacional (SICON), Boletim Ibccrim, v.13, nº 150, p. 18-19, maio de 2005.

41 Ibidem.

42 Caroline Pivetta da Mota, 24, foi condenada dia 26 de setembro de 2009 a quatro anos de cárcere por destruição do patrimônio público e formação de quadrilha. A pichadora foi a única acusada dos quarenta invasores na 28ª Bienal Internacional de Artes de São Paulo dia 26 de outubro de 2008. *Jornal Folha de São Paulo* [online]. MUNIZ, Diógenes. “*Me identifico com o vazio*”, diz jovem presa por pichar Bienal. São Paulo: Folha de São Paulo. [05 dezembro 2008] – [Consultado em 02 fevereiro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foiha/ilustrada/ult90u475414.shtml>>

6.3.4- OS BECOS DA VILA MADALENA.

“Estuve en São Paulo, en Sudamérica y al final de 2006 en Nova York, hago como un balance y digo: en São Paulo es donde está la frescura del muralismo y todo porque si ha desarrollado gran parte del arte de calle de graffiti sin mirar a Nova York, sin mirar como al referente hip-hop, que después sí, se mezcla con otra cosas, porque surgen en la calle más que nada. Pero la pichação es originario de São Paulo, entonces tu ves la pichação y dices, esto viene en la ciudad, con edificios así es como algo que te define, ¿no?”⁴³



IMAGEM 570 - BECO APRENDIZ

IMAGEM 571 - BECO DO BATMAN

Vimos que os desníveis do terreno são um aspecto favorável à produção de lugares na Vila Madalena, principalmente por facilitarem uma ação escondida e ao mesmo tempo permitirem a visibilidade dos trabalhos para os pedestres. No entanto, os lugares que mais caracterizam a Vila Madalena por sua arte de rua não são as escadarias e praças, mas os becos, que de alguma maneira também são consequências de características físicas do espaço. Há dois: o Beco Aprendiz e o Beco do Batman, ambos registrados na rota 3, capítulo 5.5.3.

O Beco Aprendiz não tem calçadas e ruas, são duas ruelas de circulação exclusiva de pedestre. Uma parte da atual Praça Aprendiz e abre para um pequeno pátio que se bifurca, em um caminho sem saída e em um outro que desemboca na Rua Padre João Gonsalvez. Caracteriza-se como uma passagem sobre um veio de água encanado e resultado dos preenchimentos de um quarteirão irregular.

O Beco do Batman é uma conjunção de três vias curvas e estreitas, de modo que os carros precisam diminuir de velocidade para passar. Nos trechos onde há calçadas, as vias são estreitas, até para a passagem de um único pedestre. As casas são baixas, a maioria de um pavimento, não há edifícios.

43 Zosen, Anexo III. Entrevista 24, p. 461.

Nos dois becos as ações são toleradas e os muros são completamente cobertos por arte de rua. Uma outra característica de semelhança entre os dois becos é que existem em ambos, alguns muros que possuem uma dinâmica de transformações e outros que permanecem com as mesmas intervenções durante anos. Verificamos mesmo fato em algumas persianas do Raval.



IMAGEM 572 - BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 573 - BECO DO BATMAN, ABRIL DE 2008 ⁴⁴



IMAGEM 574 - BECO APRENDIZ

IMAGEM 575 - R. ALBEGOÁRIA

Os becos fornecem um rico material de investigação. Neles, pudemos observar melhor as lógicas de ação, manutenção e apropriação dos espaços. Identificamos que intervenções de um mesmo autor são encontradas nos dois becos. Além da proximidade entre eles, observamos o respeito por uma pintura que permanece anos intocada, sem

⁴⁴ Há mais registros de manutenções de obras nos becos no capítulo 5.5.3.

sobreposições. Isto também indica a qualidade da obra que permanece, aquiescida pelos critérios do grupo e pelas leis informais. *“Existe sim um certo respeito na cultura graffiti. O respeito existe quando a pessoa considera seu trabalho”*.⁴⁵

Mas a falta de respeito também pode ser observada nas variações e na dinâmica encontradas nos becos, principalmente pelos trabalhos que são atropelados por outros autores. *“Um atropelo é como roubar o espaço do outro”*⁴⁶. As colocações do artista de rua Does nos faz questionar a lógica interna do respeito e do atropelo. Em um sentido amplo, os espaços mais utilizados por ações de graffiti são públicos e não em fachadas e residências, onde encontramos mais pichações. No Beco do Batman as fachadas e muros das casas são apropriadas, mas é uma exceção, na lógica do lugar. Produzidos ao longo de um tempo, os muros do beco são praticamente liberados para ações de arte de rua. Então, o que seria roubar o espaço do outro se o lugar da intervenção é de todos?

Os becos são os principais responsáveis por fazer da Vila um ponto turístico de atração internacional e um reduto almejado e disputado por artistas de rua. Algumas vezes encontramos fotógrafos, curiosos e turistas nos espaços dos becos, fazendo seus registros. Recentemente, foi estabelecido um roteiro temático por três empresas turísticas de São Paulo, que incluem as escadarias e os becos da Vila Madalena.

*“Enquanto a turma caminha com suas câmeras fotográficas, Leandro e um colega ficam de olho para ninguém ficar para trás. O grupo é composto só de mulheres, todas estrangeiras, que moram ou estudam no país. O passeio dura cinco horas, incluindo um workshop de spray ao final e pausas para almoçar e tirar fotos, especialmente na escadaria da rua Cristiano Viana e no Beco do Batman, uma longa viela de paralelepípedos na Vila Madalena, ambos locais tomados pelos grafiteiros desde os anos 80.”*⁴⁷

Acreditamos que a Vila Madalena, ao se tornar um ponto turístico devido aos graffitis, seja motivo de estímulo aos praticantes. O fato dos becos terem se tornado pontos referenciais de produção arte de rua lhes dá, de certa forma, uma garantia de permissão e com ela, a qualidade de território de ação permanente.

45 RIBEIRO, Binho. Entrevista com DOES. Em POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 115.

46 Ibidem.

47 *Jornal Folha de São Paulo* [online]. EZABELLA, Fernanda. *Graffitis fazem parte de roteiros turísticos em São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo [10 junho 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u623512.shtml>>

6.4- MARCAÇÃO DE TERRITÓRIO.

*“A ação é tanto mais eficaz quanto os objetos são mais adequados. Então, à intencionalidade da ação se conjuga a intencionalidade dos objetos e ambas são, hoje, dependentes da respectiva carga de ciência e de técnica presente no território”.*⁴⁸

Separamos a marcação de território dos aspectos materiais e urbanos, porque supomos que esta ação engloba a rua, o alcance dos espaços físicos nos bairros, assim como a política territorial dos praticantes.

É importante esclarecer que a escolha de investigação no Raval e na Vila Madalena implica em uma limitação territorial, que as ações de arte de rua certamente ultrapassam.

Acreditamos que esta comparação legitima a arte de rua como um movimento urbano de um grupo social e, ao mesmo tempo, demonstra que é um fenômeno que se materializa, ao marcar os lugares que conformam a abrangência do campo de ação.

Verificamos durante os trabalhos de campo que existem muitos índices de ações que se repetem em diferentes lugares dos bairros. A princípio, escolhemos dois estênceis: o “blind” do Raval e o “Deus me dê grana” da Vila Madalena.

No decorrer do processo, acrescentamos um graffiti que, além de ser facilmente identificável por sua linguagem estética, aparece em diversos pontos da Vila Madalena e que também foi encontrado no Raval.

Marcamos nos mapas de cada bairro os pontos onde encontramos as ações e em seguida as imagens obtidas de cada lugar.

48 SANTOS, Milton. *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006, p. 60.

6.4.1- BLIND, RAVAL.

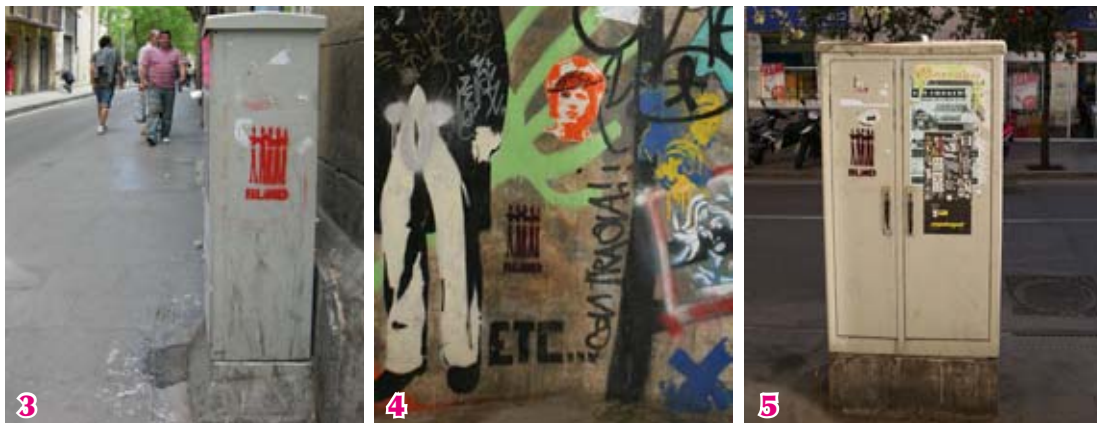


IMAGEM 576 - MAPA RAVAL

- 1 e 2** – C/ Arc de Sant Augusti, maio de 2008 (imagem 577 e 578)
- 3** – C/ Hospital, maio de 2008 (imagem 579)
- 4** – C/ dels Picalquers, maio de 2008 (imagem 580)
- 5** – C/ de Maria Aurèlia Campany, maio de 2008 (imagem 581)
- 6** – C/ Peu de la Creu, maio de 2008 (imagem 582)
- 7** – C/ Guifré, maio de 2008 (imagem 583)
- 8** – C/ de la Lluna, maio de 2008 (imagem 587)
- 9** – C/ del Tigre, janeiro de 2010 (imagem 588)
- 10** – Passatge del Carrer Nou de la Rambla, março de 2007 (imagens 604 e 605)



IMAGENS 577 E 578 - BLIND, RAVAL



IMAGENS 579, 580 E 581 - BLIND, RAVAL



IMAGENS 582 E 583 - BLIND, RAVAL



IMAGENS 584 E 585 - BLIND, RAVAL

6.4.2- DEUS ME DÊ GRANA, VILA MADALENA.



IMAGEM 586 - MAPA RAVAL

- 1 e 2** – R. Marinho Falcão, janeiro de 2009 (imagem 587 e 588)
3 – R. Purpurina, janeiro de 2009 (imagem 589)
4 – R. Fidalga, maio de 2009 (imagem 590)
5 – R. Belmiro Braga, maio de 2009 (imagem 591)
6 – Beco do Batman, outubro de 2006 (imagem 592)
7 – Beco do Batman, maio de 2009 (imagem 593)
8 – Beco do Batman, outubro de 2006 (imagem 594)
9 – Beco do Batman, maio de 2009 (imagem 595)
11 – Beco do Batman, outubro de 2006 (imagem 596)
12 – Beco do Batman, maio de 2009 (imagem 597)
13 – Beco do Batman, outubro de 2006 (imagem 598)
14 – Beco do Batman, abril de 2008 (imagem 599)
15 – R. Medeiros de Albuquerque, abril de 2009 (imagem 600)
16 – Travessa Tim Maia, janeiro de 2009 (imagem 601)
17 – Escadaria R. Cristóvão de Burgos, janeiro de 2009 (imagem 602)
18 – R. Fradique Coutinho esquina com R. Felipe de Alcaçova, abril de 2008 (imagem 603)



IMAGENS 587 E 588 - DEUS ME DÊ GRANA, VILA MADALENA



IMAGEM 589 (ESQ.) - DEUS ME DÊ GRANA, VILA MADALENA
 IMAGEM 590 (DIR. ACIMA) - DEUS ME DÊ GRANA, VILA MADALENA
 IMAGEM 591 (DIR. ABAIXO) - DEUS ME DÊ GRANA, VILA MADALENA

A comparação se dá prioritariamente por semelhança. Em ambos os casos a ação rápida do estêncil serve para alcançar diversos pontos do bairro e provavelmente da cidade. O movimento do praticante pelos lugares é registrado e deixa, em vez de sua assinatura, um signo menos nominal, mas não menos identificável.

Encontramos nove “Blind”, com uma dimensão de aproximadamente vinte e cinco centímetros de altura, sempre monocromáticos, ainda que as cores variem em cada contexto, e sem nenhuma outra intervenção além do próprio estêncil. Os cinco “Deus me dê grana” na Vila Madalena são negros com alguma intervenção em *spray* vermelho. Os dois conjugam palavra e imagem.

Assim como as assinaturas, que na maioria das vezes são legíveis apenas entre os praticantes, quem conhece a autoria do estêncil sabe por onde anda determinada pessoa, mas quem não conhece, também pode identificar o alcance da ação, independente da autoria. Ainda, em termos de identidade, as assinaturas se misturam entre si e são poucas as que se destacam a ponto de determinar a abrangência da ação para quem não participa dos grupos atuantes. O estêncil, por sua vez, com a imagem agregada à palavra, facilita a legibilidade no conjunto. A conexão entre as atuações se dá ao identificarmos a imagem/palavra em diferentes lugares. Nos exemplos analisados, a mensagem que cada um deles traz também vai além da identificação de uma assinatura.

6.4.3- GRAFFITI, NA VILA MADALENA E NO RAVAL.

O autor desta série de graffitiis é conhecido como Highraff. É de São Paulo e atua desde 1997. A partir de 2004 deixa a pichação e começa a desenvolver seu trabalho com graffiti.⁴⁹

Este tipo de trabalho não possui a mesma facilidade e agilidade de ação do estêncil. É mais elaborado, mais demorado no ato, há o uso de diversas cores e ocupa uma dimensão maior.

Na Vila Madalena identificamos esses graffitiis em todos os percursos e em diferentes épocas: nos muros do Beco do Batman que são normalmente preenchidos por trabalhos coletivos e que variaram ao longo dos anos da investigação; na R. Medeiros de Albuquerque, também ponto de ações recorrentes de arte de rua; nas escadarias da R. Cristóvão de Burgos e da Travessa Tim Maia; e na fachada de uma borracharia na R. Fradique Coutinho, esquina com a R. Felipe de Alcaçova.

49 POATO, Sérgio (ed.) O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 151- 154.

Na Vila, as obras no Beco variaram se comparamos as imagens obtidas de 2006 a 2009. Algumas intervenções estavam intactas, como na entrada pela R. Harmonia. Nas imagens 592 e 593, o lado direito mudou, como vemos pelo canto direito da imagem 592, mas o graffiti de Highraff se manteve e o artista conquista uma área a mais na parte transformada, (do lado direito, acima na imagem 593) ainda que aí o graffiti tenha recebido interferências. Outra intervenção na mesma entrada, na parede em frente, sofre sobreposições de pichações, mas sem interferir na obra de Highraff, que segue até a parte alta do muro, como podemos observar nas imagens 594 e 595.



IMAGEM 592 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 593 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009



IMAGEM 594 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 595 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009

Dentro do beco, o portão de 2006 se altera completamente, mas o artista ocupa a área ao lado. No muro da árvore, como foi comentado no capítulo 5.5.3, o graffiti se transforma, mas alguns artistas que executaram a obra anterior atuam também na nova intervenção. É o que ocorre no exemplo estudado, nas imagens 598 (13) e 599 (14).



IMAGEM 596 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 597 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009



IMAGEM 598 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, OUTUBRO DE 2006

IMAGEM 599 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN, MAIO DE 2009



IMAGEM 600 - HIGHRAFF, R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE

IMAGEM 601 - HIGHRAFF, TRAVESSA TIMA MAIA



IMAGEM 602 - HIGHRAFF, ESCADARIA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS

IMAGEM 603 - HIGHRAFF, R. FRADIQUE COUTINHO



IMAGEM 604 E 605 - HIGHRAFF, PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA

Em 2007, quando encontramos seu trabalho na Passatge del Carrer Nou de la Rambla, o graffiti e todas as manifestações de arte de rua estavam a cada dia mais raras no bairro, mas a galeria que liga a C. Nou de la Rampla e a C. Tàpies ainda era uma possibilidade de expressão.

Segundo Parramón⁵⁰ uma das maneiras de marcar o território é definir seu limite, mas também através da definição de metodologias de trabalho e nas relações de troca e construção de experiências, que podem gerar novos territórios possíveis.

Constatamos que com a globalização há uma maior facilidade de locomoção e comunicação. O fato de haver o trabalho de um mesmo autor no Raval e na Vila Madalena demonstra que o intercâmbio entre os artistas se dá também fisicamente, o que confirma por outro caminho a experiência que Zosen compartilha:

“Antes no había tanto contacto, hoy hay la Internet. Ahora con los billetes de avión más baratos... hay más facilidades que hace diez años. Es más fácil que haya este tránsito. ... Es lo que te digo, lo que haces en un

50 PARRAMON, Ramón (org.) Arte, Experiencias y Territorio en Proceso. Espacio Público/Espacio Social. Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf/Manresa 2007. Barcelona: Actar, 2007, p. 13 -14.

*viaje es aprender. ¡Imagínate!, la pichação que está muy de moda vino de la favela y ahora es un fenómeno de tipografía mundial”.*⁵¹

É provável que o Raval possua – ou possuía – alguma característica similar à Vila, por ser um lugar escolhido para a prática de um artista de rua fora de seu ambiente usual.

No caso dos estênceis analisados, cada um deles, em sua singeleza de imagem, carrega uma força de mensagem que extrapola o significado de um tag.

A quantidade de imagens similares possibilita a identificação do território de abrangência de uma ação dentro do bairro. E a amplitude desta ação, quando ultrapassa os limites do bairro, da cidade e do país, pode ser entendida como uma forma de interação entre experiências e como atributo de uma maior abrangência territorial da arte de rua.

51 Zosen. anexo III. Entrevista 24, p. 466.

7- CONCLUSÃO

“El derecho a la ciudad se manifiesta como forma superior de los derechos: el derecho a la libertad, a la individualización en la socialización, al habitat y al habitar. El derecho a la obra (a la actividad participante) y el derecho a la apropiación (muy diferente del derecho a la propiedad) están imbricados en el derecho a la ciudad”.¹

“Quais os progressos decisivos a serem realizados na teoria e na prática para que a consciência alcance o nível do real que a ultrapassa e do possível que lhe escapa?”²

No início da investigação defendemos a hipótese de que a arte espontânea na rua, em relação ao ambiente urbano, seria uma atividade capaz de favorecer novas formas de comunicação e a inclusão social. E em relação à cidade, supomos que esta arte de rua poderia ser uma forma de regeneração de espaços públicos. Entretanto, durante o desenvolvimento do trabalho, o objeto de estudo se apresentou de diversas formas, variadas e mutáveis, em cada contexto específico.

O trabalho de campo, os fundamentos teóricos, índices e análises dos percursos fotográficos nos oferecem, como resultado, algumas considerações e suposições acerca do objetivo primeiro, de encontrarmos as possíveis relações entre a arte de rua, o ambiente urbano e a cidade.

A seguir, enumeramos alguns pontos de vista sobre a arte de rua que obtivemos durante a investigação, cuja metodologia aplicada e realizada nos permite afirmar:

1-) Trata-se de uma ação de um grupo social prioritariamente jovem que quer ter voz e espaço no ambiente urbano.

2-) A ação da arte de rua pode ser uma busca anárquica de *“um grito existencial da periferia”³*, por um lugar, um olhar em sua direção, uma identidade.

3-) É a maneira de indivíduos gerarem reconhecimento dentro de um grupo praticante, ainda que permaneçam – quase sempre – no anonimato e à margem da sociedade.

1 LEFEBVRE, Henry. *El Derecho a la Ciudad*. Trad. J. Gonzáles-Pueyo, Barcelona: Península, 1969, p. 67.

2 LEFEBVRE, Henry. *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008, p. 24.

3 Depoimento do pichador Cripta em *Jornal Folha de São Paulo* [online]. EZABELLA, Fernanda. Pichadores paulistanos são destaque em retrospectiva na França. São Paulo: Folha de S.Paulo [04 julho 2009] – [Consultado em 26 setembro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u590688.shtml>>

4-) Esta atividade se mostra apta a produzir lugares na cidade. Por um lado, pela identidade agregada a um espaço público por meio de uma consequência estética. Por outro, pelo sentido obtido pelo grupo atuante, de pertencer a espaços específicos na cidade, e de se comportarem como se estes espaços pertencessem a eles, como nos Becos da Vila Madalena, por exemplo.

5-) Existe uma dinâmica peculiar, de um grupo social, capaz de construir normas informais e códigos urbanos.

6-) É uma opção de comunicação entre indivíduos e grupos.

7-) Existe a possibilidade de ampliar o alcance de expressões livres no espaço urbano.

8-) Conta com a habilidade de expor locais de boa visibilidade no espaço público.

9-) É uma forma de demarcar territórios de ação de um grupo social específico, como foi visto no estudo comparativo do capítulo anterior, onde uma mesma ação se repete em diferentes espaços do bairro e como observamos nos depoimentos dos entrevistados praticantes.

10-) Compreende um conjunto de ações capazes de qualificar, deteriorar ou transformar a cidade por suas características estéticas.

11-) É um movimento de um grupo cada vez maior e mais abrangente, que busca reconhecimento identitário através de suas ações na esfera pública e apropriações no espaço público.

12-) Potencializa a oportunidade de transformar indivíduos criativos em artistas profissionais, como acontece com mais frequência a cada dia, conforme observamos nas exposições com ênfase a esta qualidade artística.

13-) Apresenta um espetáculo de entretenimento coletivo, principalmente quando é uma prática programada de algum evento.

14-) Possui a capacidade de beneficiar interações sociais, como constatamos nas ações propostas e realizadas por associações nos bairros estudados, conforme analisamos no capítulo 5. Esta capacidade também se estende nas iniciativas pontuais dos grupos e indivíduos praticantes.

15-) Gera uma perturbação local e temporal por meio de um gesto simples, cujo objetivo se confunde entre a busca de um efeito e o gesto em si.

16-) É um fluxo de ações que possui leis internas variáveis, segundo os depoimentos das entrevistas dos praticantes e as mudanças observadas nas atuações.

17-) Possui variação adaptativa, conforme o contexto onde se realiza, como observamos em Barcelona, por exemplo, depois da rígida aplicação da *Ley de la Ordenaza*.

18-) É propulsora de questionamentos em diversas áreas do conhecimento, como as ciências sociais, urbanismo, artes plásticas e psicologia.

Algumas destas questões foram levantadas durante a investigação. Procuramos respondê-las neste capítulo final. Apresentamos possibilidades de interpretação, de acordo com as informações obtidas e analisadas.

As primeiras questões estão já no objetivo e representam as principais inquietações que motivaram a investigação. Algumas são retomadas ao longo do desenvolvimento do trabalho, especialmente no capítulo 3, que trata das relações entre a arte de rua e o ambiente urbano.

1 – É possível compatibilizar as manifestações de arte de rua com a qualificação do ambiente urbano? (p. 22)

Acreditamos que é possível, porém muito improvável.

Não há controle adequado quanto a determinação e manutenção dos espaços que podem ou não receber as intervenções.

Os critérios do que qualifica ou prejudica o ambiente urbano, quanto à arte de rua, ainda não estão claramente definidos.

Como vimos são diversas as maneiras de agir que se mesclam nas ruas, ora controladas por normas formais, ora por informais, em constante transformação. Com isso, nem as ações nem as normas de execução, podem ser previstas. Aquilo que em um determinado contexto é crime, como a pichação em São Paulo, é ao mesmo tempo exibido como orgulho nacional em uma exposição em Paris⁴. Atividades que foram referência de produção de arte de rua em Barcelona há um tempo, hoje são vigiadas e proibidas.

Todavia observamos exemplos de espaços cuja ação de arte de rua foi aplicada de maneira precisa e a qualificação ocorreu efetivamente, como no Beco Aprendiz, na Vila Madalena.

2 – Como resguardar a individualidade e oferecer a mesma possibilidade de vivência urbana em um contexto heterogêneo, de pessoas e posturas tão díspares? (p. 22)

Acreditamos que é possível integrar lugares e usos específicos em locais onde as atividades que lhes correspondem sejam intensas. Se há um diagnóstico que explicita um uso específico, o espaço pode ser adequado e permitido para este uso, como as galerias na Vila Madalena e no Raval. Mas não podemos imaginar que todos os lugares podem ser adequados, tampouco que todas as pessoas que consideram um determinado espaço na cidade ou no bairro onde vive como *seu lugar*, procedam de acordo com o uso ou a qualificação que lhe é dado. O que continuamos sem compreender - e que nos leva a seguir na busca de uma resposta - é: por que quando o uso de um lugar é identificado, muitas vezes a se segue a proibição. Como reflete Sylvia:

4 Exposição sobre arte de rua da Fundação Cartier “Nascidos na Rua: Graffiti.” que ocorreu de 22 de julho a 09 de novembro de 2009, onde pichadores de São Paulo foram convidados a participar.

“No les gusta el skate, las prostitutas, los grafiteros. Gente que podía no estar integrada socialmente, pero que esta en un grupo puede ser integrado con propuestas de interacción. Pero “no” prostitutas, “no” skate, “no” graffitis, ¡no!, ¡no!, ¡no! “no” es la mejor manera de solucionar el problema. ¿Cómo todos pueden utilizar el barrio a su manera sin molestar a nadie? Seria bueno ¿no? Hay que buscar una interacción para encontrar un equilibrio, una armonía. Ver cuales son las necesidades y proponer”⁵

3 – *A arte de rua precisa ou pode ser controlada? Por intermédio de que critérios, pode ela ser aceita ou rechaçada? (p. 22)*

Ao que parece, para os órgãos governamentais a cidade precisa ser controlada, ao menos para manter uma ordem minimamente civilizada. O que constatamos foi um certo descontrole em São Paulo, e uma proibição que se tornou inflexível em Barcelona. A impressão é de que quando não há controle, as obras se multiplicam com intensidade e os lugares construídos pela arte de rua são mais facilmente identificados. Mas quando se procura, segundo os critérios dos poderes públicos, coibir manifestações, visando a defesa do patrimônio público, não há como bloquear as ações, além de que os gastos com a limpeza e a vigilância, aumentam.

Grafitheiros e pichadores se relacionam-se por meio de normas de conduta que não são nem reguladas nem formuladas pela sociedade, mas pelo próprio grupo. Estas normas são modificadas e adaptadas de acordo com a interação entre os atores, e entre eles e as regras. Vemos, por exemplo, que um grupo de pichadores que alcança um local de difícil acesso, ao burlar o controle policial, alcança um vasto território com sua marca e torna-se respeitado por outros grupos. Os grafitheiros costumam não invadir o território dos pichadores.

Uma pessoa que está nas ruas a mais tempo, habitualmente não tem sua obra sobreposta por outra, de um novato. Estas regras são claras entre eles, mas também suscetíveis a mudanças.

Pela maneira como a arte de rua está a se difundir, acreditamos que bloquear ou impedir as ações seja uma tarefa muito difícil, mesmo para estruturas de controle fortemente impostas como em Barcelona, visto que as ações de limpeza ainda são regulares. O problema é que mesmo estabelecidos os lugares permitidos, os que são proibidos continuam sendo um alvo de interesse, ainda mais cobiçado por alguns praticantes.

4 – *De que modo as inúmeras formas de manifestação cultural se adaptam, potencializam ou sucumbem à globalização? (p. 47)*

A arte de rua parece se adaptar à globalização e potencializá-la, ao utilizar diversas formas de comunicação e intercâmbio, que estão facilitadas, por possuírem seus próprios fluxos e métodos flexíveis. Há a influência da globalização nas ações de arte de rua através da comunicação instantânea, da velocidade e agilidade na troca de

5 Sylvia. Anexo III. entrevista 19, p. 456.

informações entre culturas locais distintas. As manifestações se potencializam quando esta troca repercute em uma ação organizada através dos meios de comunicação, como foi a invasão dos pichadores à 28ª Bienal Internacional de Artes Plásticas de São Paulo e a *Ciutat de Les Paraulas*.

Ao mesmo tempo, a arte de rua sucumbe aos efeitos da globalização, se observamos de um ponto de vista em que a ação que possuía o objetivo de transgressão e comunicação revolucionária se torna cada vez mais uma difusão da possibilidade de alcançar um reconhecimento nas mídias e no meio artístico.

A arte de rua é um fenômeno que se alastra e o número cada vez maior e menos previsível de praticantes dissolve a possibilidade de manter as regras e as hierarquias internas definidas. Uma multidão de anônimos que querem ser famosos substitui um grupo especializado de famosos que tinham a intenção de ser anônimos.

5 – Pode a arte de rua ser entendida como representação da multiplicação de imagens, característica da cultura globalizada? (p. 22 e 70)

Sim, pode representar, com o auxílio da técnica mesclada à tecnologia; da comunicação facilitada entre os operantes; da disseminação das imagens, de uma maneira geral. Para produzir um estêncil, por exemplo, existem métodos de impressão com contraste que não requerem nenhum tipo de habilidade de desenho do praticante. Basta imprimir uma imagem e recortá-la. Este tipo de facilidade é característica dos tempos atuais.

6 – Quais as conseqüências da soberania corporativa a implodir através dos poderes das imagens simbólicas e induções de consumo que construiu? (p. 22 e 70)

Talvez, como aponta Bourriaud, os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional compartilham o fato de operar num mesmo horizonte prático e teórico: a esfera das relações humanas⁶. Por outro lado, mas no mesmo sentido, Milton Santos prevê um movimento de uma pequena margem criativa e espontânea, que foge da esfera de uma racionalidade hegemônica e que constitui novas formas de racionalidade, produzidas e mantidas por uma crescente população pobre e excluída⁷.

Se assim for, a arte de rua pode indicar uma conseqüência: a redescoberta de valor nas relações humanas ou um despertar para novas possibilidades de relações sociais no espaço público, na esfera pública, por grupos que não estão conformes com as imposições da racionalidade dominante.

6 BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. Martins Fontes: São Paulo, 2009, p. 60.

7 SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 114.

7 – Como as mudanças políticas, informacionais e sociais afetam a produção da comunicação informal? (p. 70)

A partir do momento que a arte de rua ganha visibilidade e vulto na esfera pública, a comunicação informal se transforma ao deixar de ser um código específico dos praticantes para ser referência nos meios artísticos, jornalísticos e na publicidade. Nesse processo, a comunicação muda não somente em termos de conteúdo, mas na forma e no meio. O espaço público se torna um suporte intermediário de transposição para outras mídias. Quando isso acontece, como no caso de transferir obras das ruas aos museus, perde-se a coerência inicial porque a comunicação se formaliza.

8 – Seria esta ação nas ruas uma maneira favorável de dar voz aos que usam e interferem no espaço público? (p. 23)

Sim, mas para uma camada específica da comunidade: os que praticam a arte de rua. Pode não ser favorável para quem possui a fachada de sua propriedade transformada do dia para a noite.

9 – Há o potencial de uma nova forma de opinião pública através da arte rua, ou será apenas uma manifestação a mais neste período de proliferação das imagens? (p. 70)

Em termos de livre expressão e de opinião pública, acreditamos que não é imprescindível o aspecto de ilegalidade e transgressão, elementos fundamentais das ações, a princípio.

Lugares nas cidades permitidos à arte de rua são exemplos de espaços de livre expressão que funcionam – ou funcionaram – muito bem, inclusive por demonstrar um nível de qualidade estética e de organização, resultantes das regras informais intrínsecas à prática. Como foi no Raval, na C/ Floristes de la Rambla ou no muro das obras da Univerisdad de Barcelona, na C/ Montalegre; e como ainda é na Vila Madalena, na R. Medeiros de Albuquerque e na R. Belmiro Braga, por exemplo.

Se os órgãos públicos liberarem a arte de rua em alguns pontos, muros, ruelas, becos, escolas, pode ser uma solução à necessidade de espaço de livre expressão, ainda que isto não impeça que as ações ilegais continuem. Ou seja, acreditamos que “espaço de livre expressão” não precisa estar vinculado à “ação ilegal” como parece estar para alguns praticantes.

10 – A arte de rua influencia ou altera a percepção e a vivência dos cidadãos comuns? (p. 70)

Supomos que sim. Nas entrevistas com pessoas nas ruas e nos estabelecimentos comerciais, a maioria afirma que gosta das expressões coloridas, dos graffitis, mas não aceita as pichações e bombings, porque “sujam”. Independente da opinião de gosto, o fato das pessoas diferenciarem as ações e colocarem um caráter de julgamento implica que as imagens repercutem em suas percepções. Alterar a vivência, já alude um âmbito de relação mais intenso ou direto com a prática.

11 – *Como funciona a dinâmica de escolha dos espaços que recebem a intervenção?* (p. 23)

Segundo depoimentos, o olhar do artista de rua é especializado. Experimentamos, durante a pesquisa de campo, identificar a qualidade dos locais onde há intervenções. Notamos que localizar espaços com alta visibilidade implica em uma atenção não apenas ao suporte, mas ao fluxo de pessoas e atividades. Observamos que a incidência de arte de rua pode aumentar o movimento de pedestres em um determinado local e esta característica é importante para habilitá-la a produzir lugares na cidade. Os becos da Vila Madalena são um exemplo.

12 – *Os lugares e a quantidade de registros são fatores que determinam como cada grupo ou indivíduo praticante é reconhecido ou desrespeitado?* (p. 23)

Sim, mas segundo os depoimentos abaixo, a questão do respeito e reconhecimento está menos clara e determinada agora, do que foi há algum tempo atrás. A questão geracional é um fator que foi mais importante e que, em razão da arte de rua haver sido muito difundida e o número de praticantes aumentado, a hierarquia, a identificação e o respeito estão se perdendo. Outro aspecto diferencial diz respeito à quantidade de ações e o tempo que o autor trabalha nas ruas como fatores mais relevantes que o lugar específico onde está o trabalho.

Nas palavras de Does, *“Existe sim um certo respeito na cultura graffiti. O respeito existe quando uma pessoa considera seu trabalho.”*⁸

E Zosen afirma:

*“En São Paulo si comparas con Barcelona es una ciudad muy violenta, pero en la escena de graffiti es muy más respetuosa que Barcelona. Si que hay los típicos de competición, pero la gente respeta más, los trabajos grandes de Avenida Paulista... Cuando estuve en Chock Cultural, la gente New School, los pichadores, la gente famosa, fuimos a pintar con os gêmeos en Cambuci, y habían pichações antigas y nadie pintaba arriba. Y hay que respetar porque es como un hecho arqueológico. Respeto de la gente del graffiti con las pichações. Si reparte el espacio. Aquí cada uno busca su espacio. No hay este respeto”.*⁹

13 – *Então, arte de rua valoriza a imagem da cidade, embeleza? E a pobreza, suja?* (p. 78)

A arte de rua também está situada em uma dimensão estética da cidade, e esta é sua linguagem: uma dinâmica permanente, que inclui padrões estéticos. *“Quando comecei a entender o que significava aquilo, vi São Paulo com outros olhos e achei bonita a feiúra da cidade”.*¹⁰

8 RIBEIRO, Binho. Entrevista com DOES. Em POATO, Sérgio (ed.) O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 115 .

9 Zosen, Anexo III. Entrevista 24, p. 466.

10 WAINER, João. Ganhar a Senha. Em: MEDEIROS, Daniel. (Boleta) Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo, Brasil. São Paulo: Ed. Clara, 2006, p. 17 .

As intervenções podem ampliar o potencial estético e comunicativo da cidade por manifestarem uma marca que muitas vezes não está incluída na previsão perceptiva de um comportamento geral, de hábitos passivos quanto a recepção de mensagens. Ao mesmo tempo, quanto mais se dissemina, mais se integra aos hábitos perceptivos e pode passar despercebida, por estar demasiado exposta.

A questão da arte de rua deixar mais feio ou mais bonito o espaço urbano é muito relativa, pois depende de quem observa e do tipo de ação manifestada. A maioria dos praticantes compreende as pichações como uma ação rica, com significados inerentes à ação – inclusive estéticos. É respeitada também, como representação de uma camada específica da sociedade. Em contrapartida, a maioria das pessoas comuns que foi entrevistada, não praticantes, rechaça a pichação e considera que suja a cidade. A aceitação do graffiti, por sua vez, é unânime.

14 – Então, como punir ou proibir intervenções que não causam nenhum tipo de dano social, moral ou público? (p. 85)

O problema é que nem todas as práticas de arte de rua são isentas de danos, e não vemos como determinar, especificar ou liberar um tipo de ação em detrimento de outra. Regras e legislações estabelecidas não impedem ações ilegais, ao contrário, para alguns praticantes é um estímulo para a ação.

15 – Como determinar a ação ilegal quando esta está legitimada por instituições públicas como museus, ou estimada por valores comerciais? Em outras palavras, o que é arte, o que é produto e o que é crime? O mérito artístico é uma desculpa para transgredir as regras nas ruas? A permissão tolhe o caráter espontâneo da ação? (p. 85)

Buscamos um argumento onde todas estas questões são consideradas. O germe que mobiliza a ação nas ruas é, a princípio, espontâneo e ilegal. Nesse sentido foi desenvolvida ao longo das décadas de 70 e 80 uma força e linguagem próprias à arte de rua. Enquanto lugares eram eleitos, elaborados e construídos com arte de rua, as leis informais das ações se sedimentaram de acordo com as ações e reações dos grupos, diante dos acontecimentos e das regras territoriais estabelecidas, não rígidas, mas efetivas.

Alguns praticantes, por sorte, qualidade de atuações, quantidade, ou escândalo bem sucedido, receberam da própria sociedade vilipendiada um lugar no topo, e deixaram de ser “marginais” para se tornarem “artistas”. Trocaram de papel social. Souberam adaptar uma linguagem idiossincrática, desenvolvida na rua, ao espaço institucional e assim, foram aprovados e reverenciados. Neste momento, o que era rechaçado passa a ser assimilado de ambos lados: o social e o marginal se aceitam e se integram. Mas não são todos os artistas de rua que chegam a este ponto, sequer a maioria. Além de que, por princípio, esta assimilação é contraditória enquanto nega a própria origem da ação contestatória. A autenticidade do brado é abrandada e já não há mais nenhum sentido transgressor em uma ação que passa a ser permitida, planejada, aceita, legalizada, carimbada, rotulada e comercializada. Com isso a demagogia e o oportunismo são empregados ao requalificar a arte de rua como entretenimento ou

como uma forma de domesticar comportamentos urbanos rebeldes transformando-os em eventos programados. O que era produto de um abandono social, de um possível espaço de opinião pública, passa a ser mais um subproduto da estratégia de controle. Ou, como diz Milton Santos:

*“A consciência da diferença pode conduzir simplesmente a uma defesa individualista do próprio interesse, sem alcançar a defesa de um sistema alternativo de idéias e de vida”.*¹¹

A evolução da arte de rua, dos muros para as galerias e museus, influencia e transforma as ações dos iniciantes, talvez diminua sua irresponsável leveza e criativa espontaneidade. A promessa de ascensão social torna-se assim um fator modificador importante da arte de rua, como manifestação cultural espontânea.

*“O que a gente vai ver daqui a uns anos, e isso eu tenho certeza, é surgir um número de artistas plásticos de altíssima qualidade, com grande potência, mas vindo dessas classes. (...) A gente ainda não sabe o que é isso, o que isso significa em termos de uma cultura de um país. Porque é uma outra visão, uma outra abordagem, uma outra potência. Porque aquele sujeito sabe que aquela é a oportunidade dele. Ele nadou contra todas as correntes para chegar ali. São pessoas que foram selecionadas, que tem realmente qualidade.”*¹²

Resta-nos observar a continuidade do fluxo dos acontecimentos e com ele renovar nossa crença em atitudes que possuem força de transformação.

11 SANTOS, Milton. Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal. Rio de Janeiro: Record, 2001, p. 116.

12 Ernesto Bonato. Anexo III. Entrevista 10, p. 437.

8 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

8.1- LIVROS

- ABEL, Ernest L.; BUCKLEY Bárbara E. *The Handwriting on the Wall Towards a Sociology and Psychology of Graffiti*. Connecticut: Greenwood, 1977.
- ABRAHÃO, Sérgio Luís. *Espaço Público: do urbano ao político*. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2008.
- ACCONCI, Vitto. *Public Space in a Private Time*. in: *Critical Inquiry*, n.16, vol.4, Summer 1990, p. 900-918.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.
- AMADO, Guy. *Graffiti ou a Transgressão Domesticada*. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.rede/numero/index_html. Acesso em: 05 jan. 2007. Originalmente publicado na Revista Número Seis, jun 2005.
- APADURAI, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Mineapolis: Minnessota University Press, 1997.
- *Disjuncture and Difference in the Global Culture*. Economy, Public Culture, Vol. 2, n°2, primavera 1990.
- ARDENNE, Paul. *Un Arte Contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Trad. Françoise Mallier. Murcia: Azarbe, 2006.
- ARANTES, Otília. *Urbanismo em Fim de Linha e Outros Estudos sobre o Colapso da Modernização Arquitetônica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- *Arquitetura Simulada*. In NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988, p. 257-282.
- ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A Cidade do Pensamento Único. Desmanchando Consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.
- ARENDT, Hanna. *A Condição Humana*. Trad. Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Florense Universitária, 1987.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. Trad. Denise Bottman e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- *Historia da Arte como Historia da Cidade*. Trad. Píer Luigi Cobra. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- *Arte e Crítica de Arte*. Tradução, Helena Gubernatis. Lisboa: Estampa, 1995.
- ARGAN, G. C.; FAGIOLO, M. *Guia de História da Arte*. Tradução, M. F. Gonçalves de Azevedo. Lisboa: Estampa, 1994.
- AUGÉ, Marc. *Não Lugar: Introdução a uma Antropologia da Supermodernidade*. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.
- BANKSY, Robin. *Wall and Piece*. UK: Century, 2005.
- *Banging your Head Against a Brick Wall*. London: Weapons of Mass Distraction, 2001.
- *Existenscilism*. London: Weapons of Mass Distraction, 2002.

- *Cut it Out*. London: Weapons of Mass Distraction, 2004.
- BEY, Hakim. TAZ - *Zona Autónoma Temporária*. [online] Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. Coletivo Sabotagem: Contra Cultura, 1990. [consulta em 16/04/2008] Disponível em: <<http://1001gatos.org/downloads/taz.pdf>>
- *Caos: terrorismo poético e outros crimes exemplares*. Trad. Patrícia Decia e Renato Resende. São Paulo: Conrad, 2003 [1986].
- BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001.
- BOHIGAS, Oriol. *Reconstrucción de Barcelona*. Madrid: MOPU, 1986.
- BOU, Louis. *Street Art: graffiti, stencils, stickers, logos*. Barcelona: Instituto, 2005.
- *Street Art: The Spray Files*. New York: HarperCollings, 2005.
- *NYC BCN: Street Art Revolution*. New York: HarperCollings, 2006.
- *Street Art Stickers*. Barcelona: Monsa 2007.
- *Street Art Stencils!* Barcelona: Monza, 2008.
- BOURDIEU, Pierre. *Libre-cambio. Uma conversación com Haans Haacke*. Em Libre-echange, Seuil, Paris, 1994.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Trad. Denise Bottmann. Martins Fontes: São Paulo, 2009.
- *Pós-produção. Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORJA, Jordi.; MUXI, Zaida. *El Espacio Público: Ciudad y Ciudadanía*. Barcelona: Electra, 2003.
- BRANDAO, Pedro. ; REMESAR, Antoni. (eds.). *O Espaço Público e a Interdisciplinariedade*. Lisboa: CPD, 2000.
- BRÜNZELS, Sonja. *Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público*. Em BLANCO, Paloma; CARRILLO, Jesus; CLARAMONTE, Jordi; EXPÓSITO, Marcelo. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 447, 460.
- BURKEMAN, DB. (et. al.) *Stickers Deluxe: from punk rock to contemporary art*. New York: Rizzoli, 2010.
- BURTON, Richard. *The Arguments for Public Art*. In: MILES, Malcolm (org.) *Art for Public Spaces*. Winchester: Winchester School, 1989.
- BUSQUETS, Joan. *Barcelona. Evolución de una Capital Compacta*. Madrid: Mapfre, 1992.
- CALVINO, Ítalo. *Colección de Arena*. Trad. Aurora Bernárdez. Madrid: Siruela. 2001.
- CASTELLS, Manuel. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. vol. 3, São Paulo: Paz e terra, 1999.
- CASTELLS, Manuel; BORJA, Jordi *Local y Global: la gestión de las ciudades en la era de la información*. Barcelona: Taurus, 2000.
- CASTLEMAN, Craig. *Getting Up. Subway Graffiti in New York*. Cambridge, London: MIT Press, 1982.
- CERTEAU, Michel de. *La invención del cotidiano. V1 - Artes de Hacer. V2 - Habitar, Cocinar*. Trad. Alejandro Pescador. Mexico: Universidad Iberoamericana, 2000.
- *La Cultura en Plural*. Trad. Rogelio Paredes. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

- CHAFFEE, Lyman. *Political Protest and Street Art: Popular Tools for Democratization in Hispanic Cultures*. Westport CT: Greenwood Press, 1993.
- CHASTANET, François. *Pixação: São Paulo Signature*. Trad. Jean Dalens. Paris: XGpress, 2007.
- CHRISTL, Markus. *Stylelife. From Prototipe to Silver*. Berkeley: Gingkopress, 2004.
- COELHO NETTO, José Teixeira. *O Que é Ação Cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- COOPER, Martha. *Name Tagging*. New York: Mark Batty Publisher, 2010
- COOPER, Martha; CHALFANT, Henry. *Subway Art*. London: Thames & Hudson, 1999.
- CROW, Thomas. *Site-Specificity Art: The Strong and the Weak*. In *Modern Art in the Common Culture*, Yale University, New Haven, 1996, p.130-150.
- DEBORT, Guy. *Comentários Sobre a Sociedade do Espetáculo*. [online] eBooksBrasil. 2003. [consulta em 21/11/2007] Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/socespetaculo.htm>>
- *A Sociedade do Espetáculo*. [online] eBooksBrasil. 2003. Trad. Railton Souza Guedes. [consulta em 21/11/2007] Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebooks/comentariosse.pdf>>
- DEUTSCHE, Rosalyn. *The Discourse of Public Art and Public Space*. Nova York: Columbia University, 2001.
- *Agorafobia*. In BLANCO, P - CARRILLO, Jesus - CLARAMONTE, J -EXPÓSITO, M. *Modos de Hacer. Arte Crítico, Esfera Pública y Acción Directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2001, p. 289-355.
- DIEGO, Jesús. *Graffiti. La palabra y la imagen. Un estudio de la expression en las culturas urbanas en el fin del siglo XX*. Barcelona: Amelia Romero, 2000.
- DIMENSTEIN, Gilberto *Associação Aprendiz* [online] 22 novembro 2005. [Consultado: 27 janeiro 2008] Disponível em <<http://aprendiz.uol.com.br/content/tuswehpupre.mmp>>
- DUARTE, Fábio. *Crise das Matrizes Espaciais: arquitetura, cidades, geopolítica e tecnocultura*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- *Arquitetura e Tecnologia de Informação: da Revolução Industrial à Revolução Digital*. São Paulo: FAPESP: Editora da UNICAMP, Anna Blume, 1999.
- *Global e Local no Mundo Contemporâneo*. São Paulo: Moderna, 1998.
- *Cidade, Modos de Usar*. In: DUARTE, Fábio; FERRARA Lucrécia; CAETANO, Kati (orgs.) *Curitiba do Modelo à Modelagem*. São Paulo: Annablume; Curitiba: Champagnat, 2008, p. 171 a 234.
- FERNANDES, Blanca. *Nuevos Lugares De Intención: Intervenciones artísticas en el espacio urbano como una de las salidas a los circuitos convencionales: Estados Unidos 1965-1995*. Director Dr. Manuel Parralo Dorado, Madrid, 1999. Barcelona: Universidade de Barcelona. E-polis, nº.2 Centre de Recerca Polis, 2004.
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. *Olhar Periférico: Informação, Linguagem, Percepção Ambiental*. São Paulo: Edusp, 1999.
- *Design em Espaços*. São Paulo: Rosari, 2002.
- *Comunicação, Espaço, Cultura*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FREEMAN, Richard. *Graffiti*. Londres: Hutchison, 1966.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1982.
- *Isto não é um Cachimbo*. Trad. Jorge Coli. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

- *Vigiar e Punir*. Trad. Raquel Ramallete. Rio de Janeiro: Vozes, 1999.
- GANS, Nicolas. *Graffiti Word: street art from the five continents*. New York: Harry A. Abrams, 2004.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Trad. Flávio Kothe. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.
- *Teoría de la Acción Comunicativa I: racionalidad de la acción y racionalización social*. Trad. Manuel Giménez Redondo. Madrid: Taurus, 1999.
- HARVEY, David. *A Condição Pós-Moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. Tradução Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2008.
- HOLANDA, Heloísa Buarque; ARIJÓN, Teresa (Eds.). *Otra Línea de Fuego. Quinze poetas brasileñas ultracontemporáneas*. Tradução Teresa Arijón. Málaga: CEDMA, 2009.
- JACOBS, Jane. *Morte e Vida de Grandes Cidades*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- JOHNSON, Steven. *Cultura da Interface: como o computador transforma nossa maneira de criar e comunicar*. Trad. Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- JOSGRILBERG, Fabio B. *Cotidiano e Invenção: os espaços de Michel de Certeau*. São Paulo: Escrituras, 2005.
- JOYCE, James. *Retrato do Artista Quando Jovem*. Trad. José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1971, p. 199.
- KON, Sérgio; DUARTE, Fábio (orgs.). *A (Des)construção do Caos: propostas urbanas para São Paulo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- KWON, M. *One Place After Another: Notes on Site Specificity*. In: October, n. 80, Spring 1997.
- LAVALLE, Adrian G. *Espaço e Vida Públicos: reflexões teóricas e sobre o pensamento brasileiro*. São Paulo: Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas. 2001.
- *As Dimensões Constitutivas do Espaço Público, uma Abordagem Pré-Teórica para Lidar com a Teoria*. In Espaço & Debates. *Espaço Público: o conceito e o político*. Revista do Núcleo de Estudos Regionais e Urbanos. v.25, n.46, jan/jul 2005, p. 33-44.
- LEFEBVRE, Henry. *La vida Cotidiana en el mundo moderno*. Madrid: Alianza, 1984.
- *El derecho a la ciudad*. Trad. J. González-Pueyo. Barcelona: Península, 1969.
- *A Revolução Urbana*. Trad. Sérgio Martins. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.
- LEWISOHN, Cedar. *Street Art: The Graffiti Revolution*. London: Tate Publishing, 2008.
- LORENTE, J.P. *Espacios de Arte Contemporáneo Generadores de Vitalización Urbana*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 1997.
- LYNCH, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili, 1960.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.
- MADERUELO, Javier (ed.) *Arte Público: Naturaleza y Ciudad*. Madrid: Fundación Cesar Manrique, 2000.
- *La Pérdida del Pedestal*. Madrid: Ed. Visor, 1994.
- MANCO, Tristan. *Stencil Graffiti*. London: Thames & Hudson, 2005.
- *Street Logos*. London: Thames & Hudson, 2004.
- *Street Sketchbook*. London: Thames & Hudson, 2007.

- MANCO, Tristan; NEELON, Caleb; LOST ART. *Graffiti Brasil*. London: Thames & Hudson, 2005.
- MARZO, Jorge Luis. *Me, Myself and I: tecnologia, movilidad y vida social*. Barcelona: Fundació Tapiès, 2003.
- MATTELART, Armand & Michèle. *História das Teorias da Comunicação*. Trad. Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Loyola, 1999.
- MCLUHAN, Marshall. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cutrix, 1996.
- MEDEIROS, Daniel. (Boleta) *Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Ed. Clara, 2006.
- MILES, Malcolm. *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*. London – New York: Routledge, 1997.
- *Legibility And Liveability: A Critique*, [online] Perspectivas Urbanas, n5. Barcelona: Universidad Politècnica Catalunya, 2004. [consulta em 14/09/2006] Disponível em <<http://www.etsav.upc.es/urbpersp/num05/index.htm>>
- MILES, Malcolm. *Reclaiming the Public Sphere*, [online] Amsterdam: University of Amsterdam. 10 de maio de 2006. [consulta: 21/11/2007] Disponível em: <<http://www.malcolmmiles.org.uk/Reclaiming.html>>
- MILES, Malcolm (org.) *Art for Public Spaces*. Winchester: Winchester School, 1989.
- MITCHELL, W. J. Thomas. *Art and Public Sphere*. Chicago: University of Chicago, 1992.
- MORAES, Vinicius Borges. *Pichação e a Grafitagem na Óptica do Direito Penal: Delito de dano ou crime ambiental?* Brasília: Sistema de informações do Congresso Nacional (SICON), Boletim Ibccrim, v.13, nº 150, p. 18-19, maio de 2005.
- MUMFORD, Lewis. *A Cidade na História: suas origens, transformações e perspectivas*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- MUÑOZ, Francesc. *Cataluña Interior, Cataluña Dispersa*. In: PARRAMON, Ramón (org.) *Arte, Experiencias y Territorio en Proceso. Espacio Público/Espacio Social*. Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf/Manresa 2007. Barcelona: Actar, 2007, p. 40-44.
- NOVAES, Adauto (org.) *O Olhar*. São Paulo: Companhia da Letras, 1988.
- OLIVEIRA, Nena. (coord.) *Bairro-Escola Passo a Passo*. São Paulo: UNICEF, 2007.
- PALLAMIN, Vera. *Arte Urbana. São Paulo Região Central (1945-1998). Obras de Caráter Temporário e Permanente*. São Paulo: Anna Blume, FAPESP, 2000.
- PÁVITCH, Milorad. *Paisagem Pintada com Chá*. Trad. Aleksandar Jovanovic. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PHILLIPS, P. *Temporary and Public Art*. In SENIE, H.; WEBSTER, S. *Critical Issues in Public Art: Content, Context and Controversy*. New York: Haper Collins, 1992.
- PIQUEIRA, Gustavo. *Morte aos Papagaios*. São Paulo: Editorial, 2004.
- POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.
- PODRECCA, Boris. *Aquí o en cualquier espacio de la ciudad*. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Trad. Rosalía Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, 1999, p. 46- 50.
- POL, Enric. *Cognición, Representación y Apropiación del Espacio*. Barcelona: Universidad de Barcelona, 1996.

- PURINI, Franco. La ciudad narcótica. In CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Trad. Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999, p. 58- 63.
- RAMIRES, J.; CARRILLO, Jesus. (eds.) *Tendencia del Arte y Arte de Tendencia a Principios del siglo XXI*. Madrid: Ensayos de Arte Cátedra, 2004.
- RANCIERE, Jacques. *Sobre Políticas Estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2005.
- REMESAR, Antoni (ed.) *Urban Regeneration a Challenge for Public Art*. [online] Barcelona: Universidad de Barcelona, Colección e-polis 1999. - [consulta 11/05/2003]. Disponível em <http://www.ub.es/escult/11.htm>
- *The Arts in Urban Development*. [online] Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001. [Consulta em 11/05/2003] Disponível em <<http://www.ub.es/escult/11.htm>>
- (ed.) *Art For Social Facilitation*. [online] Barcelona: Universidad de Barcelona, 2001. [Consulta em 11/05/2003]. Disponível em <http://ub.es/escult/epolis/artforsocial_part2.pdf>
- *Reflexiones sobre el Espacio Público contemporáneo en referencia al “Los Ángeles distópico”*. Barcelona: CR POLIS, Public Art Observatory Project, 2001.
- (ed.) *Public Art and Urban Desing. Interdisciplinary and Social Perspectives*. [online] Waterfronts of Art III. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- RIBEIRO, Binho. Entrevista com DOES. Em POATO, Sérgio (ed.) *O Graffiti na cidade de São Paulo e sua Vertente no Brasil*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006, p. 115 – 119.
- ROTH, Ed. *Stencil 101*. San Francisco: Chronicle Books, 2008.
- RUIZ, Alice. Short Trip. In: HOLANDA, H. B.; ARIJÓN, T. (Eds.) *Otra Línea de Fuego. Quinze poetas brasileñas ultracontemporáneas*. Trad. Teresa Arijón. Málaga: CEDMA, 2009, p. 208-209.
- SALAZAR, Lucelena Betancur. *Formas de Producción, Uso y Consumo para la Ciudad Sostenible*. [online] Barcelona: Universidad de Barcelona, [Consulta em 07 abril de 2004] Disponível em: <<http://ub.es/escult/docus2/albet.html>>
- SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP, Annablume, 1998.
- SANTOS, Milton. *Por uma Outra Globalização. Do Pensamento Único à Consciência Universal*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- *A Natureza do Espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.
- SENIE, Harriet F. *Contemporary Public Sculpture*. New York –Oxford: Oxford UP, 1992.
- SENNET, Richard. *O Declínio do Homem Público: as tiranias da intimidade*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.
- SERPA, A. *O Espaço Público na Cidade Contemporânea*. São Paulo: Contexto, 2007.
- SQUEFF, Enio. *Vila Madalena: crônica histórica e sentimental*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- STAHL, Johannes. *Street Art*. Trad. Ana Inácio e Helena Morbey. Berlim: Tandem Verlag GmbH, 2009.
- SUBIRATS, Joan; RIUS, Joaquim. *Del Xino al Raval*. Barcelona: Hacer, 2006.
- ULLRICH, Andreas (et. al.). *Sticker!* Berlin: Gestalten, 2006.
- *Sticker 2*. Berlin: Gestalten, 2009.

- VALERA, Sergi. *Análisis de los Aspectos Simbólicos del Espacio Urbano, Perspectivas desde la Psicología Ambiental*. Revista de Psicología Universitas Tarraconensis, Vol. XVIII, 1/1996, Tarragona.
- WAINER, João. Ganhar a Senha. Em: MEDEIROS, Daniel. (Boleta) *Ttsss... A Grande Arte da Pixação em São Paulo, Brasil*. São Paulo: Ed. Clara, 2006, p. 17 – 20.
- WALDE, Claudia. *Sticker City: Paper Graffiti Art (Street Graphics / Street Art)*. London, New York: Thames & Hudson, 2007.
- YÁZIGI, Eduardo. *Esse Estranho Amor dos Paulistanos: Requalificação urbana, cultura e turismo*. São Paulo: Global, 2006.
- ZUMTHOR, Peter. *Thinking Architecture*. Baden: Lars Müller Publishers, 1998.
- ZUKIN, Sharon. *The Cultures of the Cities*. London- New York: Blackwel, 1995.

8.2- CATÁLOGOS E REVISTAS

- 100 Muros: a reinvenção da rua*. Fundação Bank Boston; Cidade Escola Aprendiz. São Paulo: Estúdio Infinito, 2003.
- Aberto [Open] Ouvert. Fiteiro Cultural*. SESC; Fmac; Association Kiosque à Culture. São Paulo: SESC, 2005.
- Arte/Cidade. Brasmitte, Parte 1: Brás*. Grupo de Intervenção Urbana. Governo do Estado de São Paulo; SESC; Instituto Goethe; Haus der Kulturen der Welt; Foundation Suisse pour la Culture Trad. Alfred Keller. São Paulo: Grafik, maio 1997.
- Arte/Cidade Cidade sem Janelas*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Marca D'Água, 1994.
- Arte/Cidade A Cidade e seus Fluxos*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Marca D'Água, 1994.
- Arte/Cidade A Cidade e suas Histórias*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Marca D'Água, 1997.
- Arte/Cidade Zona Leste*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Garrili, 2002.
- Cerda i la Barcelona del Futur. Realitat versus projecte*. Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona. Barcelona: CCCB, 2009.
- Espaço & Debates. *Espaço Público: o conceito e o político*. Revista de Estudos Regionais Urbanos v.25 n. 26 jan/jul 2005. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2005.
- La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Traduções, Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999.
- Né dans la Rue – Graffiti*. Fontation Cartier pour l'art contemporain. julho 2009. Paris: Tames & Hudson, 2009.
- On the Waterfront*. Arte Público / Espacio Público. Polis Centre Research. Universidad de Barcelona. Nr 6. Sep. 2004. ISSN: 1139-7365BARROS,
- Ordenanza De Medidas Para Fomentar Y Garantizar La Convivencia Ciudadana En El Espacio Público* [online] Ayuntamiento de Barcelona, Barcelona. [Consulta: 03 julho 2008]. Disponível em <<http://w3.bcn.es/fitxers/ajuntament/ordenansacivismecast.189.pdf>>

- Post-it City. Ciudades Ocasionales*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Centro de Arte Santa Mònica; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Agencia Española para la Cooperación Internacional. Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona, 2008.
- BEIGUELMAN, Giselle. Cidades pós-urbanas. Em: *Arte/Cidade Zona Leste*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Garrili, 2002.
- BOHIGAS, O. La ciudad como espacio proyectado. Em CAPUTO, Paolo (dir.) *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999 p. 21-24.
- BUSQUETS, Joan; Un Proyecto inovador convertido en una grande realidad urbana. Em: *Cerda i la Barcelona del Futur. Realitat versus projecte*. Barcelona: CCCB; Direcció de Comunicació de la Diputació de Barcelona, 2009.
- CAPUTO, Paolo. Las arquitecturas del espacio público entre el ciudadano del lugar y las figuras de la traición. Em: *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Traduções, Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999.
- JÁUREGUI, Jorge Mário. Economías informales/ espacios efímeros. Em: *Post-it City. Ciudades Ocasionales*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Centro de Arte Santa Mònica; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Agencia Española para la Cooperación Internacional. Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona, 2008.
- KLOTZEL, Ruth. *100 Muros: relato de uma experiència*. Em: *100 Muros: a reinvenção da rua*. Fundação Bank Boston; Cidade Escola Aprendiz. São Paulo: Estúdio Infinito, 2003.
- MEYER, Regina M. P. O urbanismo e a reparação das cidades. Em: *Arte/Cidade Zona Leste*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Garrili, 2002.
- ROMERO, Yolanda (dir.) *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales*. UNIA Universidad Intenacional de Andalucía; Centro José Guerrero. Granada: Centro José Guerrero, 2009.
- PARRAMON, Ramón (org.) *Arte, Experiencias y Territorio en Proceso. Espacio Público/Espacio Social*. Idensitat Associació d'Art Contemporani. Calaf/Manresa 2007. Barcelona: Actar, 2007.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. Cidade desmedida. Em: *Arte/Cidade Zona Leste*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Garrili, 2002.
- PERAN, Martí. (dir.) *Post-it City. Ciudades Ocasionales*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Centro de Arte Santa Mònica; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Agencia Española para la Cooperación Internacional. Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona, 2008.
- PODRECCA, Boris. Aquí o en cualquier espacio de la ciudad. Em: *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Traduções, Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999, p.
- PURINI, Franco. La ciudad narcótica. Em: *La Arquitectura del Espacio Público. Formas del Pasado, Formas del Presente*. Traduções, Rosalia Gómez Muñoz. Sevilla: Junta de Andalucía, Triennale de Milano, 1999.
- SEVCENKO, Nicolau. Periferia no centro. Em: *Arte/Cidade Zona Leste*. Grupo de Intervenção Urbana. Secretaria de Cultura do Estado; SESC. São Paulo: Garrili, 2002.

8.3- DVDs E CDS ROM

- Espaço Público e Interdisciplinaridade*. [CD] REMESAR, Antoni; BRANDÃO, Pedro (coord.). Centro Português de Design; Barcelona Centre de Disseny; Faculdade de Belas Artes de Lisboa; Universidad de Barcelona; 2000.
- Arte Urbana: Região Central (1945-1998) obras de caráter temporário e permanente*. [CD] PALLAMIN, Vera. São Paulo: Fapesp; AnnaBlume. 2000.
- Arte Público y Espacio Urbano: relaciones, interacciones, reflexiones. 1er Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica*. RODRÍGUEZ, Tereza E.; CARRASCO, Carolina V. (coord.). Buenos Aires: GEAP, 2009.

8.4- MÍDIA JORNALÍSTICA

8.4.1- ÓRGÃOS PÚBLICOS E ARTISTAS DE RUA

8.4.1.1- EM SÃO PAULO

Revista da Folha de São Paulo [online]. NADIN, Juliana; FIORATTI, Gustavo. *Grafite volta a ter espaços na cidade de São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo [30 julho 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u427478.shtml>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. Da Agência Brasil. *Senado aprova projeto de lei que proíbe venda de tintas em spray a adolescentes*. São Paulo: Folha de São Paulo [06 maio 2009] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u561301.shtml>>

Nossa São Paulo [online]. BRITO, Luísa. *Prefeitura de SP quer relação de grafites que devem ser preservados*. São Paulo: Nossa São Paulo [28 julho 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.nossasaopaulo.org.br/portal/node/920>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. *Prefeitura de SP avalia novos locais públicos para grafite, diz Kassab*. São Paulo: Folha Cotidiano. [24 janeiro 2009]] – [Consultado em 26 janeiro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u494052.shtml>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. EZABELLA, Fernanda. *Graffitis fazem parte de roteiros turísticos em São Paulo*. São Paulo: Folha de São Paulo [10 junho 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u623512.shtml>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. LOPES JUNIOR, Moacyr. *Prefeitura de SP inicia pintura de muros pichados na av. 23 de Maio*. São Paulo: Folha Cotidiano [14 setembro 2009] – [Consultado em 15 setembro 2008]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u623590.shtml>>

8.4.1.1- EM BARCELONA

El País [online]. CIA, Blanca. *Las nuevas facultades del Raval potenciarán un gran espacio cultural junto al Macba y el CCCB*. Madrid: El País. [01 maio 2001] – [Consultado em 27 abril 2008]. Disponível em: <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/nuevas/facultades/Raval/potenciaran/gran/espacio/cultural/junto/Macba/CCCB/elpepautcat/20010501elpcat_10/Tes/>

La Vanguardia [online]. ALBARRÁN, Joel. *Freno a los 'graffitis'*. Barcelona: La Vanguardia. [07 abril 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20080407/53452363115.html>>

La Vanguardia [online]. MOYA, Christian Casas. *El Graffiti: ¿arte urbano o delincuencia?* Barcelona: La Vanguardia. [19 junio 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.es/lv24h/2007/20080619/53483985695.html>>

Hhgroups [online]. Site informal sobre hip hop. *Drassanes: hoy estamos de luto*. [3 e 4 junio 2008] – [Consultado em 08 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.hhgroups.com/noticia-794/Drassanes-Hoy-estamos-de-luto/>>

8.4.2- ATRITOS ENTRE POLÍCIA E ARTISTAS DE RUA

8.4.2.1- PICHANÇA EM SÃO PAULO

Jornal Folha de São Paulo [online]. MESQUITA, Ivo; COHEN, Ana Paula. *Caso Caroline: algumas questões não consideradas*. São Paulo: Folha de São Paulo. [18 dezembro 2008] – [Consultado em 18 dezembro 2010]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u480812.shtml>>

Fórum Permanente FAPESP [online]. FILHO, Ruy. *Bienal 2008: entre monstrosidades e monstros*. São Paulo: Fundação de Apoio a Pesquisa de São Paulo. [12 dezembro 2008] – [Consultado em 02 fevereiro 2009]. Disponível em: <<http://www.forumpermanente.org/imprensa/a-recepcao-da-28a-bienal-de-sao-paulo/bienal-2008-entre-monstrosidades-e-monstros/>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. MUNIZ, Diógenes. *"Me identifico com o vazio", diz jovem presa por pichar Bienal*. São Paulo: Folha de São Paulo. [05 dezembro 2008] – [Consultado em 02 fevereiro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u475414.shtml>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. *Pichadora da Bienal deixa presídio na zona norte de São Paulo*. MARTÍ, Silas. São Paulo: Folha de S.Paulo. [19 dezembro 2008] – [Consultado em 02 fevereiro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u481400.shtml>>

Jornal O Estado de São Paulo [online]. MARSIGLIA, Ivan. *Arte de ponta-cabeça: a invasão de uma galeria por pichadores põe em discussão os limites entre crime e arte*. São Paulo: O Estado de S.Paulo [13 setembro 2009] – [Consultado em 14 setembro 2009]. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup241287,0.htm>

Jornal Folha de São Paulo [online]. BERGAMO, Mónica. *Justiça de São Paulo condena pichadora da Bienal*. São Paulo: Folha de São Paulo. [26 setembro 2009] – [Consultado em 26 setembro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u629596.shtml>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. CAPRIGLIONE, Laura. *Pichadores vandalizam escola para discutir conceito de arte*. São Paulo: Folha de São Paulo. [13 junho 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/001738.html>>

8.4.2.2- EM BARCELONA

La Vanguardia [online]. *Condenado a dos años de cárcel por hacer 'graffitis' en el Metro de Barcelona*. Barcelona: La Vanguardia. [19 janeiro 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.es/lv24h/20080119/53428459861.html>>

8.4.3- MUSEUS E RUA

8.4.3.1- SOBRE SÃO PAULO

Jornal O Estado de São Paulo [online]. NÓBREGA, Mónica. *Obras conquistam espaço em galerias de Londres e NY*. São Paulo: O Estado de S.Paulo. [17 fevereiro 2009] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/suplementos/not_sup325112,0.htm>

The New York Times [online]. GENOCCHIO, Benjamin. *Ruas De São Paulo: a survey of brazilian street art*. Nova Iorque: New York Times. [9 março 2007] – [Consultado em 27 abril 2008]. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A0CEFD1231F93AA35750C0A9619C8B63&scp=2&sq=street+art+S%E3o+Paulo+&st=nyt>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. EZABELLA, Fernanda. *Grafitas de São Paulo se transformam em roteiro turístico*. São Paulo: Folha de S.Paulo [10 junho 2009] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u579180.shtml>>

8.4.3.2- SOBRE BARCELONA

The New York Times [online]. DICUM, Gregory. *Cultured Traveler | Barcelona; a muse for the transforming powers of art*. Nova Iorque: New York Times [02 setembro 2007] – [Consultado em 27 abril 2008]. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B01E0DF1230F931A3575AC0A9619C8B63&sec=&spon=&scp=3&sq=graffiti%20barcelona&st=cse>

La Vanguardia [online]. *Grafitis: del muro a la galería*. Barcelona: La Vanguardia. [05 junho 2008] – [Consultado em 04 agosto 2008]. Disponível em: <<http://www.lavanguardia.es/cultura/noticias/20080205/53433431956.html>>

8.4.3.3- SOBRE PICHANÇA

Jornal Folha de São Paulo [online]. *Fotógrafo João Wainer lança documentário sobre pichadores*. São Paulo: Folha de São Paulo [03/06/2009] – [Consultado em 26 setembro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u575898.shtml>>

Jornal Folha de São Paulo [online]. EZABELLA, Fernanda. *Pichadores paulistanos são destaque em retrospectiva na França*. São Paulo: Folha de S.Paulo [04 julho 2009] – [Consultado em 26 setembro 2009]. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u590688.shtml>>

Jornal O Estado de São Paulo [online]. ARANDA, Fernanda. *Pichação, como graffiti, busca status de arte urbana. Grupos tem origens similares mas entram em confronto em busca de espaço, visibilidade e respeito*. [online] São Paulo: O Estado de São Paulo, 06 novembro 2009. [consulta: 03 dezembro 2009] Disponível em: < http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20091106/not_imp462064,0.php>

ANEXO I

CRONOGRAMA

CRONOGRAMA

2002-2003 – Início do Programa de Doutorado “Espacios Públicos y Regeneración Urbana: Arte y Sociedad”.

2003-2004 – Cursos e seminários do período de docência:
Barrios Artísticos y Regeneración Urbana
Participació Ciutadana i Sostenibilitat
Waterfront: Taller de Gestió de Projectes

2004-2005 – Cursos e seminários do período de docência:
Taller de L’Observatòri de L’Art Públic
Art i Espai Public a Barcelona
Ciutat per aTothom

2005 – Início do processo de observação das ações de arte de rua em Barcelona. Primeiros registros fotográficos.

2005-2006 – Trabalhos orientados do período de investigação.
Espai Públic: Art Públic en el Diseny Urbà.

28.06.2006 – Suficiència Investigadora. DEA. “Intervenções Urbanas: cidade, arte e desafios metodológicos”.

2006 e 2007 – Registros fotográficos dos lugares de maior incidência de arte de rua em Barcelona.

26.10.2006 – Registros Fotográficos do Beco do Batman, Vila Madalena.

07.05.2007 – Entrevista 10. Ernesto Bonato.

07.05.2007 – Entrevista 11. Bruno Siqueira.

18.05.2007 – Entrevista 12. Espaço Coringa.

10.12.2007 – Conversa com Gilberto Dimenstein. Decisão de estudar os bairros Raval em Barcelona e Vila Madalena em São Paulo.

12.12.2007 – Entrevista 13. Rodrigo de Souza.

03.01.2008 – Primeira visita ao Cidade Escola Aprendiz na Vila Madalena. Conversa com Paula Magalhães. Visita aos núcleos do Cidade Escola Aprendiz.

06.04.2008 – Arte da Vila. Levantamento fotográfico da Vila Madalena e dos locais do evento.

15.04.2008 – Segunda visita ao Cidade Escola Aprendiz. Levantamento fotográfico da Praça Aprendiz das Letras e do Beco Aprendiz.

11.03.2008 – Aprovação da Bolsa da Fundación Carolina de um mês para complementar a investigação no Raval.

22.03.2008 – Entrevista 14. Valfrido Lima.

07.05.2008 – Início da Pesquisa de Formação Permanente da Fundación Carolina, em Barcelona.

09.05.2008 – CCCB Post in City. Encontro com Francisco Blanes.

12.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 1 do Raval.

14.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 1 do Raval.

15.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 1 do Raval.

15.05.2005 – Entrevista 15. Carlos.

16.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 2 do Raval.

20.05.2008 – Entrevista a Raf Dauwe do Distrito Quinto.

21.05.2008 – Entrevista 16. Fini.

22.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 2 do Raval.

23.05.2008 – Entrevista 17. Carmen.

24.05.2008 – Tallers Oberts.

24.05.2008 – Visita ao Centro Social Okupa La Farga. Entrevista 18. Anônimos.

25.05.2008 – Tallers Oberts.

26.05.2008 – Entrevista 19. Sylvia.

27.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 2 do Raval.

28.05.2008 – Entrevista 20. Francisco Blanes.

28.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 2 do Raval.

29.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 3 do Raval.

30.05.2008 – Entrevista 21. Macarena González de Vega.

31.05.2008 – Percorso fotográfico Rota 3 do Raval.

03.05.2008 – Entrevista 22. Laura.

03.05.2008 – Entrevista 23. Jordi (Jota Loka).

04.05.2008 – Entrevista 24. Zosen.

07.01.2009 – Percorso fotográfico Rota 1 da Vila Madalena.

08.01.2009 – Percorso fotográfico Rota 1 da Vila Madalena.

26.01.2009 – Aprovada no Seguimento de Tese. Mudança de orientador.

19.04.2009 – Percorso fotográfico Rota 2 da Vila Madalena.

08.05.2009 – Percorso fotográfico Rota 2 da Vila Madalena.

09.05.2009 – Percorso fotográfico Rota 3 da Vila Madalena.

15.05.2009 – Percorso fotográfico Rota 3 da Vila Madalena.

16.05.2009 – Percorso fotográfico Rota 3 da Vila Madalena.

2009 – Redação da tese

janeiro de 2010 – Aprovada no Seguimento de tese.

2010 – Mudança da estrutura da tese. Reorganização das informações escritas e visuais, de acordo com as recomendações da banca. Finalização.

janeiro de 2011 - Seguimento de tese.

ANEXO II

REFERÊNCIA DE IMAGENS

REFERÊNCIAS DE IMAGENS

| | |
|--|---|
| IMAGEM DA CAPA..... | 1 |
| Barcelona, Praia Marbella. Foto realizada em setembro de 2006. | |
| IMAGEM DA PÁGINA DE APRESENTAÇÃO..... | 3 |
| Barcelona, Praia Marbella. Foto realizada em setembro de 2006. | |

1- INTRODUÇÃO

2- ENTRE A ESFERA E O ESPAÇO PÚBLICO

| | |
|--|----|
| IMAGEM 1 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 35 |
| Esta e todas as imagens que não estiverem com autoria mencionada são de Anna Lúcia dos Santos Vieira e Silva e fazem parte da pesquisa de campo. | |
| Beco do Batman. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 2 - BARCELONA, FACULDADE DE BELAS ARTES | 38 |
| Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Carrer de Pascual i Vila. | |
| Foto realizada em abril de 2007. | |
| IMAGEM 3 - BARCELONA, RAVAL | 43 |
| Carrer de Ferlandina. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGENS 4, 5 E 6 - BARCELONA, VILA OLÍMPICA | 44 |
| Carrer de la Marina. Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 7 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 45 |
| R. Aspiciueta. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 8 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 45 |
| R. Horácio Lane. Foto realizada em maio de 2007. | |

3- ARTE ESPONTÂNEA NA RUA E O AMBIENTE URBANO

| | |
|--|----|
| IMAGEM 9- BARCELONA RAVAL..... | 47 |
| Carrer Montealegre. Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 10- SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 51 |
| Rua Natingui. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 11 - BARCELONA, RAVAL..... | 57 |
| Carrer de la Lluna. | |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 12 - BARCELONA, RAVAL..... | 57 |
| Carrer de la Unió. | |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |

| | |
|---|----|
| IMAGENS 13 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 61 |
| Praça Georges Braque. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 14- SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 62 |
| Escadaria que liga a Rua Aspicuelta com a Rua Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 15- SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 68 |
| Rua Marinho Falcão. Trabalho “100 Muros” da Cidade Escola Aprendiz. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 16 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 71 |
| Beco Aprendiz. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 17 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 71 |
| Beco do Batman. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 18 - BARCELONA, RAVAL..... | 81 |
| Carrer Montealegre. Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 19 - BARCELONA, RAVAL..... | 84 |
| Carrer San Pau. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 20 - BARCELONA, RAVAL..... | 84 |
| Carrer de la Junta del Comerç. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 21 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 87 |
| Beco Aprendiz. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 22- BARCELONA, RAVAL..... | 90 |
| Carrer Hospital. Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 23 - BARCELONA, RAVAL, FACHADA DA ASOCIACIÓN DE VECINOS DEL RAVAL..... | 91 |
| Carrer Riera Alta. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 24 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 93 |
| Rua Simpatia. Foto realizada em abril de 2008. | |

4- ARTE ESPONTÂNEA NA RUA E A CIDADE

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 25 - BARCELONA, RAVAL..... | 95 |
| Carrer Floristes de la Rambla. Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 26 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 97 |
| Rua Simpatia. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 27 - BARCELONA, RAVAL..... | 97 |
| Carrer Floristes de la Rambla. Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 28 - BARCELONA, RAVAL..... | 103 |
| Carrer de la Diputació esquina com Rambla de Catalunya. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 29 - BARCELONA, RAVAL..... | 103 |
| Universidade de Barcelona, Faculdade de Belas Artes, Carrer de Pascual i Vila. Foto realizada em abril de 2007. | |
| IMAGEM 30- BARCELONA, RAVAL..... | 105 |
| Carrer Nou de la Rambla. Foto realizada em maio de 2006. | |
| IMAGEM 31- SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 106 |
| Rua Harmonia. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 32- BARCELONA, RAVAL..... | 106 |
| Carrer Nou de la Rambla. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 33 - SÃO PAULO, VILA MADALENA | 107 |
| Rua Luminária, esquina com Rua Agissé. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 34 - BARCELONA, MARBELLA..... | 108 |
| Passeig de García Fària. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 35 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 108 |
| Beco do Batman. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 36 - BARCELONA, PRAIA MARBELLA..... | 109 |
| Muro da escadaria de entrada para a praia. Foto realizada em setembro de 2006. | |
| IMAGEM 37 - BARCELONA, RAVAL..... | 109 |
| Carrer de Montalegre. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 38 - BARCELONA, RAVAL | 109 |
| Imagem 38- Plaza de la Gardunya. Foto realizada em agosto de 2005. | |
| IMAGEM 39 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 109 |
| Rua Natingui. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 40 E 41 - SÃO PAULO , VILA MADALENA | 110 |
| Rua Madalena. Fotos de Bruno Siqueira, realizada em 2006. | |
| IMAGEM 42 - SÃO PAULO, CENTRO | 111 |
| Ocupação Prestes Maia. Foto de Anderson Reis, realizada em 2006. | |
| IMAGEM 43 - SÃO PAULO, VILA MADALENA | 112 |
| Rua Fidalga. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 44 - BARCELONA, RAVAL..... | 112 |
| Carrer Doctor Dou. Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 45 - BARCELONA, RAVAL..... | 112 |
| Carrer Floristes de la Rambla. Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 46 - BARCELONA, RAVAL..... | 112 |
| Carrer de la Paloma. Foto realizada em janeiro de 2010 | |
| IMAGEM 47 - BARCELONA, MERCAT SANT ANTONI | 113 |
| Carrer Comte Borrell. Foto realizada em março de 2007. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 48 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 114 |
| Rua Borges de Barros. Foto realizada em dezembro de 2008. | |
| IMAGEM 48 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 117 |
| Rua Cardeal Arcoverde. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 49 - BARCELONA, RAVAL..... | 118 |
| Carrer Floristes de la Rambla. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 50 - SÃO PAULO, VILA MADALENA, PROJETO LAMBE-LAMBE | 120 |
| Atelier Piratininga, reunião do projeto Lambe-Lambe. Rua Fradique Coutinho. Foto de Ulysses Bôscoli de Paula, realizada em 2003. | |
| IMAGEM 51 - BARCELONA, RAVAL, OFICINA DE GRAFFITI | 121 |
| Muro da construção da Faculdade de Geografia, História e Filosofia da Universidade de Barcelona. Carrer de Montealegre. Foto realizada em julho de 2005. | |

5- OS BAIRROS E SUA ARTE ESPONTÂNEA NA RUA

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 52 - BARCELONA, RAVAL..... | 123 |
| Carrer Floristes de la Rambla. Foto realizada em julho de 2007. | |
| IMAGEM 53 - SÃO PAULO, VILA MADALENA..... | 123 |
| Rua Marinho Falcão. Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 54 - BARCELONA, SÉCULO III..... | 126 |
| <i>Barcelona del Siglo III</i> [on line]. AA.DD. Història de Barcelona. 11 vols. Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Aj. Barcelona. 1991. [Consultado em 05 de fevereiro de 2003]. Disponível em: < http://www.xtec.es/~xripoll/ehistbc2.htm > | |
| IMAGEM 55 - BARCELONA, SÉCULO XII..... | 126 |
| <i>Barcelona del Siglo XII</i> [on line]. AA.DD. Història de Barcelona. 11 vols. Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Aj. Barcelona. 1991. [Consultado em 05 de fevereiro de 2003]. Disponível em: < http://www.xtec.es/~xripoll/ehistbc2.htm > | |
| IMAGEM 56 - BARCELONA, SÉCULO XV | 126 |
| <i>Barcelona del Siglo XV</i> [on line]. AA.DD. Història de Barcelona. 11 vols. Barcelona: Enciclopèdia Catalana-Aj. Barcelona. 1991. [Consultado em 05 de fevereiro de 2003]. Disponível em: < http://www.xtec.es/~xripoll/ehistbc2.htm > | |
| IMAGEM 57 - SÃO PAULO, 1924..... | 129 |
| <i>Planta da Cidade de São Paulo. Mostrando todos os arrabaldes e terrenos arruados - 1924.</i> [Documento cartográfico] SEMPLA - Secretaria de Estado de Economia e Planejamento de São Paulo. IGC Instituto Geográfico e Cartográfico. (detalhe) Acervo. Escala 1:30.000. Tombo 1162. | |
| IMAGEM 58 - SÃO PAULO, 1943..... | 129 |
| <i>Planta da Cidade de São Paulo e Municípios Circumvizinhos - 1943.</i> [Documento cartográfico] Repartição de Eletricidade da The São Paulo Tram Way Light and Power Co Ltd. SEMPLA - Secretaria de Estado de Economia e Planejamento de São Paulo. IGC Instituto Geográfico e Cartográfico. (detalhe) Escala 1:50.000. Acervo. Tombo 1153. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 59 - SÃO PAULO, 1951 | 129 |
| <i>São Paulo, Projeção hiperbolóide com rede kilométrica -1951.</i> [Documento cartográfico] SEMPLA - Secretaria de Estado de Economia e Planejamento de São Paulo. IGC Instituto Geográfico e Cartográfico. (detalhe) Escalas 1:25.000 - 1:40.000. Acervo. Tombo 1171. | |

RAVAL EM BARCELONA

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 60 - CALLE GUINFRÉ..... | 133 |
| Um dos resultados de intervenção programada pela Asociación Almazén. Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |

ROTA 1 - RAVAL

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 61 - MAPA DA ROTA 1, RAVAL..... | 135 |
| <i>Image © 2008 Institut Cartogràfic de Catalunya.</i> [Documento Cartográfico] setembro 2006. © 2008 Google, dezembro 2008. 2.39 km altura do olho. 41° 22' 46.78" Norte - 2° 10' 16.56" Leste. A linha vermelha define a rota e os números, localizam as ruas. | |
| IMAGEM 62 - PL. UNIVERSIDAD (1)..... | 136 |
| (1) - Número de localização da rua, ou praça, no mapa da rota. Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 63 - C/ TALLERS (2)..... | 136 |
| Foto realizada em julho de 2006. | |
| IMAGEM 64 - C/ TALLERS (2)..... | 136 |
| Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 65 - C/ DE VALDONDELLA (3) | 137 |
| Foto realizada em março de 2006 | |
| IMAGEM 66 - C/ DE VALDONDELLA (3) | 137 |
| Foto realizada em setembro de 2006 | |
| IMAGEM 67 E 68 - C/ DE VALDONDELLA (3)..... | 138 |
| Esquina com C/ Torres y Amat, fechada para demolição. Foto realizada em março de 2006 | |
| IMAGEM 69 - C/ DE VALDONDELLA (3) | 138 |
| Esquina com C/ Torres y Amat. Detalhe da obra: interferência na sinalização. Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 70 - C/ DE VALDONCELLA (3) ESQUINA COM C/ TORRES Y AMAT..... | 138 |
| Depois da demolição. Foto realizada em setembro de 2006 | |
| IMAGEM 71 - C/ DE MONTEALEGRE (4) ESQUINA COM A C/ VALDONCELLA (3)..... | 139 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 72 - C/ DE MONTEALEGRE (4) ESQUINA COM A C/ VALDONCELLA (3)..... | 139 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 73 - C/ DE MONTEALEGRE (4) ESQUINA COM A C/ VALDONCELLA (3)..... | 140 |
| Obras da Universidade. Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 74 - C/ DE MONTEALEGRE (4) | 140 |
| Obras da Universidade. Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 75 - C/ DE MONTEALEGRE (4)..... | 140 |
| Obras da Universidade. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 76 - C/ DE MONTEALEGRE (4) | 141 |
| Obras da Universidade. Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 77 - C/ DE MONTEALEGRE (4) | 141 |
| Obras da Universidade. Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 78 - C/ DE MONTEALEGRE (4) | 142 |
| Muro com bombing do MACBA. Foto realizada em julho de 2006. | |
| IMAGEM 79 - C/ DE MONTEALEGRE (4) | 142 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 80 - C/ DE MONTEALEGRE (4) | 142 |
| Muro com bombing do MACBA. Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 81 - PLAÇA DELS ANGELS | 143 |
| Muro com bombing na esquina da praça com a C/ Elisabeth. | |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 82 - PLAÇA DELS ANGELS | 143 |
| Em obras. Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 83 - C/ DELS ANGELS (5) | 145 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 84 - C/ DEL CARME (6) | 145 |
| Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 85 - JARDINES DEL DOCTOR FLEMMING (7) | 145 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 86 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 145 |
| Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 87 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 145 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 88 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 147 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 89 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8), ESQUINA COM A PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 147 |
| Foto realizada em julho de 2006. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 90 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 147 |
| Foto realizada em março de 2005. | |
| IMAGEM 91 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8), ESQUINA COM A PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 147 |
| Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 92 -C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 148 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 93 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 148 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 94 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA (8)..... | 148 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 95 - JARDINES DEL DOCTOR FLEMMING (7) | 148 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 96 - PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 149 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 97 - PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 149 |
| Foto realizada em julho de 2005. | |
| IMAGEM 98 - PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 149 |
| Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 99 - PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 149 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 100 - PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 149 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 101 - PLAÇA DE LA GARDUNYA (9)..... | 149 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 102 - C/ HOSPITAL (10) | 153 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 103 - JARDINES DE RUBIÓ Y LLUCH (11)..... | 153 |
| Pátio interno da Escola Massana. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 104 - JARDINES DE RUBIÓ Y LLUCH (11)..... | 153 |
| Pátio interno da Escola Massana. Detalhe, Estêncil. | |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 105 - ARC DE SANT AUGUSTÍ (13) | 154 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 106 E 107 - RAMBLA DEL RAVAL (14)..... | 154 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 108 - RAMBLA DEL RAVAL (14)..... | 154 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 109 - RAMBLA DEL RAVAL (14)..... | 154 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 110 - C/ MARIA AURELIA DE CAMPANY (15) | 155 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 111 - C/ MARIA AURELIA DE CAMPANY (15) | 155 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 112 - C/ MARIA AURELIA DE CAMPANY (15) | 155 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |

ROTA 2 - RAVAL

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 113 - MAPA DA ROTA 2, RAVAL..... | 157 |
| <i>Image</i> © 2008 Institut Cartogràfic de Catalunya. [Documento Cartográfico] setembro 2006. © 2008 Google, dezembro 2008. 2.39 km altura do olho. | |
| 41° 22' 46.78" Norte - 2° 10' 16.56" Leste. | |
| A linha vermelha define a rota e os números, as ruas. | |
| IMAGEM 114 - MERCADO SANT ANTONI (1)..... | 158 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 115 - C/ DE SANT ANTONI ABAT (2)..... | 159 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 116 - C/ DE SANT ANTONI ABAT (2)..... | 159 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 117 - C/ DE SANT ANTONI ABAT (2)..... | 159 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 118 - C/ DEL CARME (3) | 159 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 119 - C/ DE LA LLUNA (5) | 160 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 120 - C/ DE LA LLUNA (5) | 160 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 121 - C/ DE LA LLUNA (5) | 160 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 122 - C/ DE LA LLUNA (5) | 160 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 123 - C/ DE LA LLUNA (5) | 161 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 124 - C/ DE LA LLUNA (5) | 161 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 125 - C/ DEL TIGRE (7) | 161 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 126 - C/ DEL TIGRE (7) | 161 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 127 - C/ DE JOAQUIN COSTA (8)..... | 163 |
| Esquina com a C/ de Ferlandina. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 128 - C/ DE LA PALOMA (9)..... | 163 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 129 - C/ DE LA LLUNA (9) | 163 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 130 - C/ DE FERLANDINA (10)..... | 163 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 131 - C/ DE FERLANDINA (10)..... | 164 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 132 - C/ DE FERLANDINA (10)..... | 164 |
| Esquina com a C/ de Joaquin Costa. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 133 - C/ DE FERLANDINA (10)..... | 164 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 134 - C/ DE FERLANDINA (10)..... | 164 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 135 - C/ DE JOAQUIM COSTA (8), ESQUINA COM A C/ DE FERLANDINA (10) | 164 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 136 - C/ DE SANT VICENÇ, ESQUINA COM A C/ DE FERLANDINA (10) | 164 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 137 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 165 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 138 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 165 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 139 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 166 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 140 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 166 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 141 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 166 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 142 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 166 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 143 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 167 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 144 - C/ DE GUIFRÉ (12) | 167 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 145 - PL. CAMARELLES (14) | 167 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 146 E 147 - PL. CAMARELLES (14)..... | 167 |
| Detalhes do muro que contorna a praça. | |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 148 - C/ D'AGUSTÍ DURAN I SAMPERE (15)..... | 168 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 149 - C/ D'EN ROIG (16) | 168 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 150 - C/ PICALQUERSE (17) | 169 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 151 - C/ PICALQUERSE (17) | 169 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 152 - C/ PICALQUERSE (17) | 169 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 153 - C/ DE LA RIERA BAIXA (18) | 170 |
| Saída da C/ Picalquers. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 154 - C/ DE LA RIERA BAIXA (18) | 170 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGENS 155, 156 E 157 - C/ DE LA RIERA BAIXA (18) | 170 |
| Fotos realizadas em maio de 2008. | |
| IMAGEM 158 - C/ DE LA RIERA BAIXA (18) | 170 |
| Detalhe. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGENS 159 E 160 - C/ DE LA RIERA BAIXA (18) | 170 |
| Detalhes. Fotos de Claudio Pinza, realizadas em maio de 2008. | |
| IMAGEM 161 - C/ RAMALLERS(21) | 171 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 162 - C/ RAMALLERS (21) | 171 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |

ROTA 3 - RAVAL

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 163 - MAPA DA ROTA 3, RAVAL..... | 173 |
| <i>Image</i> © 2008 Institut Cartogràfic de Catalunya. [Documento Cartográfico] setembro 2006. © 2008 Google, dezembro 2008. 2.39 km altura do olho. | |
| 41° 22' 46.78" Norte - 2° 10' 16.56" Leste. | |
| A linha vermelha define a rota e os números, as ruas. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 164 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 174 |
| Foto realizada em fevereiro de 2006. | |
| IMAGEM 165 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 174 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 166 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 175 |
| Foto realizada em fevereiro de 2006. | |
| IMAGEM 167 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 175 |
| Foto realizada em agosto de 2006. | |
| IMAGEM 168 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 175 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 169 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 175 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 170 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 175 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 171 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 176 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 172 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 176 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 173 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 176 |
| Foto realizada em agosto de 2006. | |
| IMAGEM 174 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 177 |
| Foto realizada em agosto de 2006. | |
| IMAGEM 175 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 177 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 176 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 177 |
| Detalhe das assinaturas que compõem a autoria do grupo | |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 177 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 177 |
| Detalhe das assinaturas que compõem a autoria do grupo | |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 178 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 177 |
| Detalhe das assinaturas que compõem a autoria do grupo | |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 179 - PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2)..... | 177 |
| Detalhe das assinaturas que compõem a autoria do grupo | |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 180 - C/ PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA (2) | 177 |
| Detalhe das assinaturas que compõem a autoria do grupo | |
| Foto realizada em maio de 2006. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 181 E 182 - C/ NOU DE LA RAMBLA (3)..... | 178 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 183 - C/ NOU DE LA RAMBLA (3) | 178 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 184 - C/ NOU DE LA RAMBLA (3) | 178 |
| Foto realizada em março de 2006. | |
| IMAGEM 185 - C/ DE GUARDIÁ (7) | 180 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 186 - C/ DE GUARDIÁ (7) | 180 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 187 - C/ DE LA UNIÓ (10) | 180 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 188 - C/ MARQUÈS DE BARBERÁ (11) | 180 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 189 - C/ DE SANT RAMÓN (12)..... | 181 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 190 - C/ DEL ROBADOR (16) | 181 |
| Foto de Claudio Pinza, realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 191 - C/ DE LA JUNTA DEL COMERÇ (17) | 181 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 192 - C/ ESPALTER (13)..... | 181 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 193 - C/ JUNTA DEL COMERÇ (17), ESQUINA COM C/ HOSPITAL (18)..... | 181 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |

VILA MADALENA EM SÃO PAULO

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 194 - BECO APRENDIZ | 183 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 195 - ÁREA URBANIZADA DE SÃO PAULO, LOCALIZAÇÃO DO BAIRRO PINHEIROS | 184 |
| <i>Mapa de Expansão da Área Urbanizada da Região Metropolitana de São Paulo 1993-2002. [Documento Cartográfico] Empresa Paulista de Planejamento Metropolitano (Emplasa) 2002-2003. SEMPLA - Secretaria de Estado de Economia e Planejamento de São Paulo. Escala 1:60.000.</i> | |
| IMAGEM 196 - ÁREA DE INTERESSE SOCIAL DE PINHEIROS, LOCALIZAÇÃO DA VILA MADALENA | 184 |
| <i>Zonas Especiais de Interesse Social (ZEIS) Subprefeitura Pinheiros. Mapa Oficial da Cidade - Geolog 2.1.2 [Documento Cartográfico] Secretaria Municipal de Habitação e Desenvolvimento Urbano SEHAB. 10 de abril de 2007. Escala 1:12.500.</i> | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 197 - MAPA DA VILA MADALENA..... | 185 |
| <i>UDH - 62.03 Vila Madalena. [Documento Cartográfico] Trabalho e Desenvolvimento Cidade de São Paulo Atlas Municipal. Fundação SEADE. Escala 1:1.300.</i> | |
| IMAGEM 198 - MAPA DA VILA MADALENA..... | 185 |
| Imagem digital oferecida pela Cidade Escola Aprendiz em fevereiro de 2008. | |
| IMAGEM 199 - BASE DA SOBREPOSIÇÃO DOS MAPAS DA VILA MADALENA | 185 |
| <i>Mapa da Prefeitura da Cidade de São Paulo /Centro Expandido [online] Prefeitura Municipal de São Paulo [Consultado em 08 julho de 2008] Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.org.br></i> | |
| A partir deste mapa como base, fizemos a sobreposição dos outros dois anteriores (imagens 197 e 198). | |
| IMAGEM 200 - MAPA DA VILA MADALENA..... | 185 |
| <i>Arte da Vila Madalena. Ateliês abertos para você. [material impresso] Proposta Editorial São Paulo. 5 e 6 de abril de 2008. São Paulo: 2008.</i> | |
| IMAGEM 201 - MAPA DA VILA MADALENA..... | 185 |
| <i>Image © 2010 Maplink/ Tele Atlas [Documento Cartográfico] Data SIO, NAOAA, US Navy, GEBCO © 2007 Google, janeiro 2010. 2.75 km altura do olho. 23° 33' 15.28" Sul - 46° 41' 22.46" Oeste.</i> | |
| A linha vermelha delimita a Vila, e os números, indicam as áreas comentadas no texto. | |

ROTA 1 - VILA MADALENA

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 202 - MAPA DA ROTA 1, VILA MADALENA..... | 187 |
| <i>Data SIO, NAOAA, US Navy, GEBCO [Documento Cartográfico] © 2007 Google. 2.99 km altura do olho. 23° 33' 11.82" Sul - 46° 41' 19.28" Oeste.</i> | |
| A linha vermelha define a rota e os números, indicam as ruas. | |
| IMAGEM 203 - METRÔ VILA MADALENA (1), Av. HEITOR PENTEADO (2) | 188 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 204 - R. CRISTÓVÃO DE BURGOS (3), ESQUINA COM A R. PAULISTÂNIA | 188 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 205 - ESCADARIA DA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS (3)..... | 188 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 206 - ESCADARIA DA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS (3)..... | 188 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 207 - R. CRISTÓVÃO DE BURGOS (3)..... | 189 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 208 - ESCADARIA DA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS (3)..... | 189 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 209 - ESCADARIA DA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS (3)..... | 189 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 210 - R. SENADOR CESAR LACERDA VERGUEIRO (4)..... | 189 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 211 - R. BORGES DE BARROS (5) COM AV. HEITOR PENTEADO (1)..... | 189 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 212 E 213 - R. BORGES DE BARROS (5)..... | 190 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 214 E 215 - R. BORGES DE BARROS (5)..... | 190 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 216 - R. NATINGUI (7)..... | 191 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 217 - R. NATINGUI (7) EM DIREÇÃO À R. MARINHO FALCÃO (8) | 191 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 218 - R. MARINHO FALCÃO (8) E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE (9), PRIMEIRO TRECHO ... | 191 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 219 - R. MARINHO FALCÃO (8) E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE (9), PRIMEIRO TRECHO ... | 191 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 220 - R. MARINHO FALCÃO (8) E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE (9), SEGUNDO TRECHO .. | 192 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 221 - R. MARINHO FALCÃO (8) E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE (9), SEGUNDO TRECHO .. | 192 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 222 A 225 - R. MARINHO FALCÃO (8), SEGUNDO TRECHO..... | 192 |
| Sequência contínua de fotos, realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 226 - R. MARINHO FALCÃO (8) E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE (9), TERCEIRO TRECHO ... | 192 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 227 - R. MARINHO FALCÃO (8) E PRAÇA JOSÉ CARLOS BURLE (9), TERCEIRO TRECHO ... | 192 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 228 A 231 - R. MARINHO FALCÃO (8), TERCEIRO TRECHO..... | 193 |
| Sequência contínua de fotos, realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 230 E 231 - R. MARINHO FALCÃO (8), TERCEIRO TRECHO | 193 |
| Trecho do muro da Rua Marinho Falcão próximo à R. Girassol. Sobreposição do mural dos “100 Muros” | |
| IMAGENS 232 E 233 - TRAVESSA TIM MAIA (10), PRIMEIRO TRECHO..... | 194 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 234 E 235 - TRAVESSA TIM MAIA (10), PRIMEIRO TRECHO..... | 194 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 236 E 237 - TRAVESSA TIM MAIA (10), PRIMEIRO TRECHO..... | 194 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGENS 238 E 239 - TRAVESSA TIM MAIA (10), PRIMEIRO TRECHO (DETALHE) | 195 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 240 E 241 - TRAVESSA TIM MAIA (10), SEGUNDO TRECHO..... | 195 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 242 E 243 - TRAVESSA TIM MAIA (10), SEGUNDO TRECHO..... | 196 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 244 E 245 - TRAVESSA TIM MAIA (10), SEGUNDO TRECHO..... | 196 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 246 - TRAVESSA TIM MAIA (10), TERCEIRO TRECHO | 196 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 247 - TRAVESSA TIM MAIA (10), TERCEIRO TRECHO | 197 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 248 - TRAVESSA TIM MAIA (10), COM A R. PEDRO ORTIZ (11) | 198 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 249 - ESCADARIA ENTRE A R. PEDRO ORTIZ (11) E A R. PAULISTÂNIA (12)..... | 198 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 250 - R. PAULISTÂNIA (12)..... | 198 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 251 - R. LUMINÁRIAS (13)..... | 198 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 252 E 253 - R. AGISSÉ (14) | 199 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 254 - R. AGISSÉ (14) | 199 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 255 E 256 - R. AGISSÉ (14) | 199 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 257 - R. RODÉSIA ESQUINA COM A R. NOVA VENEZA (16) | 200 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 258 - R. NOVA VENEZA (16) | 200 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 259 - R. FILINTRO DE ALMEIDA (17) | 200 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 260 - ESQUINA DAS R. FILINTRO DE ALMEIDA (17) COM A R. COSTA LOBO (18)..... | 201 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 261 - ESQUINA DAS R. FILINTRO DE ALMEIDA (17) COM A R. COSTA LOBO (18)..... | 201 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 262 - ESQUINA DA R. COSTA LOBO (18) COM A R. JERICÓ (19)..... | 201 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 263 - R. JERICÓ (19)..... | 202 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 264 - ESQUINA DA R. JERICÓ (19) COM A R. PURPURINA (20) | 202 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 265 - R. PURPURINA (20) | 202 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 266 - ESQUINA DA R. PURPURINA (20) COM A R. HARMONIA..... | 203 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 267 - ESQUINA DA R. PURPURINA (20) COM A R. GIRASSOL | 203 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 268 E 269 - R. FIDALGA, ESCOLA PROFESSORA ZILDA DE FRANCESCHI..... | 203 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |

ROTA 2 - VILA MADALENA

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 270 - MAPA DA ROTA 2, VILA MADALENA..... | 205 |
| <i>Data SIO, NAOAA, US Navy, GEBCO [Documento Cartográfico] © 2007</i> | |
| Google. 2.99 km altura do olho. 23° 33' 11.82" Sul - 46° 41' 19.28" Oeste. | |
| A linha vermelha define a rota e os números, indicam as ruas. | |
| IMAGENS 271 E 272 - Av. HEITOR PENTEADO (2)..... | 206 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 273 - Av. HEITOR PENTEADO (2)..... | 206 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 274 - R. MONSANTO (3) ESQUINA COM A Av. HEITOR PENTEADO (2)..... | 206 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 275 - R. MONSANTO (3) | 207 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 276 - R. MONSANTO (3) | 207 |
| Detalhe. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 277 - PRAÇA GENERAL OLIVEIRA ÁLVARES (5) | 207 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 278 - R. ALBEGOÁRIA (6) | 207 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 279 - R. ALBEGOÁRIA (6) | 208 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 280 - R. ALBEGOÁRIA (6) | 208 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 281 - ESCADARIA DA R. PATÁPIO SILVA (8) À R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (7)..... | 208 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 282 - ESCADARIA DA R. PATÁPIO SILVA (8) À R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (7)..... | 208 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 283 - ESCADARIA, R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (7)..... | 209 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 284 - ESCADARIA, R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (7)..... | 209 |
| Foto realizada em março de 2009. | |
| IMAGENS 285 E 286 - R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (ALTO) (7) | 210 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGENS 287 E 288 - R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (ALTO) (7) | 211 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 289 - R. MEDEIROS ALBUQUERQUE (ALTO) (7) | 211 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 290 E 291 - R. PATÁPIO SILVA (8) | 212 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGENS 292 E 293 - R. PATÁPIO SILVA (8) | 212 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 294 - R. JOSÉ DE ALMEIDA CAMARGO (9) | 213 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 295 E 296 - R. JOSÉ DE ALMEIDA CAMARGO (9) | 213 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 297 - R. LISBOA (11) | 214 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 298 - R. ÁSIA (10)..... | 215 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 299 - R. LISBOA (11) | 215 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 300 - R. LISBOA (11) | 215 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 301 - PRAÇA DR. CELSO DELMANTO (12) | 216 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 302 E 303 - AV. HENRIQUE SCHAUMANN (13)..... | 216 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 304 - AV. HENRIQUE SCHAUMANN (13)..... | 217 |
| Encontro com a Patápio Silva. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 305 - AV. HENRIQUE SCHAUMANN (13)..... | 217 |
| Cemitério São Paulo. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 306 - AV. HENRIQUE SCHAUMANN (13)..... | 218 |
| Esquina com a R. Cardeal Arcoverde. Foto realizada em abril de 2009. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 307 - R. CARDEAL ARCOVERDE (14)..... | 218 |
| Esquina com a Av. Henrique Schaumann. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 308 E 309 - R. CARDEAL ARCOVERDE (14)..... | 219 |
| Cemitério São Paulo. Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 310 - R. CARDEAL ARCOVERDE (14)..... | 219 |
| Entrada do Cemitério São Paulo. Foto montagem, sequência de quatro fotos. Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 311 - R. CARDEAL ARCOVERDE (14)..... | 219 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 312 - R. HORÁCIO LANE (15)..... | 220 |
| Cemitério São Paulo. Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 313 - R. HORÁCIO LANE (15)..... | 220 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 314 E 315 - R. HORÁCIO LANE (15) | 221 |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 316 - R. LUIS MURAT (16)..... | 221 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 317 - R. LUIS MURAT (16)..... | 221 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 318 - R. LUIS MURAT (16), ESAQUINA COM A R. GIRASSOL..... | 222 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGENS 319 E 320 - R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE (BAIXO) (17)..... | 222 |
| Fotos realizadas em março de 2009. | |
| IMAGEM 321 - R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE (BAIXO) (17)..... | 222 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 322 - R. ASPICUELTA (18)..... | 223 |
| Esquina com a R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 323 E 324 - R. ASPICUELTA (18) | 223 |
| Detalhes. Fotos realizadas em março de 2009. | |
| IMAGEM 325 - PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA, R. ASPICUELTA (18)..... | 223 |
| Escadaria que liga a R, Aspicuelta com a R. Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 326 - ESCADARIA DA PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA | 224 |
| Rua Aspicuelta, abaixo. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 327 - ESCADARIA DA PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA | 224 |
| Esquina da Rua Aspicuelta com a R. Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 328 - PRAÇA JOSÉ ALONSO DE ALMEIDA, R. SIMPATIA (19) | 224 |
| Detalhe do banco realizado no projeto “100 Muros”. | |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 329 - R. SIMPATIA (19)..... | 224 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 330 - R. SIMPATIA (19)..... | 225 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 331 - R. JOÃO MOURA (20)..... | 225 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 332 - R. MADALENA (21)..... | 225 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 333 - R. MADALENA (21), ESQUINA COM A R. AMÉRICO DOS SANTOS..... | 225 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 334 - PRAÇA ROBERTO CORTE LEAL, RUA MADALENA (21)..... | 225 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |

ROTA 3 - VILA MADALENA

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 335 - MAPA DA ROTA 3, VILA MADALENA..... | 227 |
| <i>Data SIO, NAOAA, US Navy, GEBCO [Documento Cartográfico] © 2007</i> | |
| Google. 2.99 km altura do olho. 23° 33' 11.82" Sul - 46° 41' 19.28" Oeste. | |
| A linha vermelha define a rota e os números, indicam as ruas. | |
| IMAGEM 336 - R. CARDEAL AROVERDE (1)..... | 228 |
| Esquina com a R. Mourato Coelho. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 337 - R. CARDEAL AROVERDE (1)..... | 228 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 338 - R. CARDEAL AROVERDE (1)..... | 228 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 339 - R. CARDEAL AROVERDE (1)..... | 229 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 340 - R. CARDEAL AROVERDE (1)..... | 229 |
| Esquina com a R. Fradique Coutinho. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGENS 341, 342 E 343 - R. CARDEAL AROVERDE (1)..... | 229 |
| Esquina com a R. Fradique Coutinho. Detalhes. | |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGEM 344 E 345- R. CARDEAL AROVERDE (1) | 229 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 346 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 230 |
| Esquina com a R. Cardeal Arcoverde. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 347 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 230 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGENS 348 E 349 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 230 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 350 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 231 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 351 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 231 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 352 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 231 |
| Mural dos “100 Muros” em frente à sede da Cidade Escola Aprendiz. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 353 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 231 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 354 - R. BELMIRO BRAGA (2)..... | 232 |
| Entrada da Praça Aprendiz das Letras. | |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 355 - R. BELMIRO BRAGA (2), PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS..... | 232 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 356 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS | 233 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 357 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS | 233 |
| Tenda montada durante o evento Arte da Vila. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 358 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS | 234 |
| Evento arte da Vila, de ateliês abertos. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 359 - PRAÇA APRENDIZ DAS LETRAS | 234 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 360 - BECO APRENDIZ (3) | 235 |
| Entrada do Beco Aprendiz pela Praça Aprendiz das Letras. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 361 - BECO APRENDIZ (3) | 236 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 362 - BECO APRENDIZ (3) | 236 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 363 - BECO APRENDIZ (3) | 236 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 364 - BECO APRENDIZ (3) | 236 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 365 - BECO APRENDIZ (3) | 236 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 366 - BECO APRENDIZ (3) | 236 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 367 - BECO APRENDIZ (3) | 237 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 368 - BECO APRENDIZ (3) | 237 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 369 - BECO APRENDIZ (3) | 238 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 370 - BECO APRENDIZ (3) | 238 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 371 - BECO APRENDIZ (3) | 239 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 372 - BECO APRENDIZ (3) | 239 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 373 - BECO APRENDIZ (3) | 240 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 374 - BECO APRENDIZ (3) | 240 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 375 - BECO APRENDIZ (3) | 241 |
| Ligação com a Rua Padre João Gonsalvez. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 376 - BECO APRENDIZ (3) | 242 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 377 - BECO APRENDIZ (3) | 242 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 378- BECO APRENDIZ (3) | 242 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 379- BECO APRENDIZ (3) | 242 |
| Detalhe. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 380 - BECO APRENDIZ (3) | 243 |
| Parte dos fundos do Beco, Rua sem saída. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 381 - BECO APRENDIZ (3) | 243 |
| Parte dos fundos do Beco, Rua sem saída. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 382 - R. BELMIRO BRAGA (3) | 244 |
| Esquina com a Rua Inácio Pereira da Rocha. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 383 - R. BELMIRO BRAGA (3) | 244 |
| Esquina com a Rua Inácio Pereira da Rocha. Detalhe. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 384 - R. INÁCIO PEREIRA DA ROCHA (4) | 244 |
| Esquina com a Rua Belmiro Braga (Praça Aprendiz das Letras). | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 385 - R. INÁCIO PEREIRA DA ROCHA (4) | 244 |
| Esquina com a Rua Belmiro Braga (Praça Aprendiz das Letras). Detalhe. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 386 - R. HARMONIA (BAIXO) (6) | 245 |
| Uma das entradas do Beco do Batman. Detalhe do estêncil do bar. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 387 - R. HARMONIA (BAIXO) (6) | 245 |
| Uma das entradas do Beco do Batman. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 388 - R. HARMONIA (ALTO) (6) ENTRADA DO BECO DO BATMAN (7) | 245 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 389 - BECO DO BATMAN (7) | 245 |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 390 - BECO DO BATMAN (7) | 246 |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 391 - BECO DO BATMAN (7) | 246 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 392 - BECO DO BATMAN (7) | 247 |
| Esquina da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 393 - BECO DO BATMAN (7) | 247 |
| Esquina da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 394 - BECO DO BATMAN (7) | 247 |
| Esquina da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 395 - BECO DO BATMAN (7) | 248 |
| Largo da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 396 - BECO DO BATMAN (7) | 248 |
| Largo da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 397 - BECO DO BATMAN (7) | 249 |
| Largo da R. Gonçalo Alonso. Detalhe da imagem 393. | |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 398 - BECO DO BATMAN (7) | 249 |
| Largo da R. Gonçalo Alonso. Detalhe da imagem 394. | |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 399 - BECO DO BATMAN (7) | 249 |
| Largo da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 400 - BECO DO BATMAN (7) | 249 |
| Largo da R. Gonçalo Alonso. | |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 401 - BECO DO BATMAN (7) | 250 |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 402 - BECO DO BATMAN (7) | 250 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 403 - BECO DO BATMAN (7) | 251 |
| Montagem com sequência de duas fotos. | |
| Fotos realizadas em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 404 - BECO DO BATMAN (7) | 251 |
| Montagem com sequência de duas fotos. | |
| Fotos realizadas em abril de 2008. | |
| IMAGEM 405 - BECO DO BATMAN (7) | 251 |
| Montagem com sequência de duas fotos. | |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGEM 406 - BECO DO BATMAN (7) | 252 |
| Fotos realizadas em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 407 - BECO DO BATMAN (7) | 252 |
| Fotos realizadas em abril de 2008. | |
| IMAGEM 408 - BECO DO BATMAN (7) | 252 |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 409 - BECO DO BATMAN (7) | 253 |
| Trecho de encontro do Beco do Batman com a R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 410 - BECO DO BATMAN (7) | 253 |
| Entrada pela R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 411 - BECO DO BATMAN (7) | 253 |
| Esquina da R. Medeiros de Albuquerque com o Beco do Batman. Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 412 - BECO DO BATMAN (7) | 253 |
| Trecho de encontro do Beco do Batman com a R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 413 - BECO DO BATMAN (7) | 253 |
| Esquina da R. Medeiros de Albuquerque com o Beco do Batman. Detalhe. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 414 - R. HARMONIA (ALTO), (8) | 254 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 415 - R. HARMONIA (ALTO), (8) | 254 |
| Entrada de uma viela. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 416 - R. HARMONIA (ALTO), (8) | 254 |
| Dentro da Vuela. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 417 - R. HARMONIA (ALTO), (8) | 254 |
| Esquina com a R. Purpurina. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 418 - R. HARMONIA (ALTO), (8) | 255 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 419 - R. SEN. LACERDA VERGUEIRO (9) | 255 |
| Bifurcação da R. Harmonia. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 420 - R. HARMONIA (ALTO), (8) | 255 |
| Praça dos Sentidos. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 421 - R. SEN. LACERDA VERGUEIRO (9) | 255 |
| Escadaria que a liga com a R. Girassol. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 422 - R. GIRASSOL (10) | 256 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 423 - R. GIRASSOL (10) | 256 |
| Escadaria que a liga com a R. Senador Cesar Lacerda Vergueiro. | |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 424 E 425 - R. GIRASSOL (10) | 256 |
| Escadaria que a liga com a R. Heitor de Andrade. | |
| Fotos realizadas em abril de 2009. | |
| IMAGEM 426 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 257 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGENS 427, 428 E 429 - RAMPA DE CESSO À R. FIDALGA (ALTO) (13) | 257 |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 430 - R. FIDALGA (ALTO) (13) | 257 |
| Montagem. Sequência de duas fotos. | |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 431 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 258 |
| Escadaria em direção à R. Fradique Coutinho. | |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 432 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 258 |
| Rampa de acesso ao campo de futebol. | |
| Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 433 E 434 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 258 |
| Rampa de acesso ao campo de futebol, detalhes. | |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGEM 435 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 259 |
| Campo de futebol. Montagem com duas fotos sequenciais. | |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGEM 436 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 259 |
| Escadaria em direção à R. Fradique Coutinho. | |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 437 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 259 |
| Campo de futebol. Montagem com quatro fotos sequenciais. | |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGEM 438 - PRAÇA EDER SADER (12)..... | 259 |
| Campo de futebol. Montagem com seis fotos sequenciais. | |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGENS 439 E 440 - R. FRADIQUE COUTINHO (14) | 260 |
| Fotos realizadas em Janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 441 E 442 - R. FRADIQUE COUTINHO (14) | 260 |
| Fotos realizadas em Janeiro de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGENS 443 E 444 - R. FRADIQUE COUTINHO (14) | 260 |
| Fotos realizadas em Janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 445 - R. FRADIQUE COUTINHO (14) E PRAÇA GEORGES BRAQUE (15)..... | 260 |
| Foto realizada em Janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 446 - R. FRADIQUE COUTINHO (14) | 261 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 447 - R. FRADIQUE COUTINHO (14) | 261 |
| Escola Olavo Pezzotti. Intervenção dos “100 Muros”. | |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 448 - R. NATINGUI (16) | 261 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 449 - R. NATINGUI (16), ESQUINA COM A R. DELFINA (17) | 261 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 450 - R. DELFINA (17), ESQUINA COM A R. NATINGUI (16) | 262 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 451 - R. DELFINA (17), ESQUINA COM A R. PURPURINA..... | 262 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGENS 452 E 453 - R. MOURATO COELHO (19)..... | 262 |
| Fotos realizadas em maio de 2009. | |
| IMAGEM 454 - R. WIZARD (20), ESQUINA COM A R. FIDALGA (BAIXO) (21) | 263 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 455 - R. FIDALGA (BAIXO) (21), ESQUINA COM A R. WIZARD (20) | 263 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 456 - R. WIZARD (20), ESQUINA COM A R. FIDALGA (BAIXO) (21) | 264 |
| Foto realizada em maio de 2009. Detalhe. | |
| IMAGEM 457 - R. WIZARD (20) | 264 |
| Foto realizada em maio de 2009. Detalhe. | |
| IMAGEM 458 - R. FIDALGA (BAIXO) (21)..... | 264 |
| Foto realizada em maio de 2009. Detalhe. | |
| IMAGEM 459 - R. FIDALGA (BAIXO) (21)..... | 264 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 460 - R. FIDALGA (BAIXO) (21)..... | 264 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGENS 461 E 462 - R. FIDALGA (BAIXO) (21) | 265 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 463 - R. FIDALGA (BAIXO) (21)..... | 265 |
| Foto realizada em maio de 2009. Detalhe do poste. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 464 - R. FIDALGA (BAIXO) (21)..... | 265 |
| Foto realizada em maio de 2009. Detalhe do mural. | |

PROPOSTAS DE INTERAÇÃO SOCIAL

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 465 - FACHADA DA ASOCIACIÓN ALMAZÉN, C/ GUIFRÉ, 9 | 268 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 466 - ASOCIACIÓN ALMAZÉN, INTERIOR..... | 268 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 467 - C/ DELS ANGELS | 270 |
| Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 468 - C/ DE LA RIERA BAIXA | 270 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 469 - C/ DEL ROBADOR | 270 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 470 - C/ ARC DEL SANT AUGUSTÍ | 270 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 471 - C/ DE LA LLUNA | 270 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 472 - C/ FERLANDINA | 270 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 473 - C/ JUNTA DEL COMERÇ | 270 |
| Foto realizada em março de 2008. | |
| IMAGEM 474 - JARDINES DEL DOCTOR FLEMMING | 270 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGENS 475 E 476 - C/ FERLANDINA | 270 |
| Fotos realizadas em março de 2008. | |
| IMAGEM 477 - C/ GUIFRÉ | 271 |
| <i>El Cor del Raval</i> . Foto realizada em março de 2007. | |
| IMAGEM 478 - C/ GUIFRÉ | 271 |
| <i>El Cor del Raval</i> . Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 479 - PROJETO “LAMBE-LAMBE”, ATELIÊ PIRATININGA, R. FRADIQUE COUTINHO..... | 272 |
| Foto de Ernesto Bonato realizada em 2003. | |
| IMAGEM 480 - PROJETO “LAMBE-LAMBE”, VILA MADALENA..... | 272 |
| Foto de Ernesto Bonato realizada em 2003. | |
| IMAGEM 481 - COLAGEM, PROJETO “LAMBE-LAMBE”, VILA MADALENA..... | 272 |
| Foto de Isaumir Nascimento, fornecida por Ernesto Bonato, realizada em 2004. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 482 - PROJETO “VAMOS GRAVAR O RINOCERONTE DO DURER”, SANTOS | 272 |
| Foto de Fabrício Lopes, fornecida por Ernesto Bonato, realizada em 2004. | |
| IMAGEM 483 - PROJETO “LAMBE-LAMBE”, CHAUMONT, FRANÇA..... | 273 |
| Foto de Ernesto Bonato realizada em 2005. | |
| IMAGENS 484 E 485 - PROJETO “LAMBE-LAMBE”, VILA DA BARCA, BELÉM DO PARÁ, BRASIL..... | 273 |
| Fotos de Ernesto Bonato realizadas em 2006. | |
| IMAGEM 486 - PROJETO “100 MUROS”, CIDADE ESCOLA APRENDIZ, VILA MADALENA..... | 275 |
| Rua Aspigueta. Foto realizada em abril de 2008. Detalhe. | |
| IMAGEM 487 - PROJETO “100 MUROS”, CIDADE ESCOLA APRENDIZ, VILA MADALENA..... | 275 |
| Rua Aspigueta. Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGENS 488 E 489 - BECO, ANTES E DEPOIS DE SE TORNAR BECO APRENDIZ..... | 276 |
| Fotos de Bob, fornecidas por Solange da Costa Ribeiro, da Cidade Escola Aprendiz, em março de 2008. | |
| IMAGENS 490 E 491 - OFICINAS DO PROJETO “100 MUROS” | 276 |
| Fotos de Bob, fornecidas por Solange da Costa Ribeiro, da Cidade Escola Aprendiz, em março de 2008. | |
| IMAGEM 492 - PROJETO “100 MUROS” | 278 |
| Intervenção posterior com graffiti. Rua Medeiros de Albuquerque Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 493 - PROJETO “100 MUROS” | 278 |
| Intervenção posterior com marcador. Rua Medeiros de Albuquerque. Detalhe. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 494 - PROJETO “100 MUROS” | 278 |
| Intervenção posterior com pichação. Escola Professora Zilda Franceschi. Rua Fidalga. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 495 - PROJETO “100 MUROS” | 278 |
| Intervenção posterior com pichação. Rua Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 496 - PROJETO “100 MUROS” | 278 |
| Intervenção posterior com pichação. Escadaria que liga a R. Aspigueta e a Rua Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 497- PROJETO “100 MUROS” | 278 |
| Intervenção posterior com graffiti. Escadaria que liga a R. Girassol e a Rua Senador Cesar Lacerda Vergueiro. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 498 - PROJETO “100 MUROS” | 279 |
| Intervenção posterior de sobreposição com graffiti. Rua Simpatia. Escadaria que leva à R. Aspigueta. Foto realizada em janeiro de 2009. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 499 - PROJETO "100 MUROS" | 279 |
| Intervenção posterior de sobreposição com graffiti. Rua Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 500 - PROJETO "100 MUROS" | 279 |
| Intervenção posterior de sobreposição com pintura mural. R. Belmiro Braga. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 501 - PROJETO "100 MUROS" | 279 |
| Intervenção posterior de sobreposição com graffiti. Rua Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 502 - PROJETO "100 MUROS" | 280 |
| Intervenção posterior de sobreposição com pichação. R. Medeiros de Albuquerque, escadaria que leva à R. Patápio Silva. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 503 - PROJETO "100 MUROS" | 280 |
| Intervenção posterior de sobreposição com graffiti. Rua Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 504 - PROJETO "100 MUROS" | 280 |
| Intervenção posterior de sobreposição com pichação. R. Belmiro Braga. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 505 - PROJETO "100 MUROS" | 280 |
| Intervenção posterior de sobreposição com pichação. R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 506 - PROJETO "100 MUROS" | 280 |
| Desgaste natural. R. Nova Veneza. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 507 - PROJETO "100 MUROS" | 280 |
| Desgaste natural. R. Aspicuelta, escadaria que leva à R. Simpatia. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGENS 508 E 509 - PROJETO "100 MUROS" | 281 |
| Intervenção posterior de sobreposição com graffiti. R. Marinho Falcão. Fotos realizadas em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 510 - PROJETO "100 MUROS" | 281 |
| Rua Natingui. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 511 - PROJETO "100 MUROS" | 281 |
| R. Marinho Falcão. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 512 - PROJETO "100 MUROS" | 281 |
| Manutenção, R. Belmiro Braga. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 513 - PROJETO "100 MUROS" | 281 |
| Manutenção, R. Aspicuelta. Foto realizada em janeiro de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 514 - PROJETO “100 MUROS” | 281 |
| Manutenção, R. Fradique Coutinho. Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 515 - PROJETO “100 MUROS” | 281 |
| Manutenção, R. Belmiro Braga. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 516 - PROJETO “GALERIA A CÉU ABERTO”, TRILHAS URBANAS | 283 |
| Av. Henrique Schaumann. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 517 - PROJETO “GALERIA A CÉU ABERTO”, TRILHAS URBANAS | 283 |
| Av. Henrique Schaumann. Detalhe. Máscara quebrada. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGENS 518 - PROJETO “GALERIA A CÉU ABERTO”, TRILHAS URBANAS | 283 |
| Av. Henrique Schaumann. Detalhe. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 519 - PROJETO “GALERIA A CÉU ABERTO”, TRILHAS URBANAS | 283 |
| R. Cardeal Arcoverde. Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 520 - PROJETO “GALERIA A CÉU ABERTO”, TRILHAS URBANAS | 283 |
| R. Horácio Lane. Foto realizada em abril de 2009. | |

6- ESTUDOS COMPARATIVOS

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 521 - TALLERS OBERTS, RAVAL, 2008 | 287 |
| C/. Sant Vicenç. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 522 - ARTE DA VILA, VILA MADALENA, 2008 | 287 |
| R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 523 - CAPA DO FOLDER ARTE DA VILA, VILA MADALENA, 2008 | 289 |
| <i>Arte da Vila Madalena. Ateliês abertos para você.</i> [material impresso] Proposta Editorial São Paulo. 5 e 6 de abril de 2008. São Paulo, 2008. | |
| IMAGEM 524 - CAPA DO FOLDER TALLERS OBERTS, RAVAL, 2008..... | 289 |
| <i>Tallers Oberts 2008. Open Studios. Jornada de portes obertes als tallers creadors de Ciutat Vella.</i> [material impresso] Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, FAD: Barcelona. 17, 18 e 24, 25 de maio 2008. Barcelona, 2008.º | |
| IMAGEM 525 - MAPA DO FOLDER ARTE DA VILA, VILA MADALENA, 2008 | 289 |
| <i>Arte da Vila Madalena. Ateliês abertos para você.</i> [material impresso] Proposta Editorial São Paulo. 5 e 6 de abril de 2008. São Paulo, 2008. | |
| IMAGEM 526 - MAPA DO FOLDER TALLERS OBERTS, RAVAL, 2008..... | 289 |
| <i>Tallers Oberts 2008. Open Studios. Jornada de portes obertes als tallers creadors de Ciutat Vella.</i> [material impresso] Institut de Cultura, Ajuntament de Barcelona, FAD: Barcelona. 17, 18 e 24, 25 de maio 2008. Barcelona, 2008. | |
| IMAGEM 527 - TALLERS OBERTS, RAVAL, 2008 | 290 |
| C/. Ferlandina. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 528 - ARTE DA VILA, VILA MADALENA, 2008 | 290 |
| Praça Aprendiz das Letras. Foto realizada em abril de 2008. | |

- IMAGEM 529 - REGIÃO PLANA, RAVAL292
C/ Hospital. Foto realizada em maio de 2008.
- IMAGEM 530 - REGIÃO PLANA, RAVAL292
C/ Ferlandina. Foto realizada em maio de 2008.
- IMAGEM 531 - DESNÍVEL, VILA MADALENA.....292
Entre as R. Aspigueta e R. Simpatia. Foto realizada em abril de 2009.
- IMAGEM 532 - DESNÍVEL, VILA MADALENA.....292
Escadaria que liga a R. Girassol e a R. Senador Cesar Lacerda Vergueiro..
Foto realizada em abril de 2009.
- IMAGEM 533 - ANÁLISE DAS POSSIBILIDADES DE AÇÃO EM EDIFÍCIOS.....294
© François Chastanet. *Every angle of vision of any passing pedestrian is taken into account, from top to bottom of the buildings.* © CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 276.
- IMAGEM 534 - POSSIBILIDADES DE USO DO ROLINHO, ESPESSURA DOS TRAÇOS.....294
© François Chastanet. *Characteristics of the roller of writing tool, and the tree writing modes improving the visibility of the sign.* CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 277.
- IMAGEM 535 - ANÁLISE DAS POSSIBILIDADES DE AÇÃO EM EDIFÍCIOS.....295
© François Chastanet. *Starting from the mental structural scheme of the signtracing possibilities on a vertical mural support exist using a roller.* CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 277.
- IMAGEM 536 - APLICAÇÃO DO ROLINHO NA EXECUÇÃO DE LETRAS CURVAS295
© François Chastanet. *On the right, hybrid construction in the drawing of the middle “e”, evidencing the combination of “rolling” and “sliding” moments. On the left, another formal solution involving solely practically rectilinear lines of constant width.* CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 277.
- IMAGEM 537 - APLICAÇÃO DO ROLINHO EM COBERTURAS DE CASAS E EDIFÍCIOS295
© François Chastanet. *Tracing technique from the roof of a small or medium-sized building, where a telescopic handle is unnecessary for writing.* CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 276.
- IMAGEM 538 - PROPORÇÃO DA LETRA EM RELAÇÃO AO CORPO HUMANO295
© François Chastanet. *Human body and basic proportions.* CHASTANET, François. São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 276.
- IMAGEM 539 - APLICAÇÃO DO ROLINHO EM EMPENAS CEGAS: PIRÂMIDE HUMANA295
© François Chastanet. *Tracing method on blind walls, where climbing is not possible: in this cases a human pyramid is used.* CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 276.
- IMAGEM 540 - APLICAÇÃO DO ROLINHO NA EXECUÇÃO DE LETRAS CURVAS295
© François Chastanet. *Drawing technique from the top of a high building with a flat roof, the scribe being equipped with a telescopic handle paint roller a broom or bamboo stick on which he fastens the roller.* CHASTANET, François. Pixação: São Paulo Signature. Trad. Jean Dalens. XPress, Paris, 2007, p. 277.

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 541 - PICHANÇA EM EDIFÍCIO ALTO, ESCALADAS URBANAS..... | 296 |
| R. Cardeal Arcoverde. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 542 - PICHANÇA NO MERCADO DA VILA | 296 |
| R. Medeiros de Albuquerque. Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 543 - USO DO ROLO NO RAVAL..... | 296 |
| Plaza de la Gardunya. Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGENS 544 E 545 - MURO DRASSANES | 300 |
| Fotos sem referência de autoria. Hhgroups [online]. Site informal sobre hip hop. <i>Drassanes: hoy estamos de luto</i> . [3 e 4 junio 2008] – [Consultado em 08 agosto 2008]. Disponível em: < http://www.hhgroups.com/noticia-794/Drassanes-Hoy-estamos-de-luto/ > | |
| IMAGEM 546 - C/ DE SANT PAU | 302 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 547 - PL. DE LA GARDUNYA | 302 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 548 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA | 302 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 549 - C/ FERLANDINA | 302 |
| Foto realizada em setembro de 2006. | |
| IMAGEM 550 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA | 302 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 551 - JARDINES DEL DOCTOR FLEMMING | 302 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 552 - C/ RAMALLERES | 302 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 553 - C/ DEL TIGRE | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 554 - C/ DE SANT RAFAEL | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 555 - C/ DE LA LLUNA | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 556 - C/ DE SANT RAMÓN | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 557 - C/ RAMALLERES | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 558 - C/ FERLANDINA | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 559 - C/ RIERA BAIXA | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |

| | |
|---|-----|
| IMAGEM 560 - C/ HOSPITAL | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 561 - C/ DE LA UNIÓ | 305 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 562 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA | 306 |
| Foto realizada em fevereiro de 2005. | |
| IMAGEM 563 - C/ FLORISTES DE LA RAMBLA | 306 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 564 - C/ MARGARIDA | 308 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 565 - C/ DE LA UNIÓ | 308 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 566 - R. ASPICUELTA | 308 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 567 - R. CARDEAL ARCOVERDE | 308 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 568 - R. WIZARD ESQUINA COM A R. MADALENA | 308 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 569 - Av. 23 DE MAIO | 310 |
| Foto de Moacir Lopes Junior. <i>Jornal Folha de São Paulo</i> [online]. LOPES JUNIOR, Moacyr. <i>Prefeitura de SP inicia pintura de muros pichados na av. 23 de Maio</i> . São Paulo: Folha Cotidiano [14 setembro 2009] – [Consultado em 15 setembro 2008]. Disponível em: < http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u623590.shtml > | |
| IMAGEM 570 - BECO APRENDIZ | 312 |
| © 2009 Inav/Geosistemas © 2009 LeadDog Consulting © 2009 Map Link/ Tele Atlas. [Documento Cartográfico] 15 dezembro 2008. © 2009 Google, junho 2009. 1.24 km altura do olho. 23 33' 35.52" Sul - 46° 41' 12.98" Oeste. A linha vermelha define o Beco Aprendiz. | |
| IMAGEM 571 - BECO DO BATMAN | 312 |
| © 2009 Inav/Geosistemas © 2009 LeadDog Consulting © 2009 Map Link/ Tele Atlas. [Documento Cartográfico] 15 dezembro 2008. © 2009 Google, junho 2009. 1.24 km altura do olho. 23 33' 25.06" Sul - 46° 41' 08.72" Oeste. A linha vermelha define o Beco do Batman. | |
| IMAGEM 572 - BECO DO BATMAN | 313 |
| Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 573 - BECO DO BATMAN | 313 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 574 - PRAÇA APRENDIZ, ENTRADA DO BECO APRENDIZ | 313 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 575 - BECO DO BATMAN | 313 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGEM 576 - MAPA RAVAL | 316 |
| <i>Image</i> © 2008 <i>Institut Cartogràfic de Catalunya</i> . [Documento Cartográfico] setembro 2006. © 2008 Google, dezembro 2008. 2.39 km altura do olho. | |
| 41° 22' 46.78" Norte - 2° 10' 16.56" Leste. | |
| Os números magenta indicam a localização dos estênceis e o azul, marca o local do graffiti. | |
| IMAGEM 577 - C/ ARC DE SANT AUGUSTÍ..... | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 578 - C/ ARC DE SANT AUGUSTÍ | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 579 - C/ HOSPITAL | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 580 - C/ PICALQUERS | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 581 - C/ MARIA AURELIA CAMPANY..... | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 582 - C/ PEU DE LA CREU | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 583 - C/ GUIFRÉ | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 584 - C/ DE LA LLUNA | 317 |
| Foto realizada em maio de 2008. | |
| IMAGEM 585 - C/ DE LA PALOMA..... | 317 |
| Foto realizada em janeiro de 2010. | |
| IMAGEM 586 - MAPA RAVAL | 318 |
| <i>Data SIO, NAOAA, US Navy, GEBCO</i> [Documento Cartográfico] © 2007 Google. 2.99 km altura do olho. 23° 33' 11.82" Sul - 46° 41' 19.28" Oeste. | |
| Os números amarelos indicam a localização dos estênceis e o azuis, marcam os locais dos graffitis. | |
| IMAGEM 587 - R. FIDALGA | 319 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 588 - R. MARINHO FALCÃO | 319 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 589 - R. MARINHO FALCÃO | 319 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 590 - R. BELMIRO BRAGA | 319 |
| Foto realizada em maio de 2009. | |

| | |
|--|-----|
| IMAGEM 591 - R. PURPURINA | 319 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 592 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 321 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 593 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 321 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 594 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 321 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 595 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 321 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 596 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 322 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 597 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 322 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 598 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 322 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em outubro de 2006. | |
| IMAGEM 599 - HIGHRAFF, BECO DO BATMAN..... | 322 |
| Entrada pela R. Harmonia. Foto realizada em maio de 2009. | |
| IMAGEM 600 - HIGHRAFF, R. MEDEIROS DE ALBUQUERQUE | 322 |
| Foto realizada em abril de 2009. | |
| IMAGEM 601 - HIGHRAFF, TRAVESSA TIM MAIA | 322 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 602 - HIGHRAFF, ESCADARIA R. CRISTÓVÃO DE BURGOS | 323 |
| Foto realizada em janeiro de 2009. | |
| IMAGEM 603 - HIGHRAFF, R. FRADIQUE COUTINHO | 323 |
| Foto realizada em abril de 2008. | |
| IMAGENS 604 E 605 - HIGHRAFF, PASSATGE DEL CARRER NOU DE LA RAMBLA | 323 |
| Fotos realizadas em março de 2007. | |

ANEXO III

ENTREVISTAS

ENTREVISTA 1 - FABRÍCIO LOPES (PROJETO LAMBE-LAMBE)

03/05/2006- Artista Plástico, entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome que você dá para o que você faz?

Para mim com um todo, o que eu faço com a xilogravura, com a pintura e hoje em dia com a educação pra mim tem a ver com um projeto de vida, um projeto artístico e sempre imaginei desta forma desde os 16 anos quando decidi que ia trabalhar com arte com pintura ou com desenho, o que me interessava era a manifestação, de ver a coisa criada ali acontecendo, sendo compartilhada.

Se for para dar um nome o que eu faço é, acho que arte é o conjunto, a soma dos fatores.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana que você realiza e eu queria que você falasse um pouco sobre alguns trabalhos.

O trabalho de intervenção urbana, a gente procura aqui, com uma pequena modificação, chamar de interação urbana porque a idéia aqui ou a do que é construído coletivamente aqui tanto no Espaço Coringa e na TV Piratininga com a parceria do Enéas, uma mais construtiva e talvez às vezes a intervenção trás uma idéia de bloqueio, trás uma idéia de você ou romper ou estancar algo para mostrar outra coisa. Intervir é realmente uma ação direta, por vezes drástica ou não, mas é uma ação que interrompe um fluxo. As coisas têm que ser mais fluidas, para se resolverem hoje tem de ser mais fluidas então a gente faz um trabalho de interação urbana com imagens produzidas com a xilogravura. Hoje em dia a gente tem uma mescla de coisas, tem uma série de frente de pesquisa aqui no ateliê, trabalho diretamente com estêncil, com molde vazado para produzir principalmente texto, e trabalho em imagem da xilogravura em consonância e com o texto.

A história com a xilogravura tem a ver com a recuperação de um tipo de produção gráfica, com devolver a matriz xilográfica para uma prensa com uma minerva plana, que a máquina que produz cartazes, com títulos em relevo, que normalmente vemos que são os cartazes que divulgam a agenda cultural, que divulgavam antigamente com mais força a agenda cultural da cidade, os shows, as peças de teatro, as exposições e coisas do gêneros e que veio ocupando os muros da cidade basicamente a mais de 100 anos, então é uma coisa que é enraizada culturalmente em São Paulo. Em toda grandes cidades do mundo também vemos esse fenômeno.

Hoje em dia você tem um outro tipo de produção que tem a ver com serigrafia, que tem a ver com off-set que faz com que esses cartazes sejam produzidos em maior quantidade e tenham mais legibilidade. A idéia do projeto Lambe-lambe, a idéia de levar a xilogravura para a rua passa por também oferecer uma imagem com outra natureza, uma imagem que tem a ver com carimbo, que tem a ver com artesanaria, que tem a ver com você identificar a mão de quem fez, tem uma série de questões, e principalmente conseguir fazer a matriz xilográfica funcionar como a matriz. Então para podermos rodar 1000 imagens, 2000 imagens. Uma máquina dessa, uma máquina de tipografia, de impressão tipográfica, possibilita isso para a xilogravura e principalmente uma máquina dessa em grande formato.

Então o projeto Lambe-lambe se baseia um pouco nesse movimento onde a cobra morde o rabo porque devolver a coisa no lugar de origem, botar a matriz de novo na máquina para rodar.

- Desde quando promove intervenções na cidade? O que o levou a fazer isso?

O trabalho na ação na cidade é uma característica do grupo, no caso o Espaço Coringa, que desde o princípio, desde o início, quando a gente começou a produzir nossas próprias exposições, projetos, diálogo do trabalho artístico com o contexto social já estávamos fazendo, interagindo, colocando os trabalhos na rua como desenhos, vídeos ou uma performance.

Agora o trabalho maciço com o Lambe-lambe, no trabalho que começou a ter volume, mais intenso com distribuição de imagens na cidade começou em 2004. O que me levou a fazer isso foram as conversas com Enéas. Na verdade o caso do Lambe-lambe foi antes ainda na faculdade em 98, 99. Foi ter visto ali na Angélica uns cartazes de um coração enorme que depois eu vim descobrir que era um coração de baleia que o Enéas tinha feito e eu não conhecia ele nessa época e já tinha visto o cartaz. E depois ele foi falar na faculdade e a gente se conheceu e falei do Espaço Coringa e ele falou do ateliê e agente começou a conversar. Então antes mesmo de ter uma relação mais próxima de parceria, a gente já vinha se encontrando, já vinha comentando a idéia de um projeto coletivo. Depois o Espaço Coringa se instalou aqui, no mesmo Espaço do ateliê Piratininga e tivemos a oportunidade de efetivar o projeto. Começamos com uma participação de 18 artistas, no segundo momento virou 45, e hoje em dia é um projeto que anda sozinho. Um outro formato, uma coisa que a gente até avança aqui na conversa, a discussão sobre como levar essa imagem até a cidade também avançou, do que foram as primeiras experiências, do que a gente entende aplicação dessa imagens na cidade, mas a motivação também é a principal para gerar esse diálogo

de até num certo sentido ter uma vontade de rivalizar com esse volume de informação tão catártico que temos à mostra, basicamente imposto aos moradores da cidade como um todo.

Fazendo o projeto Lambe-lambe e tendo vivido nas Cohabs tanto na madrugada como durante o dia, você renova o seu olhar e começa até a entender que hoje em dia é uma coisa que é bem aceita mesmo, a pichação. Você passa a entender a pichação como uma caligrafia legítima da cidade, como algo que principalmente tendo acesso a látex, publicação da pixografia, essas publicações todos os pichadores que tem esse aspecto competitivo que também querem entrar no mérito e não importa se é uma coisa de uma trupe, a maneira como eles entendem e o que eles fazem. Mas hoje em dia não tem como não achar que são os caras que realmente rivalizam com a publicidade, são os caras que realmente disputam o espaço aéreo com a publicidade, nessa tática de guerrilha. Então isso eu acho muito interessante, acho muito interessante mesmo porque se essa comunicação gerada pelos pichadores é um ruído, não importa; eu entendo isso como um processo de transição.

- Transição para que? Porque a cidade tem que se tornar algo muito mais lúdico do que ela é hoje em dia.

- Mais lúdico em que sentido?

Em sentido da interação das pessoas com o próprio meio. A partir do momento que você interage, que você modifica, que você então se apropria de um espaço você faz uma intervenção, você tira, você faz o estêncil retirando a sujeira, você cola um adesivo. Isso trás um olhar renovado e é realmente uma micromodificação nesse tecido urbano.

É alguém que tem que chegar na verdade. Você tem que ter uma praça para todo mundo nesse lugar, um lugar máximo de convívio. Então a gente está passando para uma saturação que a gente não tem mais para onde ir. Ou se ocupa indiscriminadamente para a gente ter uma harmonia entre as partes ou realmente a coisa vai ficar sempre na coisa da grana. Quem paga leva. Isso é realmente uma coisa massacrante.

- Como tem sido a recepção para o seu projeto? Você tem como verificar a reação? Se puder conte uma passagem seria interessante.

O trabalho artístico quando você veicula uma imagem, quando você não tem uma preocupação que você não sabe se vai agradar, a idéia não é exatamente essa, a idéia é provocar uma distensão, provocar uma dilatação do visual.

A recepção depende muito da sensibilidade das pessoas. Tem gente que você pode por um rinoceronte na frente delas, você pode por o que for, a pessoa não vai ver, não vê. Tem gente que não vê nada mesmo. Pode pôr um negócio que é a coisa mais absurda. E têm outras pessoas que estão mais atentas para os mínimos detalhes, pessoas que são chamadas pela sutileza. Isso tem uma variação muito grande. Então a recepção do trabalho às vezes quando você faz uma colagem e a pessoa nem ta percebendo que você ta colando alguma coisa impressa então diz “É pintura? É pintura?” “Não! Colando papel!”. Agente trabalha assim com um desnível de informação muito grande e isso ta diretamente vinculado com a percepção que as pessoas têm do trabalho artístico e daquilo que ta acontecendo e não consegue nem dizer exatamente o que é aquilo. De uma maneira geral é culpa de perceber. Mas também tem um outro lado que é uma abertura muito grande, uma recepção plena de várias pessoas, das crianças, dos jovens que inspira, muito bacana.

Um dia eu estava na Luz, fazendo uma ação na estação, na Júlio Prestes. Tava desenhando uma chapa para fazer um em frente à estação, e chegou um jovem, um craquinho que tava meio perdido e falou “É... legal. Mas mano... O que realmente ta pegando, mano. O que realmente me fez a cabeça foi o Lambe-lambe veio”. E por aí foi. Ele não tava falando objetivamente do Lambe-lambe, e a gente tinha uma coisa que colou por ali, colou rinoceronte na Prestes Maya, na ocupação e outros cartazes ali pelo centro. E tinham outras pessoas que participaram da experiência do ateliê amarelo que faziam xilogravura e levavam xilogravura para a rua, o grupo Dragão e tudo o mais. Ele tava falando disso, ele estava falando da colagem de imagens na cidade. Isso foi muito bacana nesse dia que foi uma resposta que senti que a coisa está dando muita volta, senti que está em todo lugar mesmo.

-Quais são suas influências e inspirações?

O Ticiano tinha uma história de um trabalho que está no instituto em Roma que ele chamava de Afresco dos Pobres, que era um Lambe-lambe para casa. Era uma xilo que tinha 1,40 por 2,00 mais ou menos, pouco maior do que isso e eram feitos em chapas de madeira com várias chapas de madeira. O cara imprimia, o fulano que comprava levava para dentro de casa e colava dentro de casa. Aí você olha aquilo e você fala “Putá que pariu, né! Isso é um negócio que ta no mundo o tempo todo! Teve aí o tempo todo!”, sabe? Tendo visto isso achei muito legal. Muito legal mesmo.

Como inspiração para esse trabalho o coração foi muito bacana, foi o que me marcou. Não tinha visto até então uma imagem de natureza gráfica com aquela força, e foi o que mexeu comigo, e coloquei até no meu projeto na Poli. Tem um outro artista que é o Carlos Vergara acho o trabalho primoroso. Ele tem

uma abordagem gráfica da pintura. Trabalha com monotipia, com depósito de pigmento, impressões em boca de forno. A monotipia dele leva a tela para a beira do pantanal, e tem umas monotipias com jacaré que ele vai retrabalhar em cima. É um tipo de ação também, ação em um mundo que tá em outra esfera que está lidando com a cidade que é uma metrópole, mas continuo achando também que é uma ação altamente contundente.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

Como eu nasci aqui em São Paulo e vim para estudar e trabalhar. Meus primeiros anos aqui foram aterradores. Morava ali perto da Av. Paulista, ali perto do Cubatão, e era andar e chorar porque não entendia porra nenhuma. O que era 23 de maio? Você olhava e tinha um outro fulano comendo lixo, mendigo por todo lado, não que na cidade de onde eu venho, em Santos, isso seja muito diferente. A pobreza lá está no centro e principalmente ela está exposta. Isso na maioria das cidades aqui no Brasil.

Mas São Paulo é, aquele papo de entrevista, realmente uma grande escola. Depois que você se relaciona com isso aqui tudo você se dá bem com qualquer parte do planeta. Não tem erro. Depois que você assimilou a lógica desse lugar aqui, acabou. Isso aqui é monstruoso. Então isso também, tendo esse histórico do grafite, tendo esse histórico de intervenção urbana, é uma raiz cultural aqui na cidade e isso realmente promoveu/estimulou essa vontade para agir também.

Eu imagino hoje que a cidade tem que virar um jogo para todo mundo, tem que virar um espaço lúdico mesmo. Quanto mais grafite, quanto mais sticker, quanto mais... A gente tem que sublimar o que se fala de poluição visual. Quando você olha uma imagem, uma cega que tem 5 por 20 metros, 5 por 15, isso é uma aberração. Parece que você está num sonho. Hoje em dia é diferente. Hoje em dia a plena ocupação livre e o diálogo mais orgânico entre as partes é o que vai tornar esse lugar mais vivenciável, um lugar mais possível de você estar, de trocar e de você descansar os olhos.

- Qual seu olhar para a cidade como cidadão?

Isso é uma coisa muito intrincada. A gente vive numa cidade que tem problemas estruturais muito sérias, de planejamento urbano e tudo o mais. Então tem coisas que não foram resolvidas nas últimas décadas desde que foram criadas e hoje em dia temos de conviver com esses problemas diariamente e a gente introjeta eles e acha que é tudo bem.

Qualquer ação que você vá realizar na cidade tem de ser uma ação de uma consciência absoluta porque, talvez contradizendo um pouco da livre ocupação, não dá para sair entulhando o espaço público de qualquer maneira porque mesmo quando a gente decide colar um cartaz "Pô esse cartaz vai se degradar. 3 meses e ele vai virar um lixo. Já vai estar para ser arrancado. Vai virar um tanto de coisa". A gente vê um fulano jogando uma bituca na rua, a gente vê um pedaço milho ou qualquer coisa do gênero jogando pela janela do ônibus e isso hoje em dia é uma violência absurda um contra o outro porque é um espaço compartilhado. Então a questão do lixo é muito séria. A questão do acúmulo do entulho é muito séria e a gente não tem muito para onde ir e levar esse tipo de coisa. E essa consciência material, nessa consciência do processo que passa mesmo por uma noção econômica, de você adquirir algo, você tem que destinar aquilo, você não é obrigado a conviver com aquilo que te pertence. A latinha. Isso pensando numa escala dessa cidade é também aterrador e não dá para perder isso de vista. Tendo esse diagnóstico e percebendo também o desenvolvimento das ações do projeto, hoje em dia a gente pensa diferente e promove ações que procuram ter uma sobre vida, que não seja tão degradável, que não acabe tão rápido, que não se transforme em resíduo tão rápido. A gente tem adotado estratégias para garantir que até a ação e a imagem ocupem melhor e mais tempo onde elas vão estar.

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva isso em consideração na hora de intervir no espaço público?

Sempre falando em nome de um conjunto de pessoas, apesar de também ter o meu trabalho próprio de ação na cidade, tem os cartazes que eu mesmo fiz, as poesias, as imagens, o Espaço Coringa que inspira e quando a gente faz uma ação normalmente a gente faz em grupo e vão três pessoas, duas pessoas, quatro pessoas, vão algumas pessoas. A idéia inicial era trabalhar em cima de áreas degradadas e em áreas que não fossem de ninguém que não tivesse nenhum dono, que não fosse uma propriedade clara, que tivesse um caráter de abandono e que permitisse esse tipo de ação. A partir do momento que tem uma coisa que tá abandonada e que tá degradada a gente realiza a ação, cola as imagens e isso vai gerar um fluxo, até mesmo vai gerar um fluxo de atenção para o próprio lugar. Por que que esse lugar está assim? Olha as coisas que foram colocadas lá e teria uma tensão entre o espaço abandonado e essas imagens artísticas, imagens poéticas e criei um contraponto pensando no favorecimento do restauro, de uma idéia de restauração, da vitalidade desse lugar.

Nunca tive tesão de sair colando no muro de qualquer pessoa porque também não é uma coisa saudável, mas a gente percebeu que existe muita abertura. Dentro do projeto tem uma política clara. A gente tem uma produção grande de imagens. Qualquer um que quisesse fazer uma ação e fazer uma ação pública até colar as imagens num espaço que desse para um espaço público que tivesse no muro da sua

casa ou na casa de não sei quem que desse um espaço que cedesse para fazer essa colagem a gente doa os cartazes. Em dado momento que a pessoa quer o cartaz para a pessoa decorar a casa ou fazer qualquer coisa do gênero a gente vende os cartazes para subsidiar o projeto. Tem esta distinção clara também da postura. “Quero para mim” “Tudo bem, então você compra.” “Eu quero para mim, mas eu quero para colar num espaço que vai ser compartilhado.” “Tudo bem, então você leva.”, então tinha isso, tem isso.

Hoje em dia toda colagem que a gente realiza parte por uma negociação. O Espaço Coringa fez um trabalho que é um projeto aberto. Estávamos trabalhando no TUCA na PUC. Eu fiz uma colagem na calçada, no chão também, deu uma estendida e a gente ocupou um muro da livraria Cortez. A gente tava trabalhando com uma poesia de poetas de santos, um trabalho que fiz com 2 trechinhos um do Vicente Carvalho e outro do Flávio Viegas, tem o Mateus também que tinha umas imagens, rodei uns cartazes e o Dedé também. A gente fez uma composição coletiva e ocupamos o muro e foi ótimo porque esse muro vai durar, vai ficar o ano todo e vai ficar mais o ano seguinte também.

Em certo sentido pensar essa negociação como algo que dá força pro próprio trabalho, dá visibilidade pro próprio trabalho. Dando visibilidade eu acredito também que abra mais espaço para a reflexão sobre o que é esse tipo de ação na cidade. Tudo que é feito de maneira mais interventiva, que nem os stickers colocando as coisas nas placas de avenidas. Mesmo quando ele coloca uma coisa numa placa de rua é bem colocado. Não chega a interferir no sentido de prejudicar a leitura do signo ali. Existe um cuidado ali, tem uma experiência. Esse tipo de coisa que é sobre a propriedade pública, sobre o que é de todo mundo também percebendo que a coisa é bem feita, acho que é muito válido. Mas como a gente trabalha com coisas muito grandes não dá para sair encapando qualquer lugar de qualquer jeito. Então essa negociação é muito bacana. E o que aconteceu nos últimos tempos é que a gente estava conversando sobre o processo de institucionalização do grafite. Porque hoje em dia os poderes públicos e as instituições culturais perceberam esta força. É óbvia essa capacidade de trabalho dos artistas que fazem essa coisa na rua, como eles modificam o espaço, está a disposição para a ação. Como todo mundo que faz esse tipo de coisa começou a receber convite de trabalho, gerou uma demanda. Uma coisa que não se pensava até então, a xilogravura em grande quantidade rodada nesse tamanho. “Tem uma história da cenografia de um filme”, “Para fazer ambientação de uma rua”, “Tem mesmo um painel de não sei aonde” ou “Tem tal lugar que quer fazer a fachada com os cartazes”. Se revelou um gosto por este tipo de trabalho, esse tipo de trabalho de colagem, de colagem de imagens. Se revertido para a continuidade, para o desenvolvimento dos propósitos, do projeto, do propósito na base do trabalho que cada um faz, acho muito válido. Agora a partir do momento que você abre essa demanda e passa a atender só essa demanda e transforma seu trabalho em produto comercial acabou já. Não é mais arte. Já era. Você vai virar uma fabriqueta de intervenções urbanas. Há uma linha muito tênue aí que precisa ser considerada.

Coisas bacanas que aconteceram nesse sentido, o convite da prefeitura de Santo André, que teve a Bial de gravura e ele chamaram o projeto e a gente encapou 2 ônibus circulares, rodaram pela cidade o final de semana inteiro com gravuras. Isso é muito bacana. Quando a instituição abarca dessa forma eu acho que é uma coisa muito boa, muito boa mesmo.

- Qual é a postura do projeto em relação à cidade quando realiza suas intervenções?

Como a gente tinha um volume grande de imagens produzido por vários artistas a gente começou a distribuir essas imagens da mesma forma que os cartazes. A estratégia era inserir nesse meio de publicidade uma imagem de outra natureza. Você lá o Bruno e Marrone, Frank Aguiar e você tem lá TUM! Uma imagem de xilogravura que você não sabe bem o que é e aquela coisa. Você tomou aquele susto. A princípio a idéia era inserir essas idéias nesse circuito. A gente percebeu, acompanhando os coladores, fazendo a colagem juntos, que essa distribuição é indiscriminada, como é feita mesmo, a imagem era colocada de maneira mosaical e até mesmo a força de cada elemento e a força que cada imagem possuía era prejudicada porque não existia um critério para organizar essas imagens, colocadas de qualquer jeito de forma mecânica como era distribuída. A questão ali é quantidade, a questão era cobrir a área e distribuir para a cidade. Isso no primeiro momento valeu, foi muito bom porque deu visibilidade ao projeto; deu estofa ao projeto; criou uma base boa para a gente continuar trabalhando. A gente percebeu que a coisa se enfraquecia também. A gente fez algumas vezes e não era mais o ideal porque as próprias imagens geradas por artistas precisavam de outro contexto, precisavam de uma outra ordenação. Até mesmo um diálogo entre o local onde estava sendo colocado e a própria imagem precisavam mais efetivo. A gente abandonou a princípio essas idéias, mas agora vou retomar mais em Santos porque lá só tem um colador. E é uma coisa muito mágica na cidade. Essas poesias desses dois poetas vão ser distribuídas. Vão ser confundidas até com show de MC Marcinho e do DJ Cachorrão, mas em Santos tem essa história do estêncil. Hoje em dia como em qualquer cidade média ou grande do mundo tem isso. Você vai para o Canadá, Estados Unidos, Europa em qualquer lugar você vai encontrar essa imagem colada, seja ela feita em desenho, xerox, estêncil ou em xilo, não importa. Você vai ter essa história da segunda pele, que eu gosto de imaginar. Essa película, essa segunda pele na cidade. É um fenômeno mundial, isso é muito bacana.

Mas voltando para o desenvolvimento dessa idéia de distribuição. Depois dessas experiências consoladoras a gente começou a atuar de forma mais específica, para identificar um local e ter a imagem

para o local para instalar essa imagem, para fazer uma coisa mais pontual, mais formiguinha também que desse mais resultado, e principalmente a gente vai trabalhar em diálogo com quem ia receber essa imagem. Então se tinha um lugar muito bacaninha e se é possível falar com quem era responsável por aquele lugar, travar esse diálogo e a gente fazia isso e o cara entendia. Acho que aquilo era interessante e que valeria a pena para ele receber aquela imagem. Ele estaria contribuindo para um embelezamento da cidade, porque tem a ver com beleza mesmo. O projeto avançou nesse sentido.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

Eu acho ótimo, eu acho fabuloso. Quanto mais melhor. Aí também vai de cada grupo, de cada indivíduo entender no percurso o que é isso e na verdade tem muita gente que faz a coisa mesmo por onda ou por não ter um foco ou por estar em qualquer lugar fazendo qualquer coisa, mas eu acho que a soma dessas contribuições, a soma dessas ações é muito benéfica para a cidade. Esse estranhamento que é um trabalho artístico, que a ação poética gera é muito importante para a cidade porque a gente está ainda num momento de construção, está num momento de construção desse imaginário, de construção até mesmo de uma identidade visual. Tudo é muito recente por aqui. Eu vejo isso com muito bons olhos.

-O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Isso é uma coisa que é inevitável, a bola cantada. Quem souber ganhar dinheiro que ganhe. Que ganhe bem e faça bom uso. O trabalho diz o que aconteceu nesse processo de institucionalização, principalmente do que a gente vê hoje me dia do grafite. Isso acontece com tudo na verdade, e não acho isso ruim não. Depende mesmo de como o artista lida com essa negociação, como ele favorece o próprio trabalho, qual o partido dele, quando ele vai a campo uma representação dessas. Eu tento enxergar isso com tranquilidade. Tudo é circuito, um mercado lógico. Uns grandes outros pequenos, mas depende muito de qual é a sua estratégia. Isso é uma coisa que passa também porque a questão não é o grafiteiro vendendo. Passa por isso também porque na verdade às vezes você vê um grafite que foi transformado em tela e é uma merda. Grafite é bom na rua mesmo, no muro, ocupando, transformando um espaço físico, subvertendo uma ordem ali. Quando vira uma tela, às vezes como pintura é uma bosta mesmo, não tem um valor agregado, fica uma coisa superficial visualmente falando. A gente vai discutir o trabalho e não vai discutir se o cara tá ali ou na galeria, não é isso. Tem essa passagem de meios que também tem muitos prós e contras. Tem mais uma tendência macroeconômica do que qualquer outra coisa. Os galeristas trabalham com isso, trabalham com indicadores, trabalham com mercado internacional. Os caras tão jogando aqui para ganhar daqui a 10 anos. Daqui a 15 anos vai ter ainda grafite em galeria? Como é que vai estar isso? Vai ter outra coisa. As coisas são passageiras.

-Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

É deplorável. Não tem muito o que dizer porque principalmente quando você vê campanhas se apropriando dessas técnicas de ação na cidade, estêncil e grafite para vender coisas. Aí é muito foda porque você passa a não entender mais nada, uns filhos da puta porque não abrem nenhuma porta. Eles pegam tudo mastigado. A publicidade vive disso. A publicidade vive de absorver. O cara vai lá, o artista vai lá e desbasta um puta dum mato, entra numa puta numa trincheira, se corta, se fode, atravessa o rio, aí o cara vai lá “Que bom, né. Muito legal isso daqui”, pega aquele todo conhecimento acumulado e aplica milhões de dólares a serviço de uma multinacional.

É medonho. Eu particularmente não dou bola. Tem gente que consome. A maioria das pessoas absorve esse tipo de coisa. O importante é estar sempre à frente. Publicidade, como é feito na cidade, principalmente agora que foram aprovadas as novas diretrizes da comunicação visual, isso também não garante muita coisa porque vai tudo ser organizado por duas pessoas, duas grandes empresas e o setor imobiliário urbano, o que era de muitos vai virar de poucos. Talvez não mude absolutamente nada. É uma coisa que não merece muito respeito, essas coisas mais incisivas, invasivas, assim meio de cima para baixo, essas coisas que detonam o horizonte, o espaço aéreo, essa maciça quantidade de outdoors. Esse tipo de coisa merece pouco respeito. Nesse sentido esse tipo de comunicação publicitária contribui muito para o entubamento, para as pessoas da cidade. Daqui a pouco você vai entrar num metrô e quando você viu você está num pacote de bolacha, porra. Quando vedam a tua janela para botar uma retícula impressa de um produto. Isso é uma violência. É uma violência que não tem tamanho. Te transforma em um bicho. Coitado dos bichos.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

Negócio da Nike. É esperteza. É esperteza de quem faz dinheiro. Os caras não dão ponto sem nó. A molecada toda pirando aí.

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Absolutamente. Principalmente se a gente entender cada vez mais e mais que esse tipo de ação pode estar atrelado ou pode favorecer um contexto educativo, como pode favorecer um contexto de

transmissão de conhecimento. Pegando a experiência do projeto que hoje em dia, basicamente, as ações de colagem estão atreladas às oficinas, oficinas de criação, e de interação com a cidade. A gente vai para o Rio, vai para Porto Alegre, vai para Belém, vai para o Ceará, vai para Santos, vai para a periferia aqui, vai para Brasília, vai para o Ceasa, não importa onde você esteja, as pessoas entendem. Os jovens que vão lá vão participar, se inscrevem, querem fazer a coisa, entendem o que é aquilo, chegam com vontade de fazer uma ação, vibram com a história. Você pode ter uma série de mecanismos na própria xilogravura, de mecanismos educativos porque você vai trabalhar o desenho, você vai trabalhar a inversão da imagem, você vai trabalhar um desgaste de um material, resistência de um material. Isso tudo promove mesmo o conflito para quem está fazendo, quando você vai para a cidade ainda fazer a colagem do que foi feito, do que foi impresso, do que foi multiplicado promove outros tantos conflitos. Porque a pessoa se sente agente numa situação assim, se sente o ator da história, ela entende que não está mais passiva, ela entende que ela pode botar a mão e mudar, como se você tocasse num negócio que você achava que era intocável, que você não podia modificar.

Então quando você parte para uma ação na cidade, isso é uma coisa artística que é muito bacana. Porque o trabalho artístico é uma manifestação que indifere da classe social. Você pode estar entre culturas, entre traficantes, entre criminosos, entre ricos, não importa. Se você está fazendo seu trabalho artístico de alguma forma você está protegido porque você tem um compromisso com a ação, você tem um compromisso com a expressão. Você pode transitar em qualquer espaço, em qualquer contexto, você pode transformar um contexto num contexto muito adverso ou num contexto favorável. A gente fez colagem em Belém que, tinha um acompanhamento de pessoas locais, mas um local extremamente pobre e que a um tempo atrás tinha um alto índice de criminalidade, aí você e as pessoas estão entendendo o que você está fazendo, elas respeitam, elas param para olhar. Para quem faz é fabuloso porque ali existe um convite, voltando essa história de você oferecer esse conhecimento e transmitir esse conhecimento, é um pouco essa ideia de disseminar, disseminar essa ideia de que é possível transformar o meio em que se vive. Se você gosta de desenho, se você trabalha com imagem, isso é uma maneira. Os meios estão aí, as coisas estão dadas. Você pode escolher o que você quiser. Esse horizonte é um pouco nebuloso, as pessoas não entendem mesmo o que elas podem modificar no meio em que elas vivem. Por isso que elas têm um descaso tão grande com o lixo porque a pessoa não faz a relação com aquele copinho que ficou ali. É uma pedra na cidade não é um copo de plástico. É uma pedra que foi deixada ali. Acho que isso é muito futuro, as pessoas interagindo umas com as outras mais, maciçamente. Tem uma coisa muito evoluída nesse sentido da ação na cidade, da ação artística na cidade, um negócio muito bacana, principalmente nesse contexto precário que a gente vive no Brasil. Um negócio que pega em qualquer lugar. Você vai hoje em qualquer cidadezinha e você tem um sticker, tem uma colagem. É impressionante. Muito legal mesmo.

ENTREVISTA 2 - JOHN HOWARD

04/05/2006- Artista Plástico, entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Nunca dei um nome.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos.

Atualmente o grosso do meu trabalho é com máscara. Eu sou estudante de simbolismo. As minhas máscaras são em grande parte símbolos. Eu junto para fazer cenas simbólicas. Eu tenho mais de cem máscaras. Faço trabalhos em postes de rua, eventualmente, e cada vez mais estou trabalhando dentro de estabelecimentos para os fregueses e o pessoal que passa na rua ver. Também faço muito desenho, escrevo e pesquise na área de filosofia. Outro dia abri um blog com frases minhas.

- Desde quando promove intervenções na cidade? O que o levou a fazer isso?

Eu lembro de ter feito intervenções na neve, quando eu era menino. Deitava na neve e esfregava os braços para deixar uma inserção, ou escrevi e desenhei nas janelas embaçadas de frio, com o dedo. O que me levou a fazer isso não posso dizer racionalmente. O Homem por natureza é um criador. Você pode ver meninos desde talvez dois anos de idade, meus filhos pegavam crayon e escreviam nas paredes de casa. (risos). Não porque era um plano mas por instinto. Acredito que temos um instinto e temos uma frase que entrou no nosso vocabulário permanente: fazer sua marca no mundo.

- Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas?

Eu comecei a fazer intervenções mais ou menos em 1976, quando morava em Santo Amaro. Com alguns meninos da rua fui a um terreno baldio que tinha muita sucata. Fizemos esculturas espontâneas com caixas, tábuas e outros objetos que tinham nesse terreno. Um dia estávamos conversando, sentados na calçada, e um dos meninos falou assim: “Olha, meu pai falou que tem umas tintas na garagem, e quisermos podemos pintar também.” E ele trouxe as tintas, uns baldes com tintas antigas e pincéis velhos. E eu disse: “Ótimo”. Ele falou: “Onde você vai pintar?” Eu estava naquele momento encostado em um poste de rua e falei: “Aqui”, e nós pintamos o poste. Isso foi o começo das minhas intervenções com tinta. Durante os anos que eu fazia mais trabalhos na rua, algo que me incentivou muito foi a resposta positiva do público. Tantas pessoas passaram e falaram: “Ei, você que está fazendo isso? Que ótimo, nunca vi nada igual. Não sei o que significa mas estou achando bem interessante”. Então eu percebi uma certa ansiedade do público brasileiro em termos de cultura, de ver algo que não seja propaganda mandando fazer. O graffiti é uma espécie de convite para responder, participar. Como ele não tem uma mensagem explícita como a propaganda, a pessoa tem de certa forma, participar, desvendar o sentido.

- Teve alguma passagem interessante nessa época?

Tivemos várias passagens pela policia, por exemplo (risos). Eu acredito que talvez o mais interessante seja a recepção do delegado quando ele fica sabendo que você é um artista e não um bandido.

- Quais suas influências e inspirações?

Normalmente eu suponho que tudo que vimos e ouvimos e experimentamos fazem parte de uma influência. Milhões e milhões de coisinhas pequenas e maiores entram em nossa consciência, nossa vontade, para se fazer uma pessoa. É muito difícil então desvendar para si mesmo de onde vem isso. Repetindo, acho que nosso instinto humano é de deixar uma marca no mundo, é de criar qualquer coisa. Desde pequeno lembro de fazer desenhos em qualquer papel que sobrava lá em casa, até ganhar meu primeiro caderno de desenho. A respeito do graffiti, como disse a você, foi quase um acidente, um menino veio com uma tinta, eu estava encostado no poste e comecei a pintar.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

Primeiro, é claro, é meu lar. É um enorme esforço, uma cidade como São Paulo, que o ser humano faz. Milhões de pessoas vivem nesse lugar. Tem seu lado extremamente positivo, o fato que tantas pessoas juntas podem dar apoio a grandes festivais de cultura. Aqui em São Paulo tem exposições que vem do mundo inteiro, vários festivais de cinema. O povo brasileiro é liberal, em termos de achar interessante uma expressão como o graffiti, ou as intervenções urbanas, em outras partes do mundo isso não acontece. A própria arquitetura da cidade promove isso, muito cimento, lugares que estão pedindo um pouco de tinta. A energia dos jovens de São Paulo é fantástica, milhares de jovens saem pela cidade fazendo suas criações, extremamente bem feitas, interessante. É claro que tem o lado negativo, a poluição visual, a agressividade,

a falta de uma estética formal, a cidade não tem uma política a respeito da estética urbana, qualquer coisa se coloca na rua.

- E como cidadão?

Certamente o país tem, como vimos nas últimas eleições, enormes problemas políticos. A época da ditadura castrou os direitos dos cidadãos, que ainda não se recuperaram. As pessoas não sentem segurança na cidade, não tem confiança nos poderes públicos. Apesar disso eu não vejo a população de São Paulo, o brasileiro, menos feliz que a população de outros lugares onde convivi. Talvez a exigência de uma atenção constante, tanto cuidado, deixe o pessoal mais atento, mais preocupado com a sua própria vida, do que com outras coisas. É difícil de explicar mas é muito comentado que o brasileiro não é menos feliz, apesar dos grandes problemas, que outro povo.

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

Nunca pensei nisso. Mas eu vou pensar (risos).

- Qual é a sua postura em relação à cidade quando realiza suas intervenções?

Antigamente não pensava nisso. Atualmente com uma certa atenção que estou recebendo dos poderes de elite, estou pensando cada vez mais antes de fazer uma intervenção. Vem vindo muitas provocações, a maioria dos meus trabalhos são obviamente destruídos em pouco tempo.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

(pega um papel e lê) O resultado essencial do movimento de graffiti, foi a criação de novos espaços onde jovens artistas podem se expressar como criadores, assim reforçando a auto-estima e confirmando sua dignidade como seres humanos. Ao lado disso, a divulgação, crítica, publicações, homenagens, mídia, fama de alguns, são de menor importância. (risos) Um projeto de vida importante, o graffiti foi o meu durante vários anos. O objetivo principal foi o de criar um movimento artístico.

- O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Não me interessa muito, mas acho normal. Evidentemente um produto que tem fama vai se explorado, mais cedo ou mais tarde.

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

Para mim é muito triste. Me parece que o destino de todo ser humano tem algo em comum. Nós somos obrigados a pesquisar e saber quem e o que nós somos. Essencialmente não somos consumidores de produtos. Nós somos cérebros e sentimentos muito mais finos que isso. A propaganda tem sempre algo em comum, ela manda a pessoa ser algo que ela não é.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

Não acho muito feliz, mas é normal, isso vai acontecer. A propaganda tem a força de atrair todas as expressões. Alguns vão ser felizes em poder vender suas idéias e outros não.

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Eu diria que são capazes de modificar as relações que o cidadão tem com ele mesmo, em termos de estimulá-lo a refletir sobre sua própria essência.

- O que é graffiti para você?

Nunca pensei nisso, mas eu vou pensar. (Risos).

ENTREVISTA 3 - RUY AMARAL

04/05/2006 – Artista precursor do graffiti em São Paulo, entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Acho que talvez seja multimídia, porque é multimeios. Trabalho com várias portas, com arte de rua, design gráfico, computação gráfica, cenografia, ilustração. Mas no fundo no fundo, a raiz de tudo é a arte. O que tem essa coisa da multimídia é muito porque hoje em dia tem essa coisa da tecnologia, então tem uma arte, muitas vezes voltada pra tecnologia, computador, internet essas coisas ligadas à interatividade, porque é coisa muito recente e eu mexo com isso, curto demais.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos

Eu curto muito um negócio que eu tenho um projeto que é pintar os postes, que é criar um caminho que eu acho legal, é uma coisa particular. Eu me envolvo com vários grupos de grafiteiros e pichadores. Agora à noite a gente está apoiando a formação de uma galeria no Capão Redondo, dentro de um barraco. A gente dá uma força para o pessoal lá do Capão Redondo. São três grafiteiros, três pichadores, de uma das maiores gangues da cidade de São Paulo, há um ano estamos conversando, e eles montaram uma galeria de arte, dentro da favela, lá no miolo do Capão Redondo e eu estou dando uma força. O que eu puder ajudar, eu ajudo. Uma coisa que eu curto muito, atualmente, é dar aula no SENAC, que toda semana estou lá pintando, uma coisa boa em dar aula é bom que você não fica longe da tinta. Eu sou empresa, também, então a gente está muitas vezes envolvido em projeto que não está ligado com tinta, com pintura, às vezes a gente está fazendo um website, agora mesmo o pessoal da psicologia da USP encomendou um site. Então a gente está envolvido só com computador, fica enfiado no computador um tempo e é gostoso ter o analógico junto, ter esta troca dos dois, esse intercâmbio.

- Desde quando promove intervenções na cidade? O que o levou a fazer isso?

Eu comecei sem o intuito de fazer arte, era coisa de garoto, de moleque, de brincadeira, foi no final dos anos 70 isso, em 78. Pegava o spray e saía fazendo os desenhos e, depois, eu entrei na FAAP e acabei decidindo que ia fazer design, desenho industrial. Entrei daí falei “quer saber?”, estava mais envolvido com o pessoal de artes plásticas. Trabalhei um ano na Forma com a Adriana Arcs, que é uma das maiores designers, fez o primeiro estudo de ergonomia brasileiro, uma figura bem quente, mas acabei optando por artes plásticas, para ser professor de arte-educação. Eu não tinha pretensão de ser artista, eu não me achava com capacidade de produzir algo que pudesse ser vendido, ter atitude de artista, fui então, ser professor de rede estadual, rede pública de ensino, privada, faculdade, mas trabalhar com arte-educação. Foi daí que eu comecei a fazer graffiti de uma forma mais séria, mais pensada, que a gente começou a fazer intervenções. Eu me mudei para a Vila Madalena, já tinha alguns grafiteiros que faziam seus projetos de intervenções urbanas, que era o grupo Tupinãodá, que fazia instalações com sacos de lixo na USP, tinha um projeto de outdoor, que tinha feito uns projetos junto com o pessoal do MAC da USP. Eu já dominava o graffiti, o estêncil, o spray, e eu vi que aquilo que eu fazia com o spray como curtição quando garoto, era uma ferramenta para uma nova mídia das artes plásticas, que era a intervenção urbana, o grafite, a rua. Então essa é a pegada a que eu estava me identificando, era uma área que não tinha ninguém que fazia, não tinha quase grafiteiro, quando eu comecei a fazer graffiti mesmo, desta forma mais pensada, com uma preocupação, tinha três, quatro pessoas que faziam, que era Alex o Matuck e o Zaidler. Destes três, dois eram do Santa Cruz, que foi o colégio que eu estudei, de uma época do grafite brasileiro, que tinha três, quatro grafiteiros, três eram da mesma escola, do mesmo bairro. Eu morei no mesmo bairro onde nasceu o grafite de Alto de Pinheiros, então foi ali que começou a história mesmo, no Alto de Pinheiros com a divisa da Vila Madalena. Os três faziam stencil. Eu fui um dos primeiros a fazer com mão livre, um dos primeiros grafiteiros a trabalhar com spray livre, essa geração dos três primeiros era stencil, eu fui a primeira geração de mão livre com o spray, o Matuck começou a fazer mas já era comigo também. Aí eu mudei para a Vila Madalena, conheci o Tupi Não Dá, que eram outros grafiteiros que trabalhavam com intervenção urbana, faziam grafite com giz, trabalhavam essa coisa da efemeridade, uma coisa mais conceitual, eu achava muito bacana, tinham essa coisa mais pensada, era uma intervenção urbana mais conceituada. E aí foi assim: comecei mesmo a fazer graffiti na Vila Madalena, saía com um grupo pra fazer graffiti, fazer os “rolês” que a gente chama né? Saíamos de carro, a pé. Teve uma época que fiz muito graffiti. Teve uma coisa que o John que acabou criando e eu aderi, que é uma mala de graffiti, onde você tem as tintas todas prontas, vermelho, amarelo, deixa tudo pronto, os pincéis. Uma época fiz um projeto que chamava “Luz na cidade”, pega uma televisão, pintava o miolo de uma televisão e colocava papel alumínio dentro. O cara passava de carro ou de bumba de noite e dava o reflexo do farol e chamava a atenção pro desenho. E foi nessa pegada que comecei a fazer arte de rua. Hoje em dia eu vejo que tem uma quantidade absurda de pessoas que fazem o que fizemos no começo. No começo éramos muito poucos, só nós fazendo de grupo, de coletivo de graffiti. Hoje em dia vejo que é uma febre, o que é muito legal, muito louco. Eu não

imaginava que fosse ficar tão grande, não achei que fosse crescer tanto essa mídia, essa arte de rua do jeito que está hoje em dia.

- Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas? Se puder conte uma passagem.

Eu fui preso varias vezes. No começo da era do grafiti, na verdade agente na verdade começo a grafita a luz do dia porque antes agente só fazia a noite e como agente andava em grupo era mais fácil. Primeiro agente começou a fazer o Beco do Batman na Vila Madalena onde agente começou a trabalhar durante o dia já que ali era mais escondido, não passava policia ai não tinha tanto problema, ai agente começou a fazer um outro trabalho, que era um trabalho de diagramação política onde agente começou a pintar tudo onde tinha propaganda política no Largo da Batata, porque quem pintava os postes colocando aqueles “lambe-lambes” de propaganda política nos postes então agente ia todo sábado de manhã, agente marcava e chamava outros amigos artistas, grafiteiros, agente passava de manhã e limpava todos os postes, tirava com água e espátula, e depois pintava os postes e agente era preso por causa disso. O próprio administrador regional de Pinheiros que tava de repente se candidatando a vereador ou deputado, fazia a propaganda e sujava a cidade ou o prefeito do partido dele que era candidato não eram preso e agente que tava fazendo arte era preso, agente começou a colocar isso a luz do dia, então a imprensa começou a dar apoio pelas atitudes e agente começo a ser noticia em jornal e foi ampliando a voz, a opinião e a idéia da gente de intervenção urbana de trabalho de não deixar a cidade suja, os valores da satisfação foi começando a aumentar muito low a divulgação através dos jornais que sempre apoiou muito o trabalho da agente, a mídia impressa sempre deu muita força para agente. E eu fui preso varia vezes eu até tenho uma historia de cana, eu cheguei até a pedir advogado da anistia internacional para me defende porque na época do Jânio eu cheguei a ter um processo criminal porque ele me processo criminalmente, e eu podia deixar de ser réu primário ai começa a complica e agente estava fazendo um painel em comemoração ao aniversario da cidade de São Paulo, 25 de janeiro parabéns São Paulo, um painel embaixo da Praça Roosevelt, não sei quantos policiais e prendeu todo mundo porque agente fazia muito isso também. O buraco da paulista que é o primeiro trabalho organizado da gente, que a gente também estava praticando uma bienal, um projeto dentro da bienal chamado Turma do Bossu, que é bem uma bienal brasileira que aconteceu no começo do ano, e a bienal internacional acontecia no segundo semestre, e agente saia da bienal, isso foi na bienal de 87 eu acho, ai agente saia da bienal e ia para o buraco da paulista pintar, durante o dia também, enfrentava a policia ai ia preso e tal, tem até um vídeo com eu sendo preso e é muito gozado esse vídeo, no vídeo eu estava de calção de futebol, sandália havaiana e sem camisa, estávamos eu e o John pintando, ai tem um vídeo gravado de uma TV chamada “TV Pirata”, que pertencia ao Breda que é um deputado ou vereador, onde agente criou uma televisão pirata que andava no aberto aqui na Vila Madalena que começou isso, agente tinha um sinal e as pessoas pegavam nesses UHF, era pirata mesmo, e eles gravaram, e um dos conteúdos é que tinha um cara gravando, e gravou esse documento que é até muito hilário comigo entrando em uma baratinha, um fusquinha, a prefeitura estava pintando de branco porque agente tinha feito um painel todo colorido e a prefeitura tava pintando tudo de branco, e agente foi até lá em forma de protesto, e tem uma sena bárbara do John na frente do trabalho dele e os caras apagando, ai fez um recorte dele na frente do trabalho dele e eu do outro lado comecei a desenhar, tava tudo branquinho de novo e eu comecei a desenhar, ai eu falei “deixa apagar que agente desenha de novo, porque não adianta brigar então vamos fazer de novo”, só que nós estávamos só com os pintores de parede, ai a policia prendeu os dois. Eu fiz muita historia gozada, um jornalista ligava para mim e falava “Vamos fazer um trabalho?”, eu falava “O que você quer fazer?”, e ele “Ah, vamos pintar os tapumes da reforma do Teatro Municipal”, ai vinha a manchete na época, eu nunca me esqueço disso, foi até a Mônica Dorf quem me ligou, ai agente foi lá e começou a chamar um monte de gente para fazer uma invasão no Teatro Municipal, aparecia policia que não acabava mais, e a gente aproveitava a televisão que filmava essas coisas para poder fazer os trabalhos à luz do dia e enfrentar a policia, porque se você enfrenta a policia primeiro que você toma cascudo, porrada e vai para a cela mesmo e se você tem a televisão não acontece nada.

- Quais suas influências e inspirações?

Um cara que eu curto de mais é o Cristo que é o búlgaro (12:42), eu acho ele o papa da arte pura e da intervenção urbana, é um cara que eu gosto de mais, eu gosto de Batcar, de Keithany, de Kenisharp (12:52), quando eu fui monitor da bienal, isso foi em 83, e nesse ano veio o Batcar, Hary e Kenisharp, que são os primeiros expoentes do grafite mundial americano e o Hary veio e eu não me lembro o porque que o Batcar não veio, mais veio Keithany e o Kenisharp, o Kenisharp era casado com uma baiana, e inclusive a gente ficou super amigo, eu saía para grafitar com o Keithany, ele fez um grafite do meu quarto... e quem foi em cana nesse dia na rua foi o Fernando Meireles, eu já o conhecia, e já tinha uns trabalhos com ele como o olhar eletrônico, e ele morava na rua de traz da minha casa, ele também estudou no Santa Cruz, toda uma máfia, e eu falei para o Fernando “o Fernando to com um cara bacana para agente fazer um trabalho”, já que ele tava na Bienal, ai saímos pra fazer um trabalho, o Marcelo Thas que hoje em dia patrocina um dos meus alunos lá na faculdade do Jaguaré, onde agente tem um projeto interessante lá na favela, e essas influencias que eu tenho são mais porque eu gosto de Van Gogh, Miró, mais enfim o Hary e o Batcar já são contemporâneos e muito parecidos o Hary e o Alitacatunda são a mesma coisa, são da mesma geração, são

só pouca coisa mais velho, então não tem tanta influencia, mas são diferenças de artistas, os mais velhos são os melhores, Baclá, gosto muito do Bavarelli, Zé Resende, Nelson Lerner que é meu professor, meus professores todos dão minhas influencias, Regina Silveira, Evandro Carlos Jardins, Julio Plaza, Tomushig kosuno, que é um dos maiores artistas nipo-brasileiro, kushima, todos esses mestres, Ubirajara Ribeiro, Aquarelis que também é meu professor. Da geração mais nova eu gosto do Alex Survini, Alidacatuna, Jack Lener, Zé Espanhol, e que são todos amigos da minha geração de faculdade, Galidurutini, Dorabahia, porque a geração 80 das artes plásticas grande parte veio da FAAP, Jack Lerner, Zé Espanhol, Tilverneck, eu conheço quase todo mundo, quase todo mundo veio das Artes plásticas da noite da FAAP, era muito legal porque era um agito muito grande, Mônica Nador ela tem um trabalho muito legal, um trabalho social dentro de uma comunidade, eu acho que o Jardim Ângela. Ana Maria Tavares que é professora da ECA, e são todos alunos do Jardins, do Plaza, da Regina, e na verdade esta todo mundo moldado por esses métodos ai da FAAP do curso de Artes Plásticas da noite. Que era muito bom, quando teve a ditadura no Brasil os bons da USP tiveram que sair de lá porque eram perseguidos e era uma loucura, e quem abrigou muito esses profissionais de alto nível foram escolas particulares, ai quando a USP começou a melhorar, deu uma debanda e a FAAP elitizou demais, então grande parte começou a sair, nem só saíram como foram trabalhar na ECA, então melhorou muito, quando eu tive aula com o Jardins ele só dava aula na FAAP, então o professor de artes plástica da FAAP era incomparável com o da ECA, da USP, porque era um tabu e agente ainda estava na ditadura, ai acabou se reestruturando. E a FAAP era cara, já era de elite, tinha que ter estrutura para poder pagar, e não é até hoje, só que radicalizou demais, era até absurdo e mudou muito.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

Eu acho que precisamos de um diretor de arte para a cidade. Uma organização, um conselho de arquitetos, paisagistas, urbanistas, artistas plásticos, que pensem a cidade como uma obra de arte, um lugar agradável, como nossa casa. Se tivesse dinheiro eu chamaria um arquiteto bacana pra fazer minha casa, o cara só trabalha com isso. Temos de pensar a cidade como nossa casa, jardim, quadros, painéis na cidade. Acho muito legal o trabalho que o Aprendiz fez há uns anos atrás. Acho bárbaro ladrilho, cerâmica na cidade, trabalhos de escultura em praça pública. Tem um amigo, do meu grupo, o Arthur Lara, que morou muitos anos na Holanda. O governo holandês tem o costume de comprar trabalhos, falta muito essa política de acervo, de adquirir obras, e não só no centro da cidade. O João Spinelli, que é um professor da ECA, coloca isso muito bem, a cidade de São Paulo, é claro que precisa de mais, mas já tem muita coisas. Nós precisamos levar as coisas para a periferia mesmo. A cidade é muito abandonada no seu entorno. Tem muito espaço para ser ocupado na cidade. Nós conseguimos um patrocínio da Suvinil para pintar a rua Guaicurus inteirinha, e fazer a reprogramação visual da avenida inteira. Tivemos reuniões com os moradores, tentamos veicular o primeiro quarteirão e o começo do segundo, e mesmo com a Suvinil patrocinando não conseguimos dinheiro pra fazer. Isso tudo com pichadores, moçada, galera da periferia, mas acho que um dia ainda vai, com uma ONG talvez. Não só pintar, mas pegar a placa do dentista, e falar: “Olha, o que o senhor acha? Temos um pessoal que trabalha com design gráfico aqui, gostaríamos de apresentar um projeto de fazer uma placa bacana, ter uma papelaria”. Eu falo pra Lílian Amaral, que é uma colega minha da Faap, que quero criar uma faculdade de arte de rua, de arte pública, uma faculdade produtora, virar ateliê residência, criar um espaço que possamos criar, que a prefeitura contrate, que possamos criar arte de rua, financiados, e seja também escola. Ela fica louca quando digo isso a ela porque é o sonho de todo mundo que faz arte de rua, ter um espaço organizado, pra discutir, pra chamar palestra e realizar. Eu acredito que estamos perto, acho que nos próximos anos vamos conseguir realizar de uma forma organizada essas intervenções, não pequenas, mas bem grandes, reurbanizar uma rua inteira. Teve uma discussão na Feira São Paulo sobre piso, tínhamos um piso padrão, essas coisas estão rolando, isso que é legal, mas tudo é devagar.

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

Essa posição que eu tinha quando eu tinha os meus vinte e poucos anos e saia pintando eu não posso fazer mais e nem tenho como, só se eu colocar um capuz, e eu gosto de fazer umas coisas que eu já não faço mais. Eu dou uma força, mas eu não faço porque também queima e para mim não dá mais, tem conversa minha com secretário todo sujo de tinta também, para mim não dá pra fazer, essa ligação que eu tenho com a MCC já é uma coisa que me satisfaz um pouco porque mata o meu desejo de estar fazendo coisas, o que eu quero dizer é, o orelhão é o suporte interessante para se ocupar, porque ele é privado mais ao mesmo tempo ele é público, e eu adoro pintar orelhão, eu acho um suporte maravilhoso para se pintar e fazer arte de rua é interessante usar um orelhão como suporte então a idéia é pintar e o orelhão é bem essa idéia do público e do privado, eu acho que a telefônica deveria patrocinar artistas para não só pintar como também desenhar orelhões diferenciados, na verdade nos deveríamos pensar em uma forma mais lúdica, bacana. Eu lembro da Disney, quando eu era pequeno com esse negócio de primeira vez, cada área da Disney tinha uma formação diferente, tinha a parte futurista, antiga, cow-boy e as lixeiras eram diferenciadas, se você estivesse na parte futurista, todas as cabines telefônicas eram futuristas. Por que agente não pode morar em um lugar alegre? É lúdico, Por que orelhão tem que ser tudo igual? Por que na Liberdade os orelhões não podem ser um viajar japonês? E que chamasse esses japoneses e chineses pra

criar isso, eu vi outro dia uma entrevista do Niemayer falando sobre a construção de Brasília, ele disse que foi muito corrido e que não deu para chamar os artistas para pensar junto com ele sobre painéis, esculturas, porque eu acho que tem entre os arquitetos e os urbanistas essa visão de que eles tem que estar trabalhando com os artistas plásticos, e eu acho que os artistas plásticos estão começando a ter essa importância dentro da cidade com um olhar de artista mesmo, que é esse negócio do diretor de arte, porque o engenheiro já não está mais preocupado com a praticidade, o arquiteto já tem um pouco o viés mais fácil, não só o urbanista porque o engenheiro também tem, e mais de arte mesmo, eu sei que têm muitos arquitetos famoso que têm duplas de artistas plásticos trabalhando junto no projeto para já pensar em um grande painel, pensar em uma escultura, e eu acho que isso está acontecendo, então isso já é uma tendência.

- Qual é a sua postura em relação à cidade quando realiza suas intervenções?

Eu coloco o grafiti, eu sempre vi o grafiti até como uma forma meio romântica, eu vejo o grafiti como uma intervenção artística não permitida, então eu acho o grafiti quando ele é legalizado ele deixa de ser grafiti, e passa a ser arte urbana, intervenção urbana, e essa intervenção urbana ela pode ser ilegal ou legal, você tem essas duas questões, quando eu estou pintando orelhão eu estou fazendo uma forma ilegal, quando eu estou fazendo um curso no SENAC pintando uma estatueta de trem eu estou fazendo uma intervenção urbana legal, e muitas vezes eu acho o legal do grafiti, porque eu vejo que o grafiti é uma espécie de guerrilha, eu sempre gostei do grafiti como uma questão de ativismo, e é uma das coisas que eu gosto muito de fazer pela questão do ativismo cultural, que é você brigar pelo espaço, porque o buraco da paulista a gente foi preso eu diria.

Muita gente está brigando pelo gado porque teve um grupo nos anos 80 que brigou e pintou isso, teve uma atitude do poder público e de enfrentamento e é uma fase boa demais, mesmo quem enfrentou um governo autoritário que pintou de novo, as pessoas eram mais abertas, foram bem colocadas. O grafiti na verdade começou assim e vem até hoje da mesma maneira e tem um grafiti que quer a paz e não respeita nada e tem o grafiti que eu já não considero grafiti onde o cara recebe para pintar a fachada de uma casa, ou até pintando normal, isso eu não considero grafiti, eu considero como arte de rua, que é legal na verdade é guerrilha mesmo, é conquistar o espaço, porque tem quem invade um prédio e não para pintar, porque ele não quer ser bandido, ele invade o prédio pra dar uma arrumada no bit para urbanizar como moradia para as pessoas, então todo grafiteiro, pintor, quer ser vândalo, muitas vezes ele faz é de protesto contra as tarifas que não prestam direito, muitas vezes ele ocupa o orelhão para dizer para o poder público que o orelhão é um suporte para fazer arte, então é uma questão de guerrilha, ativismo, então ele vai lá pinta o orelhão, ele pode ser preso, ele pode apanhar da polícia, mais ele tá querendo colocar que o orelhão é um ótimo suporte, isso é a conquista do espaço, de legalizar o orelhão como suporte de arte, aí ele passa a ser legal, então eu vejo o grafiti, essas intervenções urbanas legais, eu acho que é o caminho. Eu falo isso mais estou incitando o vandalismo, mas é um ponto que eu acredito mesmo, o vandalismo tem que ser “meio que na porrada mesmo”, porque muitas vezes acho que na conversa não dá, então tem que ser um pouco de atitude tem que fechar uma rua, como a gente fez lá no MST. A gente estava com uma ação de despejo, o cara ia tirar todo mundo e tinha 480 famílias lá dentro e tinha ligação para a rua, então resolveram fechar a rua e parou o trânsito da cidade de São Paulo, aí foi um caos, mas chamou a atenção das autoridades e o despejo parou, e tinha a patrulha de choque do outro lado da rua com dezenas de policiais, então a gente ficou durante um bom tempo indo lá todo sábado pintar, e com a polícia do outro lado não fazia nada. Então, é nessas horas que eu acho que temos que brigar pelos nossos direitos, porque se a gente ficar aqui feito presépio, ovelhinha não dá, na vida tudo agente conquista através da luta, a luta através da palavra e muitas vezes na força no enfrentamento, porque na verdade o mundo não é tão colorido.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

Eu acho legal, acho isso bárbaro, a quantidade de pessoas fazendo arte de rua é uma coisa espetacular, ontem mesmo eu estava voltando para casa e eu passei por um muro e fiquei para olhando e isso já era três horas da manhã, o muro tinha um grafiti maravilhoso ali na Cardeal perto da Rebouças, já até vi de quem que era, era da Tais Limeira eu vejo um trabalho bonito na rua eu já falo olha só os caras, é que nem um time de futebol, você que supera o outro de alguma maneira e ontem mesmo eu vi, e você vê o crescimento disso, ontem eu passei ali em Pinheiros, lá na Vila, a quantidade de pessoas fazendo é muito grande, é impressionante ali é tudo pichado, grafitado, lambe-lambe, é impressionante, é porque potencializou o que a gente fazia, não dá nem para acreditar, eu tive um sonho uma vez, eu era bem velhinho e eu tava em um carro dentro de uma zona mista e me perguntando e todos os prédios eram desenhados, que nem a moçada que picha aquelas letras, todos ao invés de ser essas letras, eram todas letras desenhadas, era um grafiti letras, e era a cidade inteira, a cidade de São Paulo virou um ponto turístico de ser radical, imagina só se isso acontecesse a Vila Madalena ia espalhar isso para a terra inteira, imagina daqui a 50 anos a cidade inteira toda colorida, era bem isso o meu sonho, eu com 90 anos. Imagina só você com 90 anos e vem alguém e te pergunta se você já imaginava que ia acontecer isso? Porque de maneira que 5 ou 10 pessoas faziam isso, a gente que era da turma do Bossa, foram em 13 ou 14 pessoas, era um número pequeno,

e olha agora quantas pessoas já tem, só de pichador tem cálculos de 6000 pessoas, porque quando eu comecei a fazer não tinha pichador, o primeiro foi o Juneca, o Emobreu, o Pessoinha, o Guile.

- O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Eu acho legal, e eu acho que a minha referência nessa coisa de intervenção urbana é o Christo mesmo, o Christo ele faz uma coisa muito inteligente, e todos os projetos de intervenção urbana que ele faz ele expõe em uma galeria os projetos, e com esse dinheiro dos projetos ele se capitaliza para poder realizar esses projetos na rua de intervenção urbana, eu acho um meio muito inteligente de capitalizar, então eu acho que a galeria é um lugar bom exatamente para você expor os seus projetos, as suas fotos, se você ta pintando, é até complicado de diferenciar, um exemplo é a Tomi Otake ela tem um painel em uma cidade em empena sega, quando ela está pintando uma tela dentro de uma galeria ela está pintando uma tela, só que com a Tomi Otake ninguém coloca uma etiqueta. Agora se estou eu, um grafiteiro, vou e pinto uma parede, um viaduto, e vou lá e ponho uma obra dentro de uma galeria, tem pessoas que acham que eu estou fazendo graffiti dentro de uma galeria, eu estou fazendo a mesma coisa que a Tomi Otake só que ela é uma senhora de setenta anos, ela ta fazendo uma tela e ninguém fala nada, agora se estou grafiteiro, porque eu vim do graffiti, vim da arte de rua não posso fazer, se eu to fazendo uma tela, eu estou fazendo graffiti dentro da galeria, tem pessoas que não conseguem entender.

Outra coisa é fazer o design gráfico de uma revista ou edição de arte em um programa de televisão, eu já trabalhei no Faustão, e é um programa de auditório popular, eu pintava uma tela, ou fazia um brinquedo, são coisas de multimídia, só que são pessoas muito atrasadas, então tem que ser coisas que tem que ser entendidas, mas eu acho que a galeria é um lugar bom para fazer projetos, para vender, eu acho isso legal.

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

É uma das coisas que precisam ser regularizadas. Eu tive várias reuniões com uma comissão do Serra agora, da Marta antes. Sempre batalhei nas reuniões com os secretários, que devemos ter uma comissão para pensar a cidade. O Walter Feldman sacou isso, ele é o secretário de obras da cidade, é o cara que toca a cidade, todas as regionais. Super gente boa, bacana e cabeça boa. Ele me disse que está tirando todos os outdoors irregulares da cidade, precisamos regularizar os outdoors. Não pode ficar do jeito que é. Tem um grupo que eu gosto muito, que é o Esqueleto, e tem outros coletivos de arte, na França tem muito isso também, são coletivos contra a propaganda abusiva. As pessoas ficam falando de pichadores, pra mim o que mais polui a cidade são as propagandas, eu estar na avenida e ver um cara de cueca do tamanho de um prédio. Isso pra mim é uma cagada. Sem comentários. Eu acho que tinha de ter um painel artístico. É uma cidade sem lei. Porque o Walter Feldman está atrás disso? Porque a sociedade está de saco cheio, ninguém agüenta mais ver propaganda em todo lugar. Agora tem esse negocio de insulfilm que as pessoas colocam, e esse negocio não tem nem critério, os trens na marginal também tem propaganda. Olha só que coisa loca, com o CPT eu tenho conversado direto sobre esse negocio do trêm, agora nos vamos ter uma exposição com relação à copa do mundo lá no cultural da CPTM, e tenho conversado bastante com o pessoal do metrô, ai o que acontece, então eu falo bom pessoal vamos fazer um projeto, igual o projeto das vacas por exemplo, poderia ter projetos dentro das cabines do trêm, cada artista pinta um vagão, e eu perguntei o porque que vocês não conseguem realizar um projeto tão obvio, tão caro? Para exatamente não ocorrer o perigo da gente não se ocupar e trocar de trem, ai ela falou que o pessoal de cultura do metrô não tem acesso a esse tipo de coisa, isso é ligado ao pessoal de comercial, então dentro do metrô tem uma política para chegar uma moçada que vêm de espaço publicitário. Vamos pegar um exemplo, a Kolinós em vez dela colocar um Kolinós enorme no trêm, vamos chamar um artista para pintar e vamos colocar um Kolinós pequeno, e se fosse dentro do ônibus. Colocar 'esse vagão é patrocinado pela Kolinós', uma coisa discreta, que não chame tanta a atenção, porque o povo não é burro, você está entrando e vê um negócio pequeno, não precisa colocar enorme, porque isso já ta na cabeça dele, ele já entendeu que a Kolinós patrocina, não precisa escrever Kolinós, isso é burrice, é atraso de cabeça, agora se uma pessoa vai perceber que o cara fez um negócio bacana em um trêm, a pessoa vai pensa eu vou comprar Kolinós porque eu entrei em um trêm bacana, estava tudo colorido, o cara deu dinheiro para o artista, fez oficina, a pessoa pensa então vamos comprar Kolinós. A vaca é uma mistura de mídia de propaganda com a arte, a intervenção não é uma arte pura, mas também não é uma propaganda pura, ela fica no meio termo, e é um começo, é um dialogo entre a arte de rua e a propaganda, mas também tem atrito ali, então eu acho que a solução da vaca é interessante por isso, porque é um meio termo, era um começo de conversa entre o pessoal de propaganda e pessoal de arte, então todas as vacas tinham uma plaqueta, essa vaca é patrocinada pela Nestlé, eu tive uma do SENAC, uma da NIKE, e uma da Milka, eu tive três vacas e tudo aqui em São Paulo, e agora esta em Belo Horizonte, e vai começar agora, já abriram as inscrições para as vacas. Eu tinha um dos projetos selecionados, então eu fui um dos artistas convidados, ai a Roberta me ligou e falou assim, você não que fazer um projeto, só que agente tinha que pintar primeiro a vaca para depois vender o projeto, ai ela me perguntou se eu não queria pintar, fazer um projeto, então eles adoraram e eu fiz a primeira vaca, isso foi um ano antes do projeto que ajudou, e eles me chamaram exatamente por isso, porque eu sou um cara da rua, sou um cara briguento, e também ajudou ter um pouco dessa conversa, porque a vontade que dá muitas vezes é de seqüestrar a vaca e na Espanha os caras fizeram isso. Quando me convidam ai eu fico mais tranquilo.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

Tem três canais a cabo que tem visual de arte de rua, e é interessante e estou falando que a próxima coleção de moda da Europa vai ser muito focada na arte de rua, ultimamente eu não estou entendendo o tamanho do negócio, isso está tomando uma proporção que eu não achei que chegasse, isso está demais, é uma loucura isso, a proporção é complicada, isso é muito oportunismo, é uma coisa que eu não acho legal, não. Já me ligaram uma vez, essas coisas de propaganda da NIKE, que fez o 'joga 10' e o 'joga bonito' agora, eu não gosto disso não. Eu lembro que nos anos 80 eu estava sem grana e uma peça de teatro me chamou para fazer propaganda, fazer graffiti de lançamento, e eu estava precisando de grana, mais fiz com tanto mau gosto, ficou tão merda esse negócio, que eu não consegui fazer, apesar de estar sem grana, mas eu me senti tão mal, eu estava indo contra o que eu queria, e era para uma peça de teatro infantil, não era para sabonete, e eu fiquei bravo, imagina fazer de multinacional, produtos esportivos, nunca, várias vezes já me chamaram para reunião de emergência, eu sou contra. O pessoal da Sagatiba aquela cachaça, me chamaram para fazer um negocio, fiz um negocio que deu a maior polêmica sobre aquele negócio do Cristo, que fizeram um Cristo e espalharam pela cidade inteira de Londres, ele me ligaram para realizar esse trabalho, algo que você fica com vontade, ir até Londres fazer realizar esse trabalho, eu acho essa idéia tão furada, agente tem que entender que é o caminho errado mesmo, e outra a gente tem que dar, e o que eles tem que fazer é patrocinar coletivos, aí sim, aí você coloca pequeno do lado esse painel foi patrocinado por, aquele senhor painel muito bem estruturado e os caras recebendo direito, e coloca no cantinho esse painel foi cedido pela coca-cola, e é isso, a coca-cola está dando de presente o painel, agente tem como exemplo os times de futebol não são patrocinados pela adidas, então eles tem que começar a patrocinar a coletividade das artes plásticas. Eu particularmente não compro as camisetas do São Paulo porque eu acho meio nojento, por causa do símbolo da LG, mais parece o time da LG do que do São Paulo, eu acho que eles deveriam colocar nas revistas, olha o trabalho que nos doamos para a revista, ou jornal, ai eles colação nos doamos para a folha de São Paulo um painel com mil metros quadrados, eles acham que estão patrocinando uma oficina de arte de rua lá do Capão Redondo, é dessa forma que eles tem que dar o retorno publicitário, mas vai ter uma hora que vai ceder.

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Acho, com certeza, acho que quanto mais você envolve a sociedade é mais legal ainda, porque eu acho que a sociedade tem que se organizar, acho que as pessoas falam muito de política e não fazem nada, não vão atrás das reuniões de bairro para discutir orçamento do bairro, aonde tem que aplicar a verba, não fica em cima de subprefeito para saber direito, eu acho que a arte é muito bom para a cidadania, desde o projeto do Capão Redondo que agente esta fazendo, é um que com certeza estamos tirando do crime, porque a possibilidade dele ir para a bandidagem é grande. A pichação é ligado ao PCC e a bandidagem já o graffiti não, eu acredito muito nisso, eu acho o graffiti uma arte de rua é um dos instrumentos para resgatar a cidadania, dar valor a auto estima, uma das coisas que eu gosto de fazer na arte de rua é isso, mexer com o lado social e educativo, que é uma coisa que eu curto muito, passando a idéia de poder contribuir, poder ajudar, não é só pintar, não é só a parte estética, é a parte de conscientização, o que tem que fazer para pintar, isso é importante, a parte social. Tem que questionar, o por que que tem que ser colorido e não preto e branco?

- Fale um pouco sobre o projeto do site.

O graffiti.org é um embrião da org, que é uma Ong que eu estou montando, a artebr é uma empresa de multimídia, e agente vai montar uma artebr.org, que é um guarda-chuva de projetos sociais, sem fins lucrativos. E a artebr.org vai ser muito ligado a tecnologia, e intervenção urbana, ai pode ser que venha alguém com um projeto bacana de paisagismo e pode estar dentro desse guarda-chuva da artebr, eu tenho vários amigos que são paisagistas e de repente podemos fazer um projeto só de paisagismo. O graffiti.org é mais a arte de rua, de graffiti de arte, de pintura, ele já está há 2 anos, que é um projeto piloto que pode até se tornar o projeto do grafei intervenção urbana, ali está só a documentação do site da pintura, mais ainda tem o negócio da tecnologia que está dentro do guarda-chuva, ai o cara ia fazendo o registro. O graffiti.org é o embrião do que eu acho que seja uma Ong, uma Ong voltada à intervenção urbana. Uma das coisas que eu tenho vontade de fazer é uma webtv comunitária, que a gente fez na favela do Jaguaré, e na verdade é isso. O graffiti.org é a parte de intervenção urbana, aí você pode ter um projeto dentro chamado webtv comunitária, e uma das funções da webtv é registrar o projeto de intervenção urbana feito no graffiti.org, e isso é uma coisa que ainda estamos pensando, tanto é que o graffiti.org eu tento não colocar propaganda, e fazer uma coisa muito ligada a educação e o lado social também, acho que não é vender um projeto de pintura, porque não é comercial é educativo mesmo.

- Eu gostaria que você comentasse a sua passagem pelo Tupinãodá.

O Tupinãodá ele nasceu com o Milton Salgado, o José Carratu e o Senóra. O Tupi começou com um projeto de intervenções urbanas e começou a fazer um pouco de graffiti também com giz, eles pintavam de preto e fazia com giz, quando eu mudei para a Vila Madalena, eu morava em uma casa e duas casas depois morava o Zé e o Jaime (Prades), o Milton já tinha saído do grupo, ai a gente tinha a possibilidade de mandar

um projeto para a Pinacoteca do Estado, o projeto chamava Projetos Contemporâneos, e o legal que na época eu tinha grana e eu tinha catálogo, um catálogo da exposição, tinha uma estrutura bacana, e a gente mandou um projeto e ganhou um prêmio, na hora de mandar o projeto a gente podia mandar sozinho ou o grupo, e era logo no começo e ninguém conhecia ninguém, a gente falou, 'nós vamos mandar em grupo', aí eu falei 'vamos dar um nome para o grupo', aí o Zé falou 'a gente já teve um grupo chamado Tupinãodá, e já tem um pouco de história, então vamos aproveitar o nome'. Mas a gente não tinha nenhuma ligação com o outro grupo a não ser pelo nome. Aí a gente se inscreveu como Tupinãodá, aí a gente ganhou o primeiro lugar dos projetos, porque o nosso era o melhor que tinha por lá no final do ano. Aí foi o maior sucesso, saiu nos jornais, e a gente tinha o patrocínio da Metropolitan transportes então agente utilizou os equipamentos da Metropolitan como suporte e tem até uma exposição dentro da pinacoteca muito bacana e ela foi prorrogada e a gente foi participar de uma exposição maior, uma exposição gigante que ocupou toda a Pinacoteca do Estado. E foi daí que começou a Pinacoteca e as galerias e outros museus começaram a se ligar, e a gente começou a sair em muitos jornais e revistas, e a gente começou a se articular e ter a roupa pintada, aí ficou muito ligado a coisa do graffiti mesmo e os projetos do Tupi eram mais ligados à intervenção urbana e não à pintura. Aí quando eu entrei, eu dei uma levada a mais pro graffiti mesmo, eu não tinha esse lado de intervenção urbana, eu era muito moleque ainda, a diferença do meu desenho de quando eu entrei na FAAP e quando eu sai é uma coisa impressionante, aí que eu vejo que quando você dá a chance do cara exercitar melhora muito, eu acho que eu já tinha jeito para a arte, mas o meu desenho melhorou muito, e o Tupi foi uma escola onde todo mundo aprendia.

- O que é graffiti para você?

O graffiti eu vejo como a arte de rua não legal, uma guerrilha urbana, um ativismo, uma atitude pela qualidade do desenho, pela imagem, antes de tudo é uma idéia e eu vejo essa idéia como uma atitude de guerrilha, de ativismo, de não ser legal, é desse jeito que eu vejo o meu graffiti, como o graffiti é uma mídia muito nova e muito contemporânea das artes plásticas, tem muitas definições, tem gente que define o graffiti como uma arte política, acha que qualquer coisa pintada no muro com spray é graffiti, tem muitas definições, eu acho que o graffiti é o ato de se manifestar artisticamente, e de fazer arte de uma forma não legal.

ENTREVISTA 4 - SYMBOLLIX, PAUL BENJAMIN CURTIS (MOOSE)

07/05/2006- Artista residente em Brighton, Inglaterra. Entrevistado por e-mail, por Bruno Siqueira.

-Que nome você dá para o que você faz?

Tag-limpo, graffiti ao contrário, escrita com pó - existem muitos nomes. Na essência, o que faço é criar contrastes legíveis, através de processos que são gentis com a natureza. Eu somente retiro camadas de sujeira ou pó, revelando a superfície por baixo. Essa superfície tem muitas diferenças da que vemos, pode ter uma outra cor, e quando limpo, ela pode se tornar brilhante e refletiva.

-Que tipo de trabalho você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos.

Nós criamos imagens com somente um tom, apesar de ser possível voltar ao lugar da aplicação depois, criando tons novos ao passo que as camadas se sujeira ou pó retornam. Podem ser imagens, somente palavras ou qualquer coisa que quisermos. Nós temos trabalhado em propagandas, recriando imagens que nos são enviadas. Nós somos seletivos em relação às empresas com as quais trabalhamos. Seria tolo ter um visual sustentável e trabalhar para uma firma petroquímica.

-Desde quando promove intervenções na cidade? O que o levou a fazer isso?

Eu comecei em 1999, apesar de ter tido a idéia muitos anos antes. Ela veio a minha cabeça quando vi o efeito das pessoas que andavam pelos túneis de Leeds (cidade onde morava na época), retirando a sujeira ao esbarrar nas paredes com seus ombros quando voltavam para casa, da cidade, um pouco bêbados provavelmente. Surgia uma nova cor e um brilho por onde eles encostavam, a partir daí aumentei e tomei total controle do processo. Naquela hora eu acreditava estar tornando o graffiti legal, revertendo seu processo, usando um método de limpeza ao invés de um que pudesse ser descrito como degradante.

-Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas? Se puder conte uma passagem.

Elas ficam intrigadas na maioria das vezes, fascinadas, pensando o que fez aquelas marcas. A policia me parou várias vezes mas nunca ficam bravos, afinal eu só estou limpando. Algumas vezes eu fico olhando as pessoas para ver como reagem ao meu trabalho e é como se um alien tivesse visitado os lugares, pela reação delas, às vezes.

Uma vez, minha namorada e eu estávamos graffitando e a policia a parou perguntando o que ela estava fazendo. Ela tinha acabado de escrever uma coisa que fazia curva no canto da parede e não estava totalmente visível, eles podiam ver algo escrito como: "I love you" (Eu amo você), e perguntaram se ela estava escrevendo aquilo para mim. Ela sorriu e respondeu que sim. Quando eles foram embora, devem ter visto o resto da frase que dizia: "I love your wife" (Eu amo sua mulher).

-Quais são os seus métodos para produzir as imagens? Quais produtos você usa para limpar as superfícies?

Eu uso vários métodos, sem gastar muito. É um caso do que funciona, eu sei as superfícies que funcionam bem com meus métodos. Normalmente tudo que preciso são ferramentas bem básicas de limpeza, flanelas, panos velhos e bucinhas, mas às vezes uso métodos mais industriais sendo que nunca uso químicos.

-Quanto tempo as suas imagens geralmente ficam nos muros e calçadas?

As imagens ficam semanas ou meses em calçadas, anos em muros ou paredes. Eu tenho de voltar e limpar o resto do muro, mas isso se torna chato depois de um tempo.

-Quais suas influências e inspirações?

Cultura D.I.Y. (Do It Yourself, em português "Faça Você Mesmo").

-Qual seu olhar sobre a cidade?

Suja e abusada.

-Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

Nada é privado na cidade.

-O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

É curioso, fico pensando se eles vão entender o significado das pinturas nos trens.

-O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

Os publicitários usarão todos os métodos disponíveis para entrar na cabeça das pessoas.

ENTREVISTA 5 - CELSO GITAHY

09/05/2006- Artista Plástico, entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Eu acredito que é um trabalho de intervenção urbana, sobretudo uma linguagem de arte. Eu faço trabalho com graffiti mesmo. Há quem diga que estêncil não é graffiti. Eu acho que é a mesma coisa, inclusive Stencil Graffiti, por que não? Graffiti feito com estêncil. Você interfere no espaço urbano.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos.

Eu sinto que é uma seqüência, um desenrolar. Nunca quando começamos estamos prontos, e tenho cá minhas dúvidas se vamos estar prontos um dia. Estamos sempre em processo, sempre evoluindo, ampliando o leque de novas possibilidades. Eu comecei pintando na rua por achar menos burocrático o processo de você ter uma idéia e conseguir expor essa idéia, conseguir manifestar. Então a rua sempre me seduziu, porque é muito direto, muito prático, fez o trabalho e o expõe. A crítica também é imediata, já tem o retorno imediato, as pessoas quando gostam falam ou falam mal, enfim. No meu caso, desde os anos 80, eu venho buscando uma identidade. O artista é isso, buscar uma identidade própria na qual você se sinta confortável. Entre o trabalho autoral, que são os extra-terrestres de um olho só no rosto, e o trabalho de estêncil com referências. Um trabalho importante foi o TVNauta, que é um astronauta com cabeça de televisão, justamente brincando com esse lance da educação que vem sendo feita pela televisão. As pessoas não lêem mais tanto, a questão da oralidade, cada vez mais perdida, as histórias não são mais contadas, dos antepassados, inclusive essa falta de vínculo com os antepassados, é muito a vivência do presente. O Tvnauta surgiu no começo dos anos 90. Depois a pílula, que é uma imagem bem gráfica que faço, só duas cores, eu alterno essas cores com um brilho no meio que são “pilulinhas”, que eu chamo de Vitamina Visual, que é essa coisa de tirar a pessoa do condicionamento rotineiro e chamar a atenção para uma outra coisa que está rolando nos muros. Agora no final de 2005 eu cheguei em um tema que venho chamando de Inversão de Valores, são pessoas que no lugar da cabeça eu ponho um carro de pontacabeça. Então coloco um carro capotado no lugar da cabeça e venho explorando vários carros, vários corpos, em várias situações, inclusive saiu um nesse livro da USP, fui convidado para fazer um mural agora no SESC Santana, apresentei esse trabalho, fiz uma montagem e estou chamando de Inversão de Valores. É justamente isso, essa insensibilidade das pessoas diante das coisas, da vida mesmo, diante das riquezas que temos, as coisas primorosas, as pessoas parece que não dão atenção nenhuma. Está aí na cara pra todo mundo ver. Esse lance do pensamento Hedonista, de viver os prazeres a todo custo, sem se preocupar com as conseqüências. Estamos vendo que o planeta está indo pro saco, não preciso nem dizer. É uma proposta que está na cara, é bem óbvio, só não enxerga quem não quer.

- Desde quando promove intervenções na cidade? O que o levou a fazer isso?

Comecei no início dos anos 80 primeiro com canetão hidrocor e depois com spray. Na realidade a minha família, meu pai era desenhista e ilustrador. O perdi quando tinha quatro anos mas deixou um grande acervo, muitos livros, revistas da época, cadernos de referência, essa coisa toda. Minha mãe é artista plástica, pinta super bem, trabalha com tinta óleo. O trabalho dela é um impressionismo quase expressionista, usando bastante tinta, muitas camadas, bem denso. Eu cresci em um ambiente propício a isso, desde pequeno desenhando, na escola os professores me chamavam pra fazer os desenhos, sempre com muita facilidade para me expressar em termos de imagem. Na adolescência quis ser músico, comecei a tocar violão, depois guitarra, montei banda, achei que minha história seria com a música. Quando chegou o vestibular fiquei meio assim: “que vou fazer, que não vou fazer?”. Como me sentia mais confortável desenhando resolvi fazer Educação Artística, porque lá teria um panorama amplo, contacto com várias linguagens e descobriria qual seria a minha. Foi legal porque tive dança, fotografia, cinema, escultura, modelagem, etc... Gostei muito de fotografia na época, inclusive tive uma série grande de trabalhos utilizando fotogramas, saíram bons trabalhos, muita coisa ruim também, mas alguns trabalhos legais. Depois, nessa época entrei na Belas Artes, prestei e passei, e lá conheci alguns artistas que foram bem importantes, que me influenciaram a ir pra rua já com a proposta de criar composições num primeiro momento a mão livre e depois com estênceis. Foi o primeiro “boom” do graffiti no Brasil. Todo mundo fala sobre graffiti agora, mas nos anos 80 o graffiti já esteve em bienais, aconteceu faz tempo, não é de agora. E naquela época estava acontecendo isso, foi logo que o Alex (Vallauri) passou, que ele morreu..

- Quando foi?

Em 87. 26 de março de 1987.

- Quando ele participou da bienal? Em 1985?

Isso, com a Rainha do Frango Assado, a instalação dele foi super célebre. Inclusive acompanhei isso tudo, lembro de tudo, depois a Trama do Gosto em 1987, que foi super importante. Isso tudo me fascinou,

peguei a história, bateu, me identifiquei, vi que estava rolando uma coisa muito importante mesmo, o que de fato foi, só não viu quem não quis ou quem não acordou pra isso ainda, tem muita gente que não dá importância. Foi uma produção excepcional, todo mundo que via pirava. O Johnny Rotten, dos Sex Pistols, quando esteve aqui viu o buraco da Paulista e pirou. E era um cara que conhecia várias capitais do mundo, não era nenhum bobo. Alguns fotógrafos vieram de fora e ficaram impressionados, porque tínhamos TupiNãoDá, John Howard, Maurício Villaça. São artistas que influenciaram todo mundo que está hoje em dia. Uns foram mais para o caminho do TupiNãoDá, outros para do Alex (Vallauri) e do Villaça e outros com o Hip-Hop, a cultura Hip Hop, o graffiti subway dos americanos.

- Isso começou em que época aqui no Brasil?

Isso nos anos 80 já tinha. O próprio Binho Ribeiro, puta artista bom, já é dessa época, dos anos 80, já estava fazendo, 85, 86 acho. Então não é nenhuma novidade essa coisa do graffiti americano. Me identifiquei vendo essa coisa rolando na cidade e também pelo fato de ser novo, pensava: “que legal né meu, você vai na rua, faz ali seu trabalho, não tem de pendurar quadro, não tem de se preocupar com nada, não tem de divulgar o trabalho, fazer convite, chamar ninguém, não ter de se preocupar em preparar uma tela, principalmente de limpar o pincel depois, o spray é legal, usou, acabou, joga fora”. Eu comecei a ligar as coisas, porque já no começo dos anos 80 tinha aquela coisa dos punks, eu estava super identificado com o movimento punk, com a questão da transgressão.

- Você tem o estêncil do Ramones, falou do Johnny Rotten agora há pouco, isso deve ter te identificado de alguma forma.

Isso foi muito forte na minha formação, porque foi quando teve o “boom” do punk aqui também, 82, 83. Foi quando rolou “O Começo do Fim do Mundo”, o primeiro show que teve no Sesc Pompéia, foi considerado um dos discos mais punks da história, por incrível que pareça. Parece que gravaram em 3 canais. Conheci todos os caras do Fogo Cruzado, o Fabião do Olho Seco, dono da loja Punk Rock que era inicialmente no centro e depois foi pra Augusta, os caras do Psicóze, o Gordo do Ratos do Porão, tive toda essa vivência com essa galera. Nessa época eu andava no ônibus com canetão hidrocor, escrevendo dentro do ônibus os nomes das bandas, em banheiro, qualquer banheiro que eu ia eu levava, achava uma delícia escrever com canetão no azulejo. Depois, já na faculdade, linquei uma história com a outra, e com o canetão, já naquela época, comecei a pintar as caixas de descarga. E ali encontrei, meu trabalho era aquele, desenhar na caixa de descarga. A pessoa vai mijar, dá aquela olhadinha pro alto pra relaxar, quando olha pro alto vê o graffiti. Eu fazia uma torneira desenhada, escorrendo uma bola, bem gráfico. As bolinhas eu pintava com as cores primárias e a torneira P/B. Eu fazia o desenho e ia embora, quando voltava no bar, esporadicamente, ia lá mijar e via que tinha um comentário, alguém escreveu do lado: “que louco”, “que bola é essa?”. E eu pensava: “olha que interessante cara, você faz um trabalho na rua e já tem a crítica ali do lado.” Esse foi o início do trabalho, comecei a pintar isso. Depois o contacto com Eduardo Castro, Marcio Fidélis que depois me apresentou o Villaça, Jorge Tavares, um artista importante que depois aprimorou o estêncil com a técnica do filó, comecei a pintar na rua, pintar, pintar, quando vi já estava pego. Comecei a me envolver com oficinas, tudo que ia descobrindo já ia passando nas oficinas, fotografando e projetando os slides para a moçada, mostrando e fazendo.

- Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas? Se puder conte uma passagem.

Eu tenho até um pouco de retorno mas não muito, e são muito variados. Desde os comentários no início quando as pessoas comentavam no banheiro o que estavam achando, até depois que eu lancei “O que é graffiti” da Editora Brasiliense. Um dia desses eu cliquei para ver na internet “textos Celso Gitahy”, e aparecem mais de 20 páginas com links, a maioria sendo usado como bibliografia para tese de mestrado. Então nesse sentido, pensei, “que legal, estou sendo útil para alguma coisa, ajudando as pessoas com essas informações”. Esse livrinho ajudou porque é um livro bem fácil e foi uma pesquisa super séria, eu levei quatro anos para fazer. Falar com todo mundo, entrevistar todo mundo, e aquela luta interior, de não acreditar muito no que está fazendo, super garotão. Todos nós enfrentamos um pouco isso, insegurança, resistências pessoais. Agora, com relação aos graffitis eu também não tenho esse retorno, não tenho essa clareza de como as pessoas vêem o meu trabalho. Faltam publicações, se tivéssemos uma revista, ou uma coisa mais abrangente onde as pessoas pudessem mandar cartas e sugestões seria melhor. As revistas que temos são mais ligadas para o público do Hip-Hop. Agora, com relação as publicações, está se pensando em fazer o livro do Alex (Vallauri). Parece que a família dele está organizando. Inclusive, não só o Alex. Nós falamos dele porque não tem como não falar, mas e o (Maurício) Villaça? O cara morreu e ninguém lembra do cara. Super importante o trabalho dele, inclusive parente distante de Mário de Andrade. Agora, em relação a passagem curiosa, eu sempre tive um pouco de sorte, mesmo na época do movimento punk. Aquele “Começo do Fim do Mundo” foi foda. Chegou a polícia, o batalhão e um monte de gente foi em cana, e eu dei muita sorte. Tínhamos saído, não lembro o que fomos fazer, e quando estávamos voltando vários camburões da ROTA estavam chegando. Veio um em nossa direção e pensamos “estamos fudidos”. Na mesma hora parou um FIAT 147 na nossa frente e perguntou se conhecíamos alguma rua. Falamos juntos: “conheço!!”. Ele abriu a porta, entramos todos, ficamos amigos do cara, nos tirou daquela situação, do nada, depois nos levou para o apartamento dele. O cara era um gay, super gente fina, viu 4 ou 5

garotões, tirou da cena. Com o graffiti é coisa de rua mesmo, sempre tem gente que gosta e tem gente que não gosta. Tem aquele que dá santinho, abençoa, e aquele que fala que vai chamar a polícia. Rolou uma vez de eu estar pintando e um cara subiu em cima da calçada, assim de madrugada, se dizendo policial, pegando o material e pondo dentro do carro, uma atitude super violenta, fez um barulhão. O dono da casa já armado, e eu lá, foi foda. A sorte é que eu estava com duas mulheres, duas gatinhas, quando os caras viram as meninas, foram conversar. Quando eu vi, já tinham esquecido de mim, já estava em segundo plano. Essa é uma estratégia boa, sempre levar uma menina bonita pra pintar junto, não tem erro. Já aconteceu também de policial parar, estávamos pitando um, grafitando, e o policial disse: “De duas uma, ou vai todo mundo pra delegacia ou vocês entregam o fumo. Se derem o fumo não acontece nada”. Demos o fumo e ele foi embora, o que é bem esquisito não é? Mas isso já é recente, uns 4 ou 5 anos atrás. Agora essa parada de violência foi sempre na boa.

- Quais suas influências e inspirações?

Eu não tenho como não falar em Picasso. Tem muita gente que fala que é ruim mas eu acho o máximo. Chagall, o Matisse, um monte deles. Acho que não é uma coisa muito consciente, é uma coisa que se dá no nível do inconsciente, onde somos mais sinceros, onde gostamos de fato, e é isso que motiva. Mas tem muita gente, eu não tenho uma influencia só. Na verdade todo o movimento punk foi uma influência e também tem a questão dos índios. Isso é bem importante porque depois, com mais maturidade, é que começamos a entender. Não tem como desvincular a espiritualidade com a questão da arte. Quando falamos em espiritualidade as pessoas já falam que não gostam de religião, sendo que a espiritualidade é uma coisa de ligação com a natureza, com os seres encantados, com o sol, o vento, as águas, tudo isso, é daí que vem a harmonia maior, inspiração, a força que gera a arte. Por isso que não tem como enganar. Eu acho que a grande influência é isso, dentro do meu silêncio, quando a coisa atinge mesmo, a serenidade, uma coisa verdadeira, é muito interessante e prazeroso, essa é a maior influencia, e é daí que surgem as reais motivações e o sentido maior de tudo.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

Tinha o Cré, que é um professor que deu aula no CACA, uma escola do Bom Retiro, que é a escola que Os Gêmeos estudaram, também tem um grupo agora, o Alto Contraste, fazem uns estênceis bons também, estudaram nessa escola. O Cré dava aula lá, e o conheci na época que ele trabalhava na secretaria do meio ambiente. Ele tinha uma discussão, ele sempre falava nisso, “exercício de leitura da paisagem urbana”, e aquilo me marcou muito. Como é a minha leitura da paisagem urbana? Qual é a paisagem urbana? Em alguns lugares esse crescimento desordenado, as pessoas vão construindo, cada um fazendo sua casa. Em outros lugares bairros residenciais, condomínios. Agora daí o artista vê como ele vai colocar a obra dele nesse contexto. Seja nessa coisa onde a arquitetura é cada uma de um jeito, e fica uma coisa abstrata, que você vê a relação do seu trabalho ali. Seja em uma coisa mais branquinha, mais desenhadinha. Agora, a leitura que tenho, fria mesmo, é que é um caos. Não é de harmonia. Até os ruídos dos carros, o som, tudo é muito acelerado, diferente do século passado, retrasado talvez. Imagine como era a Avenida Paulista, não tinha prédio, só aqueles casarões. De repente, para a pessoa chegar na casa da outra tinha um tempo, diferente do tempo de hoje. Hoje é tudo muito rapidinho, a pessoa até para entrar no carro faz barulho. Abre a porta e dá aquela puta batidona. A leitura que faço é essa, uma leitura que é cada vez mais apressada, as pessoas estão cada vez mais correndo atrás de uma ansiedade, uma coisa que nem sabem o que é, e devemos ficar muito atentos para não ficarmos iguais.

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

É difícil dizer. Cada vez é de um jeito. Eu tento observar as casas que estão com placas de “alugase”, ou aquela que está velha detonada, ou com muitas pichações, uma por cima da outra, que já deixa de ser pichação de alguém. Agora, se você vê uma casa bonita, o muro te seduz, e acha que deve bater na porta e pedir permissão para pintar, eu acho válido. A maioria das vezes que isso aconteceu as pessoas não deixaram. Não sei se é uma coisa do destino, na qual devemos mesmo impor, tomar o lugar sem perguntar. Já aconteceu também de deixarem e até chamarem para entrar e tomar um café, uma água. Eu acho que é muito de como as coisas acontecem, do momento. É como o surfista observando a onda antes de entrar no mar. Olhar e ver o melhor lugar para fazer, sempre buscando vencer a ansiedade. Na hora de pintar sempre se instala uma certa adrenalina, e às vezes não se observa tanto. Não precisa pintar no primeiro lugar. As vezes um canto, pedaço de banco, chão, uma parte no alto, é muito do olhar, observar. Cada momento te oferece uma possibilidade nova. É diferente do artista de tela que sabe que sempre encontrará a mesma tela. Já no espaço urbano é louquíssimo, cada dia uma tela diferente. Às vezes você sai de um beco, tem um espaço pequeno, você não precisa fazer um trabalho enorme. De repente um signo, e aí entramos naquela discussão dos arquétipos, a identificação que cada pessoa tem com a imagem. As pessoas pensam que comunicação é o que se fala. Nem sempre. Comunicação é como o outro entende, sobretudo. Como o outro verá? Como vai estar se identificando? Tem também aquela coisa do uso das referências. Há quem possa dizer: “o cara não sabe desenhar, pega uma coisa pronta, faz um molde e pinta”. O buraco é muito mais encima. Se for pra desenhar, também fazemos. Se quiser mudar o tema, a abordagem, também fazemos. Não acho que isso seja o mais interessante. Existem outras formas de comunicar, com uma participação

maior das pessoas. Não é uma mera posição de contemplação. Assim outras pessoas se sentem motivadas a fazer também, com suas visões, com suas narrativas, isso que é legal.

- Você acha que deve ser uma guerrilha ou um diálogo?

Existem dois ângulos. Um deles é esse da transcendência, que é inerente a arte. Um estado de espírito, de percepção, que está acima de qualquer discussão, de qualquer interesse egoísta. O trabalho quando acontece por si só gera uma transformação no ambiente que está, pela própria vibração que impõe, uma coisa que não é de uma compreensão linear, objetiva, que se possa verbalizar. Nesse sentido acredito que seja transgressora e acho que todo artista deve buscar esse entendimento cada vez mais palpável de atingir esse momento. Isso não quer dizer só fazer um trabalho bonito, tecnicamente falando. O sujeito faz o trabalho carregado de técnica, mas fica duro, inexpressível. O tempo também confere a possibilidade das pessoas lerem. O outro lado que vejo é que realmente está tudo uma sacanagem. O artista poderia também ter uma postura mais contundente, ajudar um pouco a mudar esse quadro. A diferença de classe social, de poder aquisitivo é muito fora do normal. Não é quem trabalha tem, quem não trabalha não tem. Se a pessoa não tem oportunidade de trabalhar, construir um patrimônio, assim como sua geração, seus filhos, em prol de uma minoria que se beneficia de tudo, é muita sacanagem. Tem de pensar no coletivo. E essas pessoas que estão aí à margem, com fome, morrendo em fila, cheios de doença? Alguém pode dizer que isso é uma coisa ideológica, babaca, que não leva a nada. Não é cara! Eu fico pensando em como a arte pode ter um papel mais efetivo nesse sentido. Agora, só a arte de protesto não é a solução, aquele protesto óbvio, chavão. Formas inteligentes e criativas de questionar e protestar, aí sim.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

Eu acho que tem muita gente boa aparecendo. Acredito que vamos ver muita coisa legal. A medida que começamos a registrar melhor tudo, abrimos o olhos, porque é um momento muito interessante, é a primeira década do milênio que se abriu. Acho que é um momento muito fértil, para que a década que vem esteja lendo isso, se debruçando em cima do que foi introduzido agora. Assim, acho que agora que temos de ter o cuidado de registrar, publicar, produzir documentários. Tem muita gente fazendo coisas bacanas, muitos coletivos, pintando, colando as coisas na cidade.

- E o fenômeno dos stickers?

Não é nenhuma novidade, também rolou no final dos anos 80 ou início dos 90, lá fora já tinha isso. O movimento punk apareceu lá em 77, depois em 84 que veio pegar aqui. Sempre tem uma certa diferença de tempo, é sempre depois. Talvez daqui para frente isso mude, com a globalização, internet, as pessoas estejam mais em sintonia.

- Você acredita que a relação dos stickers com a cidade é a mesma da pichação?

Eu acredito que pode ser, depende do enfoque, da narrativa do artista, como ele se expõe. É um sem fim de possibilidades, é só xerocar uma imagem e colar. Acho que isso traz essa discussão, do que apresentar, como apresentar, o que é relevante e o que não? Será que vou ficar colocando imagenzinha, mais uma na cidade se ela não tem essa força? Qual é a dela, diante dessa poluição toda que vemos? Mais uma? Será que vai estar contribuindo? Será que é legal? Então acho que essa discussão passa por isso, o que vou estar apresentando, e o meu estado de espírito no momento em que estou escolhendo essa imagem. Tentar buscar uma harmonia, uma situação em que você está feliz, numa sintonia bacana para apresentar coisas legais. Aí fulano fala que seis artistas importantes da história da arte produziram no cerne do mau estar, da loucura, da perturbação. Tudo bem, tiveram, mas muitos outros também estavam bem, lúcidos, saudáveis. Esses artistas as pessoas não lembram tanto. A desgraça é notícia e a cura é anônima. Sempre a abordagem negativa é que as pessoas gostam de lembrar. Sinto que é isso, estar em harmonia para apresentar coisas que sejam relevantes, estar sempre atento ao que está acontecendo, às necessidades das pessoas, como estão sentindo, e criar esse diálogo. Ficar só carimbando, carimbando, carimbando imagem, não tem sentido.

-O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Eu acho bacana. O artista precisa vender o trabalho, precisa viver, principalmente se ele quer viver de arte. Encontrar formas de apresentar, vender e viver dignamente do seu trabalho. Sempre existiram galerias de arte e não tenho nada contra e acho da maior importância. Se o negócio for uma coisa justa, com pessoas de bem, não tem problema nenhum. Tem muito a ver com como a pessoa se posiciona, como o peixe é vendido. Não tenho nada contra o graffiti na galeria, desde que o artista fique na rua e se mantenha pintando na rua e depois vá para a galeria. Agora, não tem regra também, não acho que tenha de ter regra. Se o cara quiser só trabalhar em galeria, pode. O que temos a ver com isso? Falar que ele é traidor do movimento? Que isso não é arte? O que importa é o que a pessoa faz, seu trabalho, o que está mostrando. Senão fica aquela fogueira de vaidades, "fulano não é grafiteiro", "eu sou porque faço mais que ele", "ele não tem atitude, eu tenho". Que papo furado! As pessoas precisam procurar se auto conhecer, ver que existem valores muito mais elevados, de transcendência da matéria, uma sensação de prazer mesmo, felicidade verdadeira. Há de se buscar essa plenitude aqui mesmo, encarnado, ter solidariedade com o

outro, sem interesse. A própria relação com as mulheres, essa discussão de estarem buscando seu espaço. O homem sempre suprimiu as mulheres. Acho que tudo está ligado. Todos os principais personagens de cada área são importantes. Temos de conhecer, o que eles deixaram, como falaram, o que adicionaram. Senão nos fechamos em uma linguazinha, “só ando com grafiteiro”, “só faço graffiti”, só gosto de revista de graffiti”, “só ouço música de graffiti”. A vida é relativamente curta para perdermos tempo com uma coisa só. Temos de beber de tudo, estarmos atentos, vivendo intensamente cada momento. Não é sonho. Alguém pode dizer: “é ilusão, o cara vive rindo, vive achando que tudo é maravilhoso, está viajando”. Nada! Porque não? Quer dizer que é sofrimento, é responsabilidade, acordar cedo, faz tudo? Não que isso não tenha de ser feito, mas que o seja com calma, prazer, sem ficar reclamando, xingando. Eu busco isso, viver a vida de uma forma bacana, tranqüila, intensa, para que meu trabalho aconteça, vá nesse caminho. Porque senão o cara fica deprimido, acha que está pintando uma bosta, fica com inveja, começa a falar mal de todo mundo. O pior é que se tem gente produzindo o cara continua fazendo isso, agindo assim, levando essa história, pessoas bancando, comprando, e todos achando que o cara é deus aqui na Terra. Entramos na discussão da importância do dinheiro. Será que o dinheiro é tudo? Será que o dinheiro compra tudo? Será que tudo que ouvimos é verdade?

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

Sério mesmo cara? Eu acho hoje em dia que tinha que se determinar lugares específicos, não em todos lugares a torto e a direito. Precisávamos ter mais praças, árvores, chafariz, isso deveria predominar na cidade, não a publicidade. Publicidade tudo bem você ter num bairro ou outro, uma avenida principal, mas o resto não. Para! Todo mundo fica doido, ansioso, todo mundo quer ter isso ou aquilo, comprar isso e aquilo. Neguinho enfia a mão na bolsa da mãe quando ela não dá dinheiro. Porque tem aquele apelo subliminar que é muito forte. A pessoa acha que não quer mas no fundo ela quer. É pensado pra que isso aconteça mesmo. Como pegar de fato a pessoa? Não dar chance do cara dizer não. Por conta disso eu acho que tinha de restringir mesmo, eu acho nocivo até. Embora haja muita coisa criativa, bacana, sem desmerecer ninguém. O trabalho na agencia é em grupo, todo mundo participa, várias etapas, um trabalho de grupo bacana, louvável, mas temos de ver como isso é aplicado na sociedade, as reações que isso traz. O que eu acho é isso, não podia ter em todo lugar, tinha de ser organizado.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

O que os caras fazem é uma puta sacanagem. Eles querem pegar o que já existe e dizer que é uma coisa com uma essência bacana, que tem um sentimento, uma força poética, autêntica e pura, eles vem e querem se apropriar, e ganhar dinheiro em cima, tirar o sangue. Até o momento que fica gasto, não dá mais dinheiro, e fica de olho na próxima e aquilo vai pro lixo, ninguém fala mais. Depois você vê os que começam, ganham um cachê legal, aparecem na mídia, já se acham os caras, começam a falar mau de todo mundo, não tem respeito nenhum por quem já está aí, por quem já pintou, quem já fez de repente vários eventos culturais. Tem toda uma influência, porque não é só fazer. Não pode se desprezar em função de um momento de glamour. Agora, eu acho que é legal, pelo menos se pagam, o que normalmente não acontece. Se dá uma grana e é uma coisa legal. Depende de como a coisa é feita. Eu sou bem assim, não sou muito de falar “é isso”. Tem vários ângulos a mesma história.

-Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Totalmente! Eu acho que isso faz com que a pessoa tenha contato com um “eu” que normalmente não conhece, que é a coisa do lúdico, do prazer, de você fazer uma coisa que não tem uma direção racional, não tem um porque definido. Você só sai pra pintar, e vai pintando. Muitas vezes as pessoas nos vêem pintando e fico observando a reação. A mulher passando com o carrinho de bebê, para, o bebê às vezes até chorando, ela fica quase meia hora lá parada olhando, querendo acompanhar o desenrolar do negócio, que é um processo. Ou o carro que para no sinal, depois que o sinal abre todos ficam buzinando porque você nota que o cara não quer andar. Acho que no fundo todo mundo tem essa certa carência de ver um trabalho de arte na cidade, um trabalho que não é nada e não quer vender nada, é uma coisa do sentimento humano. As pessoas estão realmente carentes. Todos buscam essa coisa no sexo, falam de sedução, nas novelas, e não é por aí. Todos acham que o sexo supre isso, e está cada vez mais claro que não. Logo as pessoas vão perceber que não é bem assim, não é por aí. Essa carência é de um sentimento maior, de plenitude. Então quando essas pessoas vêem um trabalho de arte, se sentem bem, chama a atenção. E de certa forma supre, se realizam. Ou seja, vêem uma coisa nova.

- O que é graffiti para você?

Graffiti é isso tudo, dito de uma única forma: riscar. Deixar a sua visão, a sua forma de ver as coisas, o que você tem a dizer, riscado, marcado no espaço público. Isso é graffiti, você ter o espaço, se apropriar, e dizer alguma coisa.

ENTREVISTA 6 - CARLOS MATUCK

16/05/06- Artista Plástico entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Eu trabalho com arte hoje em dia. Meu trabalho é de arte. Eu faço quase sempre técnicas tradicionais, pintura, madeira, gosto muito de desenho, estou desenhando cada vez mais. O que veio do graffiti para esse trabalho é demais, é muito. Eu utilizo das coisas que aprendi com graffiti, fazendo estêncil, ainda uso muito estêncil. Veja essa pintura aqui (aponta para um quadro na parede), relativamente recente, tem estêncil ali, os carimbos, o selo, o carimbo do selo, a letra, eu cortei porque queria uma determinada letra, a borda. Eu me utilizo dos estênceis. Ainda acontece até hoje, de eu ser chamado para pintar parede. Nesse caso eu faço com estêncil, porque para dar conta do trabalho normalmente eu uso os estênceis que já tenho, e eu tenho muitos.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realizava? Fale um pouco sobre alguns trabalhos.

Fazíamos estêncil e a mão livre também. Isso era uma técnica Vallauriana. O (Alex) Vallauri criava as pin ups, as rainhas dele, as mulherzinhas dele desse jeito, ele tinha uma bota, uma luva, e ele ia pichando a bota, a luva, e depois completava a mão livre, aplicava uns estênceis, estampava a roupa com alguma coisa, pixava o telefone e fazia o fio a mão livre. Várias vezes que saíamos juntos acontecia isso. Eu como não tinha estêncil, ou os que tinha não combinava com isso, fazia a mão livre, uma figura do lado da dele, um cachorro, qualquer coisa.

- Quando começou a realizar intervenções na cidade?

Conheci o (Alex) Vallauri em 1977, 1978, que me lembre já trabalhamos juntos nesse ano. Ele já estava fazendo a bota, coisas em papel, estampava camiseta, não tinha nada com graffiti mas tinha a ver com a linguagem. Começamos a trocar figurinhas muito cedo por causa dessa identidade, uma identidade muito grande de linguagem, vontade de fazer coisas muito parecidas. Comecei muito cedo a trabalhar com o Vallauri, não passei por uma fase de ajudante, trabalhar exclusivamente no trabalho dele. De cara fizemos uma coisa juntos, mesmo com graffiti. Eu tinha feito uns chapéus, ele tinha feito uma guitarra, quando eu vi a guitarra ele fez uma pessoa tocando a guitarra. Ele começou a pixar a guitarra solta na parede, umas guitarrinhas pintadas. Uma vez saímos, ele tinha um chapéu, uma guitarra, eu fiz uma sanfona, e pintamos um que acho histórico, que é feito desse jeito, umas partes com estêncil e outras a mão livre, mas a parte a mão livre foi mais o Vallauri que fez, ele tinha mais prática com a parede, eu demorei pra aprender, praticando na rua, claro. E era assim, eu ia fazendo umas figuras. Em seguida entrou o (Waldemar) Zaidler, muito cedo também.

- Li algumas entrevistas suas e me pareceu que você e o Vallauri tinham muito em comum.

História em quadrinhos, carimbos, tudo convergiu para uma identidade no trabalho. Nós dois gostávamos dos mesmos artistas, admirávamos muito o Roy Lichtenstein que é quase tudo estêncil. O artista pop que mais curtíamos era ele, porque tinha uma coisa forte com história em quadrinhos, tinha uma coisa forte também, aí no caso do Vallauri, com a coisa do ambiente, do espaço de casa que ele tem no trabalho dele, pintar o interior da sala. Eu acho que isso teve uma influência grande no Vallauri em fazer a Casa da Rainha do Frango Assado, que é uma casa gigantesca, cheia de coisas pintadas. É um trabalho pop aquele, um trabalho filho do pop, todo esse nosso trabalho é um trabalho que veio um pouco da pop art, é claro, a utilização de imagens de gravação. O carimbo Dulcemira existem não porque é uma fábrica de carimbos para fazer carimbos para crianças. A utilização daquele carimbo é uma técnica de impressão, mais simples, que chama-se impressão em anilina, onde você imprime papel de embrulho. Por isso o catálogo era tão interessante, pois faziam papel para pequenos supermercados, lojas de peças de automóveis, lojas de tecido, chapéu, sapato. O catálogo é riquíssimo, tem muito sapato, muita figura de mulher, tecido de mulher, figura de homem de chapéu e paletó, figuras andando que são representativas de que a loja vende bolsas, malas, paletós, camisas, Casas Renner. Tem uma outra sessão que tem todos os carros, Gordini, Aerowillis, anos 50, 60, um pouco dos 70. Peças de carro, válvula, parafuso. Tem uma outra sessão, que acho que eles faziam muito papel para casas de umbanda, tem São Jorge, santas, Bahia, Senhor do Bonfim, Preto Velho, Iemanjá. Então, o catálogo é sensacional, o catálogo do comércio do centro de São Paulo, com tudo que ele tem de rico. Todo o imaginário, supermercado, padaria, pizzaria, então tem os padeiros, os garçons. O Frango Assado veio do carimbos Dulcemira obviamente. A primeira Rainha do Frango Assado era um carimbo Dulcemira. Teve muita importância, era um lugar que íamos muito pra olhar.

- Onde ficava?

Ficava na rua Aurora, perto da Santa Ifigênia, no 142 acho. Eu tenho o catálogo deles até hoje. Eles fecharam, não gosto muito de falar nesse assunto (risos), eu tinha de ter comprado o catálogo todo, foi uma pena.

- O que você acha que te levou a fazer isso na rua?

É uma coisa difícil, sempre estive muito dividido entre as duas atividades. Olhando agora que estou fazendo meu site consigo perceber isso. O período que trabalhei com graffiti na rua foi um dos períodos mais ricos que trabalhei dentro ateliê. A quantidade de trabalhos que tenho dessa época, pastel, desenho, guache, coisa com carimbo, experiência com carimbo é tudo daquela época. Eu começo uma produção gigantesca quando entro na faculdade porque aí me livro de ter que estudar. Eu entrei na faculdade pra me livrar de ter de fazer qualquer coisa. Estudei que nem um condenado no ano de 78, acordei cedo pra ir no cursinho, estudei pra caralho, e entrei na FAU. Quando entrei na FAU parecia que tinha ganhado uma carta de alforria, fui trabalhar direto, nunca mais fui na FAU, fui para o ateliê. Eu percebo que o ano de 79, que foi o ano que comecei a grafitar muito na rua, o trabalho já estava pesado, fizemos um mural na FAU, começamos a participar de exposições, uma atividade total. Eu sempre fui uma pessoa dividida entre o trabalho na rua e o trabalho no ateliê. Eu sempre quis ser artista plástico, não queria fazer coisa nenhuma senão isso. Eu sei que tinha uma coisa que me atraía pra fazer graffiti que era uma situação de adrenalina extrema, totalmente estimulante, “vamos sair pra rua pichar”. Estávamos ainda naquele período que era um pouco perigoso, mas a gente não tinha medo. Acho que fazíamos uma análise correta da conjuntura, éramos muito classe média, estudantes da FAU, da USP para sermos pegos pela polícia. As vezes que fomos abordados falamos isso: “Olha seu guarda, entenda, somos estudantes da universidade, estamos fazendo um trabalho”. Eles que ficavam com medo às vezes, de arrumar uma encrenca conosco, vai saber de quem éramos filhos. Eles só dão pau em fudido, não dão nem chance. E depois saímos para fazer graffiti de carro. O Zaidler tinha um fusca, a gente ia de fusca. Só o Vallauri saía a pé pra grafitar, eu jamais saí a pé pra grafitar. O carro era uma arma de fuga.

- O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Eu não sou contra nada, não sou contra, mas acho que é outra coisa. Eu acho que arte urbana é na cidade e não na galeria. Mas acho que se o cara tem um projeto para uma galeria, feito a partir das experiências que ele teve na cidade, e conseguir fazer um projeto cuja linguagem se adapte a esse espaço diferenciado que é a galeria, para um público diferenciado, perceber a diferença do suporte. O suporte da galeria é outro, o suporte da cidade é a cidade, não é o muro. O muro está sempre com a participação do resto, do entorno, você tem uma visão do suporte, o suporte é ampliado. Tem de perceber a diferença, só isso. O que não é legal é levar uma coisa que está na cidade e colocar na galeria e falar que está fazendo um trabalho: “ah exposição de graffiti”, tenha dó. O graffiti já está exposto.

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

É um acinte, uma falta de vergonha na cara, um abuso total. Eu acho que devia ser o inverso. A proporção que eles ocupam devia ser ocupado pela arte e a proporção que a arte ocupa, ser ocupada pela publicidade.

- Você acha que tem alguma solução?

Difícil, as pessoas estão cada vez mais conformadas, conformistas. Não vejo muito futuro pra humanidade nesse momento não, está muito ruim o negócio.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

O que podemos dizer da publicidade? São um bando de chupinhas, não inventam absolutamente nada, são chupadores, foto-chupadores. Tudo que é inventado eles aproveitam, é assim que trabalham. A não ser em alguns casos muito raros, por exemplo em relação ao cinema, que de vez em quando eles conseguem, por causa do meio, trabalham muito com câmera, tem um intercambio um pouco mais equilibrado, existe uma troca mais justa, do ponto de vista da criatividade, da intenção. Às vezes o cinema se apropria de algumas boas idéias da publicidade e o inverso também é verdadeiro, aliás mais verdadeiro. Agora, com as artes plásticas é um desastre. Eles não tem nada a declarar sobre as artes visuais. Eles acham que tem mas nunca tiveram nada a declarar, são completamente ignorantes sobre artes visuais. Porque há uma desavença básica que é o fato deles usarem a imagem para vender alguma coisa e a arte é o contrário. Você nunca pode pensar numa arte visual, num trabalho próprio com o olhar na venda. Você vai estar fazendo qualquer coisa, menos um trabalho. E a conversa deles com as artes visuais é a venda, eles se utilizam da imagem para vender alguma coisa, e está em franca oposição com qualquer projeto de arte. O que eles passaram a vida fazendo é isso, roubando idéias das artes visuais para vender coisas. Estão sempre diluindo, usando de maneira errada, sempre fazendo uma coisa horrível, uma coisa feia. Eu acho assim, no começo dos anos 80 o graffiti estava na moda, você percebe pela imprensa, como as pessoas falavam, como se preocupavam com isso, eu lembro, tanto estava na moda que nós fomos parar na bienal. E agora está mais ainda, só que agora está de uma maneira avassaladora. Eu fiz isso, fui contratado para fazer isso, fiz até propaganda eleitoral, para pichar na rua fazendo máscara, porque tínhamos a manha, não com a

Nike. Agora acho que virou um fenômeno mundial, a coisa do graffiti, do hip-hop e a maneira que eles trabalham com os intercâmbios, no Japão, Argentina, Chile, Alemanha, está demais, e voltou a estar na moda a linguagem, voltou a estar muito identificado com o jovem, que é o público alvo da publicidade normalmente, é a linguagem que os caras gostam.

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Eu acho que sim, de certa forma acho que sim. Ao longo de um tempo razoável faz com que as pessoas comecem a pensar diferente a cidade. Eu acho que toda essa coisa da pichação fez as pessoas pensarem. Agora, é muito complicado na verdade, não é novidade pra ninguém destruir a cidade. A cidade é uma coisa destruída, cada um faz o que quer. Ninguém reclama da destruição. Eu acho ridículo uma pessoa que reclame de pichação, com a quantidade de publicidade que tem na cidade, quer dizer, acha normal e a pichação não acha normal. Pra mim é a mesma coisa, é o mesmo acinte, a mesma porcaria que os pichadores fazem os publicitários fazem também, quem disse pra eles que é bonito o que eles fazem, eles acreditam que é bonito mesmo? Na verdade eu acho que poderia mudar muita coisa se houvesse uma discussão de verdade sobre isso em alguma instância, mas não vejo essa discussão acontecer, eu só vejo ela ser colocada do lado errado. Um total menosprezo pela pichação, como se não existisse, como se fosse uma bandidagem, que talvez seja, mas mesmo sendo uma bandidagem, não trás uma discussão interessante. E uma total e completa aceitação do espaço público açambarcado pelas grandes empresas, que por outro lado também não tem discussão nenhuma, também aceita a cidade de uma maneira acomodada, parece uma coisa natural. Não é normal. É absurdo. Isso é invasivo, fora de propósito. Destrói a história da cidade, a maneira como as fachadas são tampadas, algumas delas históricas. A verdade é que ninguém está preocupado em discutir a cidade, vende-se até o espaço aéreo de São Paulo.

- O que é graffiti pra você?

Eu acho que é uma manifestação urbana de contravenção, assume várias possibilidades, humorística, de protesto, pode ser de caráter humorístico-político, só sensorial, propagandístico, mas eu acho que ele é sempre de contravenção, ele nunca vai pedir passagem para invadir a parede alheia, nem a pública nem a privada. Acho que é um trabalho anônimo, acho que faz parte ser anônimo, mas acho que é impossível na sociedade que vivemos hoje uma pessoa que se destaque em um trabalho de graffiti não ser conhecida, porque vivemos em uma sociedade do ego, da celebração das coisas e das pessoas, mas acho que deve ser anônimo. Um graffiti assinado é totalmente tonto, é a mesma coisa que um mural mal feito, não é um graffiti. Sempre achei que graffiti seja isso, portanto não faço distinção entre graffiti e pichação, para mim é a mesma coisa. Essa distinção para mim foi feita para proteger a classe média e dar porrada nos coitados, pichação a gente bate e graffiti a gente tolera porque é bonito. Então hoje, nós chegamos ao cúmulo de vermos cursos para pichadores para se tornarem grafiteiros. Chegou num nível de insânia absoluto: “vamos chamar os meninos para fazer graffiti porque pichação é feio”. Feio é foda né? Como pode hoje, na atual conjuntura das artes plásticas no mundo todo você falar feio ou belo, é complicado, não existe mais há muito tempo, e não se procura uma conceituação mais definida desse assunto e fica essa coisa tonta, aquele menino que faz uma coisa mais bonitinha é graffiti, aquele que é sujinho é pichação. É tonto demais.

ENTREVISTA 7 - OZÉAS DUARTE (OZI)

18/05/2006- Artista Plástico, entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Historicamente é pichação, então a minha atitude para ocupar o espaço é a mesma de um pichador. Só que meu trabalho tem um outro contexto, eu lido com alguns elementos da arte contemporânea, da arte moderna, da arte em geral, e esse é meu interesse. Eu sou um artista plástico de formação, apesar de não ter uma formação acadêmica, mas sempre trabalhei nesse caminho. A rua me interessou num certo momento, porque conheci um cara, e esse cara falou assim: “Esquece tudo, que arte é outra coisa”, fui pra rua. Então me apropriei do espaço público para apresentar um trabalho usando a técnica do graffiti que todos conhecem, e que sempre esteve por aí, o que também não deixa de ser pichação. Esse trabalho só deixa de ser pichação quando é pago e elaborado de um outro jeito com projeto etc., ou algo para algum lugar e públicos específicos. A partir do momento que o cara vai lá e intervém, ele pode fazer uma coisa maravilhosa mas se ele não tem a permissão, não foi pago, acredito que está no contexto da pichação.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos.

Comecei em 1985 fazendo um graffiti muito tosco, não tinha domínio nenhum da técnica. Conheci o Vallauri (Alex Vallauri) em 1981, que foi o cara que me ensinou. Nessa época andava muito na rua e comecei a perceber algo diferente nos muros do que existia na época, tinha um cara que carimbava umas imagens coloridas e super péticas, e aquilo foi me intrigando. Que porra é essa? O que é isso? Eu terminei conhecendo-o em 1981 na Pinacoteca, fazia aula de desenho de modelo vivo, e ele estava preparando a primeira exposição oficial de grafiteiro num espaço público importante que era a Pinacoteca do Estado. E como a exposição era próxima ao local que fazíamos aula, vi ele montando a exposição e alguns dos desenhos que via na rua e não sabia de quem era o cara, fui ver o que era, achei muito legal e pensei “puta, descobri o cara”, só que foi assim: “-oi” “— oi, legal o seu trabalho”, e ficou nisso. Em 84 eu participei de um grupo que fez uma intervenção ali na Avenida Consolação, na passagem subterrânea em frente ao Cine Belas Artes. Foi a primeira intervenção minha com elementos da rua num lugar público. Peguei uns outdoors, instalei lá, fiz um negócio maluco, um monte de coisa usada, papel, caixas e reciclei algumas coisas. Então passou um cara lá, que era o Maurício Villaça, um artista amigo do Vallauri e ele falou assim: “Meu, seu trabalho é muito legal, quero que você exponha na minha galeria”, isso foi um bilhete colado no trabalho. Disse, “ah, beleza”, entrei em contato com ele e pensei: “esse cara é doido” (risos). A casa dele era um espaço aberto para qualquer manifestação na época, era o espaço mais radical de São Paulo (risos)..

- Qual era o nome do lugar?

Era Galeria Arte Brut. Ele trabalhava com uma vertente do Brut, era arte bruta em todas as instâncias que você possa imaginar, qualquer loucura servia. Aí bom, fui lá, ele cedeu um espaço, eu fiz uma instalação e foi nesse momento que conheci o Vallauri e ficamos amigos, ele foi lá ver, adorou o trabalho, fez umas intervenções nessa instalação, mas sem os graffitis. Depois ele me perguntou: “Por que você está fazendo isso? Isso é uma bobagem, vamos pra rua, não tem ninguém lá e é a melhor maneira de expor trabalhos, onde está o público de fato” (risos), eu falei: “Ah! Legal, então vamos! Como é que faz?”, aí ele me explicou como fazia estêncil e aprendi assim. E o Maurício também me ajudou e terminei aprendendo com os eles a técnica e os truques e comecei sair pra rua fazendo algumas coisas que eram muito toscas. Eram imagens muito simples, muito pequenininhas. Fiquei nisso por um tempo, foi no final de 84 a 85 sem grandes pretensões, era por diversão. Em 86 aconteceu um fato interessante que na época achei absurdo, resolveram leiloar um trabalho da Tarsila do Amaral que apareceu no mercado, queriam vender essa tela, e criaram uma puta história em cima disso. Resolveram que tinham de leiloar essa obra, o que eu até achei legal, só que no leilão quem levou foi um argentino que a comprou. Nenhuma instituição brasileira, nenhum empresário, ninguém assumiu a responsabilidade de adquirir a obra, já que essa obra é importante dentro de um contexto histórico, ela é nossa, não pode sair do país em hipótese alguma. Acabou indo parar na mão do tal argentino. Achei de fato engraçado e triste e fui ficando indignado com isso. O que fiz? Recortei um estêncil (máscara) do Abaporu, que era a tal obra, e pensei em montar um museu de rua com obras importantes. Vou colocar a arte aonde ela realmente acontece, aonde ela pode existir de uma maneira bacana sem muita coisa. Comecei essa série que chamei de Museu de Rua, umas releituras de obras importantes da história da arte e passei a pinta-las na rua como se fosse uma galeriazinha, mas muito trash, nada arrumadinho, nada certinho. A idéia era brincar com essa questão, você não precisa ir a um museu. Então eu como artista, com minha arte, com meu trabalho, e depois como cidadão, posso transferir para as pessoas o meu conhecimento, mas de uma maneira legal. É assim que penso e agi durante todo tempo. Depois pensei: “Putz, história da arte é grande e com muita gente e ter que contar todos os períodos, não vou ter folego”, e daí eu desisti (risos). Selecionei alguns brasileiros, Di Cavalcante, Tarsila, Brecheret, Anita Malfati e Ismael Nery e alguns estrangeiros, Van Gogh, Picasso e Michelangelo, brinco com esse

repertório até hoje, tem alguns que eu gosto muito, outro que acho importantes, termino me apropriando de alguma coisa e misturando com a outras coisas.

- Você falou que começou em 85. O que o levou a trabalhar na rua?

Foi o Vallauri mesmo. Na época ele já era um artista importante. Ele não era só um grafiteiro, era o que chamamos de artista multimídia atuava com algumas linguagens além do graffiti.

-Ele já tinha exposto na Bienal?

Já, tinha exposto na bienal de 83 como desenhista se estou certo, não tenho muita certeza. Ele era um gravador importante, fazia xilogravuras e serigrafias com muito talento, um cara que trabalhava os processos de impressão muito bem, e desenhista dos bom. No processo de trabalho para chegar no estêncil foi rápido, o que não era exatamente o graffiti acredito, acho que o Matuck sabe como foi esse processo de passagem. O que ele fez foi dar um salto, foi para a rua, pros muros. Existia também na época uma efervescência cultural, pelo fato de estarmos numa ditadura, as pessoas não poderem se expressar, então iam-se para a rua falar, manifestar opiniões e ideais. Nesse contexto ele começou a construir uma poética muito legal e que não existia. Existia muito texto, que eram dos poetas da contra-cultura soltando o verbo, e ele dava uma carimbadinha aqui, uma carimbadinha ali, pra pontuar algumas coisas. O graffiti dele às vezes era um comentário em relação a um texto ou uma opinião ele foi o primeiro artista a manifestar se a favor das “Diretas já” pichando nos muros essa frase. Depois ele foi ampliando o repertório até chegar na “Rainha do Frango Assado” o grande trabalho dele, uma personagem que foi construída passo-a-passo.

Na época em que eu não o conhecia, ver primeiro uma luva, depois uma bota, um sutiã, você pensava: “Mas que porra é essa? O que é isso?” era um enigma. Ele criou uma coisa no imaginário das pessoas que ninguém sabia o que significava, e o porque daquela figura emblemática, nesse tempo as pessoas ainda tinham aquela idéia de que era proibido fazer qualquer manifestação em qualquer lugar. Isso me impressionou muito, eu acompanhava pela a cidade os passos dessa personagem. Depois o personagem foi aparecendo com braço, com rosto, que nada mais é que uma prostituta ou um travesti que circula pela cidade pelas esquinas escuras. Esse personagem fez parte da história dele. Ele passou a infância e adolescência em Santos, onde ele tinha uma relação com o porto e com os personagens da área portuária em Santos, havia uma série desenhos onde ele representava essa vida noturna underground e seus personagens.

Então o graffiti dele tinha uma história um começo, meio e fim. Pensei: “Quero fazer isso também, acho que eu posso, já que eu estou aqui”. Parei tudo que estava fazendo e fui fazer graffiti, fiz até 1995 atuei bastante nesse período, alguns momentos mais outros menos, pela dificuldade de estar sempre na rua, ninguém consegue ficar o tempo todo, não era essa facilidade que existe hoje. Quando o Maurício faleceu em 93 perdi um pouco o barato da rua, e o norte, já estava com alguns problemas então resolvi parar, fiquei dez anos sem fazer absolutamente nada. Brincando de vez em quando com o pessoal, nos reunimos no dia 27 de Março “Dia do Graffiti”, e alguém sempre me chamava pra pintar, era é mais um reencontro de amigos.

- Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas? Se puder conte uma passagem.

Tenho sim cara. Lá no começo com o Museu de rua me impressionava. Eu ia para rua pintar como é um trabalho que demora, e pessoas comuns passavam, faxineiro, empregadas domésticas, paravam, achavam bonito e perguntavam: “Isso é uma obra de arte, né?”, aí eu contava a historinha “Isso é obra de arte, esse cara foi tal fulano, viveu em tal período”, eu me dispunha a contar um pouco do trabalho, as pessoas achavam maravilhoso, me davam sanduíche, refrigerante (risos). Eu sempre tive essa receptividade com meu trabalho que sempre teve essa característica de mostrar um pouco da arte. Uma vez fomos parar na delegacia, em 86, estávamos em 3, o Júlio Barreto o Hudinilson Jr. e eu, na Av. Amaral Gurgel, pintando um muro, baixou uma barca (viatura ROTA) e já saíram falando: “Vocês estão presos, foram denunciados, juntem tudo e vamos prá delegacia”. A nossa sorte é que o delegado era mais novo que eu, um moleque, chegamos lá o cara estava com os pés em cima da mesa, muito engraçado esse delegado. “Porra, mas o que que aconteceu?”, falei: “Não sabemos, fomos denunciados e nos prenderam”. (Nesse momento chegam os alunos da oficina de estêncil que o Celso ministra as quintas-feiras). Engraçado mas apavorante, era o tempo da temida ROTA e os caras não estavam pra brincadeiras, enfim fomos autuados em flagrante delito. Eles perguntaram o porque e dissemos que éramos um grupo de artistas e que estávamos disponibilizando nosso trabalho para a cidade, nessa hora o policial da viatura disse: “o trabalho dos caras é legal mesmo, não é pichação nem nada”(risos). O delegado disse que infelizmente teve de mandar nos pegar porque tinham recebido uma denúncia anônima que havia um ato subversivo na rua. Cai pra trás, “não acredito nisso”. Ele disse: “É, mas tudo bem, faz de conta que eu não vi, faz de conta que vocês vieram e foram embora”. Isso mede o estado das coisas num período de transição. Fazia dois anos que tínhamos a liberdade de expressão fundamentada na democracia mas ainda haviam essas coisas. Mas sempre meu trabalho teve uma reação positiva, nunca ninguém me criticou ou veio questionar o que eu estava fazendo, mesmo agora com essa volta, em que estou fazendo um trabalho um pouco diferente do que era meu trabalho há uns anos atrás,

só tenho recebido apoio e é muito divertido. Estou fazendo um trabalho muito simples na solução, é só na questão das idéias que quero dialogar. Enquanto eu puder trabalhar no nível das idéias e puder colocar umas coisas interessantes acho que meu trabalho será uma coisa positiva. Não ataco os lugares para deprender ou destruir as coisas, eu sempre tive essa consciência, tanto que estou colando lambe-lambes que são biodegradáveis, mas ficam por pouco tempo, tentam arrancar para levar.

- Fale mais dos seus trabalhos recentes.

É uma indignação em relação a tudo, não só ao país mas em relação a mim mesmo. As pessoas não estão levando nada a sério, tudo vira piada. Queria voltar para a rua, e como poderia mostrar minha indignação com relação ao estado das coisas de uma maneira bem humorada? Então resolvi usar alguns ícones que estão muito saturados, e que todos conhecem e que tenham algum pensamento que sejam importante para a humanidade. A minha idéia era essa, provocar as pessoas, fazer elas pensarem. “Porque que o Cristo virou um Mickey?”. Tem reações meio violentas, o pessoal não aceita, não curte muito essa imagem, é a imagem que mais gosto, mas as pessoas não entendem a colocação. Então ou eles arrancam as orelhas ou arrancam ele inteiro (risos) pintam tentam apagar a imagem e ainda carimbo por cima a frase “Arte ordinária” um comentário com relação ao graffiti e a arte sem pretensão de arte isso ou aquilo. Nessas Artes ordinárias trabalho com algumas figuras muito conhecidas na mídia, e alguns são pensadores importantes, o Gandhi por exemplo, você pode comprar o pensamento dele em banca de camelô, o cara que vende nem sabe quem foi. O Cristo Mickey é pra mim o que se tornou a religião hoje em dia, um grande parque de diversão para se ganhar dinheiro, uma Disneylândia da fé. O Einstein também, é um ícone, mas ninguém sabe direito o que o pensamento dele representa para a humanidade. O Che Guevara virou Coca-Cola, já é carne de vaca, vou mais ou menos por aí. Tem o diabo também que é um outro caminho, a representação do mal como se fosse uma Disneylândia do mal com culto ao sinistro, tem os santinhos que estão por tudo quanto é lugar, e desses tem o santo mais pop de São Paulo, Santo Expedito que também virou um Mickey. Eu quero provocar as pessoas nesse sentido, cutucar, de uma maneira bem humorada e divertida. Acho que falta um pouco disso nessa nova geração. Das coisas que sinto falta hoje, o bom humor e as boas idéias. O que vejo mais é viagem, delírio e preciosismos técnicos. Eu pelo menos tento contribuir, sei que estou contribuindo para a ira de algumas pessoas (risos), mas até agora nenhuma chegou até mim, eu estou quietinho no meu canto, eu provoço e saio de fininho (risos).

- Quais suas influências e inspirações?

Ah, são várias cara. Começando lá de trás, das cavernas que acho muito legal, Lascaux, as cavernas australianas, a arte dos incas, dos egípcios. Mas os caras que de fato me influenciaram foram Michelangelo, pelo que ele é e pelo trabalho que o cara tem, Leonardo Da Vinci, Picasso é um cara que mexeu muito com a minha cabeça, os Pops em geral, todos eles. O meu trabalho tem muito a ver com a Pop arte, quando dava aula pra molecada em oficina, procurava sempre pontuar isso, o graffiti está muito próximo da Pop Art é filho legítimo, tem uns caras que eu adoro, o Lichtenstein, Andy Warhol mais ou menos, algumas coisas dele até brinco, o alemão, Sigmar Polk, que eu acho do caralho, se eu fosse ser algum artista sério seria parecido com o Polk (risos), é muito bom o trabalho dele. Outro cara é o Yves Klein que é do caralho, porque foge completamente de alguns conceitos da Pop Art, mas ele faz parte dessa escola que eles chamam de Nova Figuração tanto na França como na Alemanha, seria uma versão mais intelectualizada do Pop, foi nos Estados Unidos que surgiu esse nome. A cor é o que fundamenta o trabalho do Klein. Tem mais gente, esses são os mais para mim, tem um outro alemão que esqueci o nome, eu o vi na Bienal e no Mam há alguns anos atrás, ele é um neo-expressionista mas acho que ele é mais que isso, bom, esqueci o nome. Dos grafiteiros os de Nova Iorque, Keith Hering, Kenny Scharf dos 80 o Futura 2000 que são uns caras dos anos 90, os franceses Miss-tic, Blek le rat, e o coletivo X-molinux são da antiga. No Brasil tem alguns, Vallauri, Villaça, Jorge Tavares, Celso Gitahy os gêmeos o Gerchman pintor carioca, Nelson Leirner, e o meu ídolo Iberê Camargo, demorei muito pra entender o trabalho dele, no começo achava muito estranho e me incomodava, então um dia vi uns desenhos dele e caí pra trás. Ele diz tudo, todas as angústias que o ser humano tem está ali é puramente emocional. Um grande pintor e desenhista.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

A cidade pra mim é muita coisa. Pra começar faço parte dessa cidade. Eu fora dela não sou nada, é feia e esquisita mas amo mesmo assim. Tive essa a experiência de sair há uns anos atrás, foi muito dolorosa, e a maneira que entendi foi que estava sendo expulso, estava me cuspiendo pra fora, fiquei muito chateado, deprimido pra caralho. Quando voltei ainda sentia que meu lugar que aqui tinha dançado. Nasci aqui, cresci aqui e vivo aqui o tempo todo. Desde moleque vivo nessa cidade. Hoje moro no centro da cidade mas antes morei na periferia, conheço a muito bem. Mas não é fácil, quanto resolvi voltar para rua percebi que estou na minha casa e que posso pendurar meu trabalho aonde eu quiser, por que essa casa ainda é minha. Andando pelas ruas é como se estivesse em meu quintal em meu território. Eu não sei se todos tem essa identidade que eu tenho, e não sei se vou sair daqui, não quero sair mais daqui. Então, é uma luta diária para viver, morar e trabalhar. A minha vida está estruturada por aqui, se sair tenho que voltar. A cidade está tão estranha atualmente que tem momentos que tenho vontade de dizer chega, porque não dá, é muita insanidade, às vezes é impossível respirar. A cidade está muito ruim, a qualidade de vida está

péssima, segurança mínima, as diferenças sociais estão muito visíveis e expostas em todos os lugares. A cidade parece um corpo cheio de chagas e feridas abertas. Você sai na rua e passa por cima de uma a todo instante. Isso me deixa muito incomodado. Agora há pouco passei ali em frente a Pinacoteca, na Júlio Prestes, aquele monte de gente largada fumando crack, na aquela imundice e podreira toda, será que isso é um lugar bom de se viver? Mas por enquanto ainda é minha casa, eu tenho de zelar pela minha parte (risos).

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

A minha atuação está mais para a doação do que para uma outra coisa. Às vezes o Estado financiava, consegui isso, essa molecagem, do Estado financiar um trabalho que ele coloca como uma atividade ilícita e passível de processo criminal que e por outro lado financiava através de Oficinas Culturais e disponibilizava esse trabalho para a população, como isso pode acontecer?

Acho que o público está muito desprezado, muito largado, as pessoas não estão enxergando suas necessidades, e o privado termina favorecendo um grupo muito pequeno de pessoas privilegiadas que às vezes nem tem uma boa idéia na cabeça, mas impõe através do valor, do dinheiro. Acho que o grande evento está aí na rua, e está muito claro, essa garotada toda indo para a rua pintar. Fica claro que ninguém precisa de apoio desses caras, porque não é por aí, a coisa vai mais além, mais para trás, a educação, porque se alguém tivesse uma educação e uma forma bacana de viver que proporcionasse outros caminhos com certeza as coisas seriam muito diferentes. (Nessa hora chegam Celso Githay e Cláudio Donato para darem a oficina). Tem também a questão do autorizado e do não autorizado. Eu prefiro o não autorizado mesmo porque o autorizado é aquele em que os caras pagam, patrocinam, esse dinheiro que é tirado do nosso bolso e não volta para o bolso de ninguém, não acontece nada, é muita gente se aproveitando de uma lei de incentivo para ficar numa boa enquanto um monte de gente está fudida sem conseguir o mínimo de apoio. Então temos que estar na rua fazendo essa arruaça, não tem uma outra saída. Agora, a gente tenta buscar apoio para pelo menos para fundamentar algumas ações, fazer nossos trabalhos, algo legal, para que as pessoas não pensem que tudo que está aí é uma merda.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

Acho super positivo, e muito legal. Tenho acompanhado o pessoal, e como ando muito pela cidade, tenho me divertido bastante. Acho que as pessoas perceberam que o coletivo é que faz a força e a diferença, não é o individual que vai lá e consegue se colocar. O que tenho visto é a galera se reunindo com boas idéias, trazendo uma informação nova, coisas diferentes, e acho isso super legal. Tenho tentado fazer parte disso também mas é muito difícil estar na rua o tempo todo. Hoje essa arte que estamos vendo na rua, com esses coletivos, é a melhor coisa e a mais legal que está acontecendo dentro da arte contemporânea no momento. O legal de tudo isso é que está acontecendo fora dos espaços privados e públicos, e o melhor disso tudo é totalmente democrática, você vai lá vê, se não quiser, não olha, se quiser pintar, pinta, interfere etc... Existe uma liberdade muito grande de pensamento e do fazer, qualquer um pode, isso é o mais legal, qualquer mané pode fazer.

- O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Acho que é um caminho até que natural, mas tem os seus "poréns". Pode ser uma camisa de força que dependendo da atitude do cara pode esvaziar o conteúdo, e isso é um perigo. A partir do momento que o cara está na rua com a liberdade de fazer o trabalho sem cobranças sem compromissos com mercado de arte a vida é dura, mas o fardo é leve. No momento em que o artista está inserido no Mercado pode acontecer de tudo e por uma coisa ou outra em algum momento cai em alguma cilada, aí, já era. Esse é o perigo, perder a liberdade de criação ou achar que estar na rua não vale mais. Mas entendo que é saudável, é uma arte e tem de ser consumida, é como as outras e existe público ávido para consumi-la, agora de que forma não saberia. Estou entrando nesse mundo agora com marchand galeria e tudo mais, ainda não tenho como avaliar, mas já dá para ver alguns resultados como exemplo, a Choque Cultural está conseguindo se impor no mercado das artes, apresentando trabalhos de uma galera bem antenada e talentosa conseguindo abrir mercado pros grafiteiros, a Grafiteria e Tríade estão fazendo a vez dos marchands, e são pessoas ligadas no graffiti e atuando abrindo esses caminhos porque o artista precisa sobreviver, precisa ganhar dinheiro, e fazer graffiti tem um custo caro, e não é todo mundo que pode estar dispondo de uma verba para fazer um trabalho legal. Se o cara puder vender o trabalho e veicular esse trabalho de outras maneiras, acho super válido.

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

A pior possível. Eles pagam eles podem, agora você que não paga e não tem dinheiro e que vai lá e pega o espaço, você é um bandido, um marginal (risos). Qual é o peso qual é a medida? Por que eles podem, porque eles pagam? Será que eu quero? Um exemplo tenebroso, o pior de todos, e tem muitos, é você entrar no metrô e dar de cara com um vagão inteirinho envelopado, aquilo é um absurdo, é uma agressão, me sinto agredido. Pago caro, é um serviço ruim, ainda sou obrigado a engolir às vezes uma propaganda ruim, não me trás nada de novo. Quando eles dão, no caso do Metrô a possibilidade do cara

expor trabalho nas estações eles botam uns cavaletes horrorosos sem iluminação e dizem que é um projeto de arte. Ou então, o artista é obrigado praticamente a correr atrás para financiar seu trabalho e colocar em alguma estação. Eles não arcam com nada, não pagam nada. Mas aí você é obrigado a engolir trocentos trens vendendo de tudo que você se possa imaginar. Acho a pior coisa que acontece nessa cidade. Essa propaganda que tem por aí atualmente, não é propaganda, e sim publicidade predatória, é uma falta de respeito muito grande, então, se eles podem, por que eu não posso? Eu posso sim. E ainda tem o agravante dos políticos, que é pior ainda, é a mais predatória, ocupa o espaço, não respeita nada e não limpam a sujeira que fazem, isso acontece porque as pessoas não têm recurso, não têm qualidade de vida. O cara dá dois reais, um pão com mortadela e tubaína pro mané e ele sai colando lambe-lambe até não poder mais, pendura faixa, faz o diabo. “Olha, te dou 10 contos e você dá uma cambalhota no sinal”, e o cara faz isso. Tiraram as placas de imobiliária das ruas e na semana seguinte vejo uns caras na rua, parecendo um boneco daqueles de vento mas só que de carne e osso, o nego fica dia inteiro com aquela placa em cima do corpo faça sol faça chuva, o homem placa, totalmente absurdo, pro cara ganhar dez reais por dia, isso é um puta desrespeito com o ser humano. Que valor eu tenho pra essa gente que quer que eu compre e que faça negócios com eles? Vou comprar um empreendimento desse? Não vou! Se o cara tiver um pouco mais de consciência vai perceber essas coisas.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

Isso é um indicador e um sinal de que essa arte que está na rua realmente fala, comunica, é original, autêntica e possui informação e o melhor: faz sucesso com o público alvo. Quando um desses artistas de rua são contratados acho positivo e saudável já que quem vai lá, toma pau da polícia, trepa em prédio, se fode pra caralho, ganha um troco aqui, um troco ali, não tem dinheiro para comprar tinta, é quem faz o trabalho pelo menos é merecedor de algum respeito e uns bons trocados. Mas as vezes os “criativos” não tem a capacidade de perceber isso, o mundinho deles é outro, terminam fazendo alguns trabalhos ruins depondo contra os grafiteiros.

Um exemplo a campanha “Nike Joga 10” o case era bom o material gráfico e eletrônico também, mas na rua um fiasco, não sei quem pichou a cidade com as frases, só sei que poderia ser bem melhor e mais divertido.

Acredito que o que a molecada diz é importante, é a língua deles e seus códigos são a fala da tribo.

Infelizmente como tudo que vira sucesso termina sendo banalizado, o graffiti também corre o risco de esvaziar o conteúdo

Até acho meio nocivo para a molecada, ficam deslumbrados, em contrapartida tem o outro lado. O cara precisa vender um tênis, como ele vai vender esse tênis? Ele pode colocar uma mulher pelada bonita e gostosona, mas será que vai funcionar? O ano passado vi uma campanha da Adidas que fizeram na Alemanha muito louca. Espalharam um monte de outdoors nas ruas todos brancos só com a marca Adidas e o nome do tênis. A molecada ocupou o espaço em branco. Não sei como fizeram, acho que fotografaram e reproduziram outro cartaz, aplicando o formato do tênis em outline zerando o fundo e deixando o picho como estampa do tênis, e colaram de volta nos mesmo lugares esses novos cartazes anunciando o tênis e com certeza não lançaram o tênis daquele jeito. A campanha falou direto com a molecada, muitos devem querer um daquele jeito. Foi um puta case de sucesso e uma idéia simples. Gostaria de ver algo parecido por aqui. É aquela coisa, o samba do crioulo doido, quem pode pode, quem não pode se fode (risos).

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Com certeza, você passar num lugar detonado, podre, e de repente você passa, está pintado, com uma imagem, uma mensagem, seja lá o que for, o cara fica mais feliz, mais alegre. Pelo menos um segundo que tirou a percepção dele do mundo para alguma coisa, isso já transforma, cria um mecanismo de transformação. Acredito nisso, é uma experiência pessoal minha. Meu trabalho vai por aí, deslocar nem que seja por um segundo a atenção, não quero atenção máxima. Eu quero um segundo, um momento, um

- O que é graffiti para você?

É foda heim? É a minha vida, estou nisso há vinte e poucos anos. É como falei, é o movimento mais importante que está acontecendo dentro do cenário das arte visuais hoje no mundo, um momento histórico na arte contemporânea brasileira. É um privilégio fazer parte disso, estou na minha casa onde posso me expressar a vontade sem ter que dar satisfação a ninguém. Eu não conseguiria ser um artista quadrado, naquele formatinho convencional, eu até tentei mas não consegui. Eu sou da rua.

ENTREVISTA 8 - ALEXANDRE ÓRION

26/10/2006- Artista Plástico, entrevistado por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Na verdade eu não dou nome nenhum, eu gosto do termo intervenção urbana, porque eu acho que isso define o que eu pretendo fazer sempre, ou seja, mudar a paisagem, mas aí está: não decorar, limpar, melhorar a cidade, não. Piorar, de preferência, fazer alguma coisa que mexa. Piorar de preferência é brincadeira, mas esse papo de embelezar a cidade para mim não existe. Embelezar a cidade é quando a cidade embeleza, põe foto de modelo, elas são lindas. Eu acho que o nosso papel é outro, mas eu gosto justamente dessa idéia de intervenção. Esses dias me mandaram um e-mail dizendo 'interferência', quando a pessoa é leiga ela fala 'interferência', que eu amo também, interferência urbana, porque tem que ser ruidoso também. Então se eu tivesse que definir, eu definiria por aí, mas aí não seria mais uma definição para o meu trabalho, acho que tem muita gente, como você, fazendo trabalhos que são trabalhos de intervenção ou interferência urbana, então eu acho que isso é uma boa definição para o que eu considero arte de rua, de qualidade e tal. Mas ao mesmo tempo eu não gosto de ter nenhum rótulo, ou seja, eu quero ser livre. Como eu pensei num projeto que chamava Metabiótica, então se você for me perguntar mais especificamente eu vou te dizer que o meu trabalho chama Metabiótica, ou eu vou falar que o meu trabalho chama Ossário, que é o nome do segundo, entendeu? Então eu gosto de ter essa liberdade. Muitas vezes o próprio título é o conceito, e às vezes o conceito é a técnica, e assim vai, ou seja, as coisas se costumam conceitualmente, tecnicamente de tal maneira, que é legal você pensar que cada trabalho é um trabalho, cada trabalho tem um rótulo, um título e tal.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos

Cada trabalho é um trabalho, o próximo vai ser completamente diferente dos outros dois já realizados. Eu comecei em 93 fazendo freehand, graffiti, que é essa pegada do que a rapaziada vem fazendo desde lá e desde antes de mim, como Os Gêmeos e tal. Mas aquele era um trabalho que eu considero meio imaturo, eu tinha quinze, catorze anos quando eu comecei, então é um trabalho que eu não costumo considerar, nessa pergunta eu não vou incluir ele, mas eu acho que faz parte de uma trajetória, é o começo, mas sem relação com o que eu tenho feito agora. O que eu tenho feito acho que é um trabalho que eu caracterizo como maturidade mesmo. Eu procuro fazer coisas que não necessariamente me dão prazer, o prazer que eu encontro no que eu faço está muito mais ligado ao fato da gente estar trocando essa idéia agora, aos desdobramentos da coisa do que a coisa em si. Limpar um túnel e ficar dezesseis madrugadas trabalhando nele, de seis a oito horas por noite, com uma máscara de oxigênio e aquele barulho todo, repetindo o mesmo elemento (uma caveira), não é agradável, e isso não dá prazer. São coisas que eu penso muito mais para quem está fora, eu tenho que pensar uma coisa que é para os outros, é para mim também mas enquanto um todo, não para mim individualmente. Isso se aplica ao Metabiótica também, que tinha uma espera de meses, tive que esperar dois meses por uma foto, o que também não é prazer. Tem suas dádivas, mas é bem sofrido. O primeiro trabalho que fiz que ganhou visibilidade, uma super visibilidade, foi o Metabiótica, que era um trabalho em que eu fazia intervenções na parede usando estêncil, no começo eu fiz freehand mas depois percebi que tinha a necessidade de usar o estêncil, para compensar recursos da câmera fotográfica e tal. O trabalho consistia nisso: eu pintava estênceis na parede da cidade, pensando numa possível situação, e aguardava que as pessoas passassem ali e interagissem com aquilo de alguma maneira – essa interação podia ser inconsciente, e na maioria das vezes era inconsciente, e não era combinado com a pessoa, era tudo espontâneo, sempre –, e aí eu registrava com a câmera fotográfica essas interações. Eu tinha uma primeira etapa que era a etapa do stencil-art, ou do artista plástico, onde eu tentava controlar todo o resultado, e numa segunda etapa eu agia como foto-jornalista, só esperava para conseguir um registro (é uma coisa duvidosa a palavra 'registro' mas é assim que eu gosto de chamar, porque eu não tinha interferência direta no comportamento das pessoas). E o segundo trabalho, que é esse que eu estou terminando, que a primeira etapa também ganhou uma certa visibilidade, é o trabalho que eu fiz o túnel, que chama Ossário, que consiste na limpeza (ou seja, é um trabalho parecido com o que você fez, do ponto de vista técnico, um mês antes de mim), e é um trabalho que discute a poluição, então é através da limpeza, da remoção da sujeira depositada pela fuligem dos carros no túnel, que eu fazia o desenho de crânios humanos, e fiz como se fosse um ossário, preenchi trezentos metros de extensão do túnel com crânios humanos um pouco maiores que a proporção real, para compensar a distância de visão do carro, e criando movimentos ondulatórios que causava um impacto muito grande para quem passava. O túnel é um espaço destinado ao carro, então foi uma intervenção feita para ser vista de dentro dele.

- Você já disse que começou a fazer as intervenções em 93, mas o que o levou a fazer isso, o que te levou a começar?

Sinceramente eu não sei te responder, acho que foram muitas coisas. Talvez a principal delas seja o fato de eu ser um cidadão urbano, eu sou uma pessoa urbana, faço parte da cidade, e graças a Deus

minha arte tem me levado para outras cidades, porque cada vez eu percebo mais que São Paulo é uma cidade totalmente especial e peculiar, é uma cidade por excelência, ela tem tudo que uma cidade deve ter e não ter, e acho que isso sempre mexeu muito comigo, que me levou a começar. Agora, é interessante que você perguntou se eu comecei a fazer intervenções urbanas em 93, e eu vou fazer uma distinção bem preconceituosa, já que o mundo do graffiti é tão cheio de preconceitos: eu não comecei fazendo intervenções urbanas, mas comecei fazendo graffiti, e isso, por mais preconceituoso que possa soar, me agrada, porque os grafiteiros estão se tornando muralistas, então não vejo problema nenhum nesse meu comentário. O que eu queria dizer de importante é que na verdade eu comecei talvez por esse impulso, por essa relação que eu tenho com a cidade, mas a cidade foi transformando o produto do meu trabalho já naquela época. Eu comecei fazendo graffiti que me davam só prazer, depois eu cheguei a retratar moradores de rua, pintar mesmo a mulher, sem perna, isso em 95, e eu vi trabalhos recentes de outros artistas que fizeram isso, de outros grafiteiros, ou muralistas, seja lá o que for. Eu fiz isso em 95, 96, na Avenida Paulista tinha uma moradora de rua que não tinha uma das pernas, o marido dela puxava uma carroça e ela ia com os cachorros em cima da carroça, e eu retratei essa mulher num graffiti que eu fiz na própria avenida, então já tinha um começo, na verdade era uma coisa que a cidade estava trazendo para mim, e não que eu já tinha comigo. Existia em mim mas não com tanta consciência, e isso começou a brotar, e depois teve um tempo de estígio até eu voltar com Metabiótica.

- Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas? Se puder conte uma passagem.

É sempre difícil avaliar a resposta das pessoas para uma coisa que você coloca na rua, e mesmo quando consegue avaliar você detecta todos os pontos, você não faz uma enquete que seja suficientemente boa para você ter uma porcentagem do que elas acham ou deixam de achar. Geralmente em um dia de intervenção urbana, durante o processo, você tem respostas que vão desde zero a cem, desde menos cem a mais cem, vamos dizer assim. No caso da Metabiótica eu consigo avaliar muito a resposta porque o trabalho faz aquela postura entre a rua e a galeria, é interessante para trabalhar a resposta porque você consegue colocar ele dentro de uma galeria, e às vezes até meio de voyeur dentro da galeria você consegue observar a reação das pessoas, isso tem sido interessante. E a resposta é muito positiva, eu acho que não posso precisar isso, mas como tenho a intenção de fazer coisas para o coletivo, coisas para todo mundo e não só para mim, a resposta das pessoas tem a cada dia afirmado para mim que isso que eu estou fazendo funciona e é verdadeiro. É óbvio que é conveniente para a gente acreditar naquilo que quer, um crítico de arte é mais profundo, é mais objetivo, mas você pode ouvir o comentário de uma senhora humilde, de periferia, com pouca instrução, e esse comentário pode ser tão subjetivo que você consegue avaliar ele do jeito que você bem entende, 'ah, ela acha isso', daí é conveniente dizer que o que eu estou fazendo funciona. Mas eu acho que sim, eu percebo a resposta das pessoas, e até o apoio das pessoas, tem gente que fala para mim 'o que você precisar pode contar comigo', e isso me mostra que o que eu estou fazendo não é um trabalho social, com crianças carentes e tal, mas é um trabalho social, entende? Eu percebo que as pessoas se ligam a mim, se põe à minha disposição, como se eu fosse uma ONG, em alguns aspectos isso é interessante. E para contar alguma situação interessante da resposta, e aí é uma coisa que vem muito mais da questão técnica do que da questão conceitual ou social, no Ossário eu estava limpando lá, numa das madrugadas, e eu sofria pelo menos três abordagens, da PM ou da CET, chegavam lá quatro ou cinco por madrugada. Foram aproximadamente dezesseis madrugadas, mas algumas trabalhei apenas três horas. Para falar como madrugada de trabalho mesmo foram onze, de seis a oito horas de trabalho cada uma. Como o túnel é monitorado por câmeras, aliás é interessante porque tem também essa resposta, eu olhava para a câmera e ela estava olhando para mim, eu andava dez metros e olhava para a câmera e ela continuava olhando para mim. Toda madrugada tinha essas abordagens policiais. E coincidiu com o período do PCC, eu comecei no dia 13 de julho as intervenções, e isso foi um dia depois do primeiro dia de ataques do mês de julho, a polícia tava nervosa. Eu envolvi muita gente, foi a TV Cultura, a Folha, pessoas da Big Bonsai, que é uma produtora, foi um monte de gente acompanhar a intervenção, e eu recebia telefonemas 'meu, você está envolvendo gente nisso, você não deveria! Um amigo meu da Polícia Federal me ligou e falou que não é para sair na rua!', teve um pavor assim. Enfim, no final era uma das madrugadas mais movimentadas do PCC, a polícia chegou nervosa na primeira madrugada, e nas outras também. A gente que faz esse tipo de trabalho tende a ter um certo preconceito com a polícia, com a maneira como ela age, aliás em geral as pessoas tem esse preconceito, e uma situação que é muito interessante era ver desconstruir o lado da autoridade, daquela imposição que a autoridade tem, que eles sempre tentam manter, a polícia, muitas vezes despreparada, mantém essa postura de autoridade, você vê que ela vacila nisso mas tenta segurar, e os caras chegavam: 'Recebemos uma queixa de pichação'. Aí eu falava: 'Eu tô limpando'. Bem assim, com uma cara de pau. Aí já vinha aquela indagação da autoridade ('Limpando?'). Na matéria da Cultura, que está online no Metrôpoles, o cara fala assim: 'Ele está limpando, dá para ver?' e põe o microfone na boca do policial. Aí o policial fala: 'Dá.'. E o cara fala: 'E isso não é crime, é?', e volta o microfone para o policial, que muda a cara e fala: 'Não'. A primeira cara dele é tipo 'porra, eu não posso prender esse filho da puta', mas a segunda cara é um não mesmo, tipo 'que legal'. E dá uma quebrada, ali é real cara, no vídeo da cultura você detecta essa mudança, essa quebra da autoridade para o ser humano, para a pessoa. E de alguma maneira eu estou desafiando a polícia ali naquele momento, não pela postura, mas o trabalho em si é um desafio à lei, eu estou trabalhando dentro de uma brecha legal, você também. Naquele momento

você vê desconstruir a autoridade. E aí tem uma situação muito interessante que param quatro carros da PM, QUATRO, os caras descem com todas as armas na mão, e um deles desce com uma 45 cromada, e na hora que eu descrevo o que eu estou fazendo, falo que eu estou limpando e tal, o cara fala: 'Pô, limpando?'. E por mais que eu mostre ele duvida e, mantendo a autoridade, ele, na pista, estica o braço por cima da plataforma (eu tô na plataforma do túnel, tem um metro e meio até a pista), e raspa a 45 na parede. No momento que ele raspa faz um risco, de limpeza. Eu tava vendo isso de cima, e infelizmente não deu para filmar naquela hora, os caras estavam nervosos, chegaram para chegar mesmo. No momento que ele limpa, eu vejo ele riscando, ele fica meio atônito, e sem saber que eu tô acompanhando ele olha para um outro policial e desconstrói completamente, o rosto, dá uma risada, o outro policial balança a cabeça tipo: 'Porra, é verdade!'. E ficou uma coisa assim, do caralho, e no final eles passavam, buzinaavam e punham a mão para fora, vinha cumprimentar fazendo um 'positivo'. Algumas madrugadas para frente aqueles PMs que já tinham me abordado chegavam e vinham cumprimentar, buzinar e tal.

Teve uma intervenção que eu fiz na época do graffiti que estava escrito 'idade da pedra', e era um cara fumando crack numa lata de Coca-Cola amassada, era bem fotográfico. E tinha dois senhores, um chegou primeiro e ficou olhando, parecia que estava admirado, que ele tava pensando 'porra, que legal que você está fazendo isso aí', você olha para o cara e ele balança a cabeça, você acha que ele está gostando. Aí chegou o outro senhor e disse: 'Puxa, muito bom mesmo isso que ele está fazendo, né, essa crítica?', e o primeiro disse que aquilo não era uma crítica, que aquilo era um absurdo. Os dois começaram a quebrar o pau, ficaram debatendo lá entre eles, porque um era a favor da crítica ao crack e o outro achava que era apologia, e eu continuei fazendo.

5. Quais suas influências e inspirações?

As minhas influências e inspirações vêm da cidade mesmo. Às vezes as pessoas perguntam um artista, mas essas coisas eu não consigo detectar, eu tenho certeza que tem muitos artistas que me influenciam, me parece até meio prepotente isso, não ter um nome e tal, mas tem muita coisa. Se eu fosse falar, talvez eu falasse Van Gogh, uma coisa que parece totalmente absurda, mas não é. Eu prefiro não falar nome nenhum, porque se eu for falar eu vou ficar falando esses grandes nomes e fica parecendo uma besteira, ao passo que tem várias coisas que me influenciam em vários caras. A inspiração é a cidade mesmo, tem um Corsa ali com o pára-choque meio caído, e aquilo me inspira. Até tem um trabalho, por exemplo, de uma espanhola, se não me engano, que ela pega esse tipo de situação e põe um 'bandeirão', não sei se você já viu isso, é genial. Ela ganhou prêmio de stickers, porque na verdade o sticker dela é uma faca, não é um sticker desse que a gente faz que é uma impressão e você cola. Ele não é nada, ele não tem nada, só tem os furos e o formato que configuram o band-aid. Ou seja, ela pega um pedaço de papel, e pela maneira como ela corta esse papel ela faz um "bandeirão", pega aquilo e conserta, é genial isso, então isso eu acho que é arte mesmo, essas coisas me inspiram. Se tem um cara caído na rua me inspira, eu acho que quem olhar para o Metabiótica, mais até do que para o Ossário, vai entender o que me inspira, porque ali tudo tem muita relação estreita com o cotidiano da cidade. Parece que o trabalho foi montado até por isso, e era essa a intenção, fazer com que as pessoas pensassem 'Pô, isso é Photoshop, ou ele pintou depois, por cima da foto'. A provocação está exatamente nisso, porque o trabalho entra de tal maneira no cotidiano da cidade que ele parece que foi feito depois, tamanho o diálogo que ele gera. Acho que minha inspiração é isso mesmo, é a cidade mesmo.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

Quando eu terminei de responder a pergunta anterior eu fiquei pensando nisso... As minhas inspirações vêm geralmente do que é negativo, e eu gosto de tratar mais das coisas que me incomodam. De novo, se você olhar o Metabiótica, tem muito mais coisas que você pode pensar no lado social, político, o lado problemático, as questões que têm que ser tratadas e resolvidas, do que das coisas que são simplesmente cotidianas como a pessoa passando com um cachorro. A minha visão da cidade acho que está muito mais ligada ao caos, e na verdade eu acho que a cidade, como a gente conhece, é uma das piores coisas que o ser humano criou. O Ossário, por exemplo, trata disso. A cidade foi criada para o carro, ela coloca uma distância entre as pessoas que as proíbe de caminhar. Eu não vou encontrar com você aqui, como a gente está agora, a pé. Só você, porque mora aqui, mas para gente se encontrar lá no meu estúdio alguém teria que digirir, alguém sempre tem que dirigir para se encontrar numa cidade. E eu acho que esse é um ponto que faz da cidade uma das piores coisas que a gente criou, não que eu ache que as civilizações são coisas horríveis, mas a cidade como a gente conhece é uma coisa dramática. Claro que tem mil coisas maravilhosas, ela possibilita coisas fantásticas, como a intervenção urbana, mas eu acho que o ser humano em algum ponto vai ter que perceber que isso aqui não vai para frente, que isso não é sustentável e que o mundo está acabando, acabando mesmo. E aí no momento em que essas coisas começarem a acontecer, a gente vai ter morrido, o Des-, o Ossário e o Metabiótica vão ser coisas importantes na história da arte, os historiadores, os antropólogos e os críticos de arte vão olhar para isso e falar 'Esses caras viviam em outro mundo'. A gente não corta a orelha, mas era para cortar (por isso que eu falo de Van Gogh), porque a gente aponta problemas que as pessoas preferem não ver, elas preferem trabalhar na multinacional, levar comida para o filho, como se fosse uma garça e o mundo fosse essa selvageria, não é! Está tudo errado, vamos arrumar o mundo, tem muita coisa para arrumar. Eu não sou pessimista, mas tem muita coisa errada. Olha

o tanto de carro que tem aqui, a gente está num bar e as pessoas todas vieram dirigindo para cá, alguma coisa está errada. Você não tem mais coisas nos bairros, você tem o bairro do bar, Pinheiros, o bairro da balada, Itaim, o bairro de não sei o que, e isso é uma consequência do carro.

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

Levo muito em consideração, e aí entra a questão da maturidade que eu falei. Eu acho que quando o cara é um indivíduo e resolve usar um espaço coletivo, não público, como suporte para o trabalho dele, ele tem que estar pensando no coletivo. Eu vejo muitos trabalhos egoístas de arte de rua, muitos trabalhos que o cara faz para ele ou para um circuito. Eu não acho que também a longo prazo seja um problema, porque a pichação é uma coisa egoísta, e ao mesmo tempo é em grande parte feita por uma camada da sociedade que é totalmente excluída, então é necessária, ela é virótica, visceral. Quando eu digo egoísta, então, não é nesse sentido, mas é aquela coisa que se aproveita do espaço coletivo para ficar famosinho, que tem pouco conteúdo e diz pouco, para todo mundo, diz para um circuito, diz para ele mesmo, diz para mil que seja, mas uma cidade como São Paulo tem milhões de habitantes, então quando você decide que vai usar o espaço coletivo você tem que ter essa consciência, e é isso que eu chamo de maturidade, no meu caminho. Hoje eu só vou para a rua se eu acho que o que eu estou fazendo realmente é muito importante, pode não ser, mas eu tenho a consciência tranquila e se eu tiver errado, fazendo uma coisa egoísta, pelo menos eu acho que eu não estou, eu tenho essa preocupação. É uma questão de pensar no que é importante. E voltando para a questão do público e privado, eu acho que todo espaço é público, isso é uma frase até do Paulo Mendes da Rocha, mas eu considero isso. E isso entra de uma forma muito interessante no circuito da arte, quando você percebe a galeria como um espaço opressor, no Brasil especialmente - porque no primeiro mundo os abismos sociais não são tão grandes, então tende a ser um pouco mais tranquila essa relação-, mas no Brasil isso é muito claro. A pessoa vai num espaço público, que é da prefeitura, como a Pinacoteca ou um outro museu qualquer, e mesmo esses espaços são opressores. Uma pessoa que vem da periferia, cai numa avenida Paulista se sente oprimida, com tanto luxo, com tanto vidro espelhado. Eu posso dizer isso porque eu me senti assim quando eu comecei a entrar nesse mundo, e simultaneamente a essa opressão, foi esse mundo que me salvou, de muitas coisas, que me tirou de muitas coisas que eu vivia na minha periferia, que nem é tão periferia assim, deixar claro isso, para não passar um discurso babaca. Eu cresci na Vila Santa Catarina ali no Jabaquara. É nessa medida que eu acho interessante pensar: as galerias particulares, que são espaços públicos por excelência, porque o que está sendo exposto ali é arte, e arte tem que ser pública, se tornam opressoras porque elas querem que uma classe compradora, e não que qualquer classe, entre lá. O papel delas não é cultural, é comercial, e isso eu acho um problema. Eu acho que todo espaço é público, é desse ponto que eu parto, especialmente no circuito da arte. E por um outro lado, eu acho interessante quando falamos em 'público', eu não gosto desse termo justamente por isso, porque você fala em arte pública, mas a arte pública é exatamente o que o circuito comercial definiu como arte, e coloca na rua, e isso é uma coisa que toda intervenção urbana hoje vem desconstruindo. No futuro esse termo vai perder o sentido, ou ele vai ganhar essa classificação que eu estou te dizendo agora, que é a seguinte: arte pública era aquela obra definida como arte pelo circuito comercial (e aí você pode ter qualquer artista grande) que quando colocada na rua, vira arte pública. Então eu acho que todo graffiti, toda intervenção urbana, é pública por excelência, e isso está trazendo de volta a essência da arte. Até porque no começo da história da arte as pessoas podiam ter a obra em casa, no começo do fenômeno da arte, até que alguns começaram a se sobressair e começaram a custar muito caro, mas você tinha um circuito de arte e funcionava, em Paris, especialmente. Claro que os problemas sociais sempre existem, mas acho que a arte era mais fácil, mais pública, e chegou um momento em que a arte é só o que custa uma fortuna, e o que não custa perde o valor. Essas dicotomias vão deixar de existir, e a intervenção urbana, o graffiti, a pichação colaboram nesse sentido, porque trazem a arte para o devido lugar.

- Qual é a sua postura em relação à cidade quando realiza suas intervenções?

Eu acho que é de respeito. O espaço não é só meu, então se eu for usá-lo eu tenho que usar com respeito. Eu costumo dizer que quem faz intervenção urbana tem que ter em mente que quem passa pela rua não passa à toa, e quem passa pela rua tem que ter em mente que quem faz intervenção urbana também não faz à toa.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

Cara, eu acho isso maravilhoso. É até curioso, porque mesmo tendo graffiti como forma de arte ou qualquer coisa assim, anos atrás eu não previa que isso fosse acontecer, que isso fosse tomar essa proporção, e também não tinha consciência de que o graffiti era um caminho e um passo para isso. Eu até achava difícil pensar em alguma forma nova de arte, mas eu acho que é isso que está surgindo, não só uma nova forma, mas num momento em que tudo parecia ter sido esgotado, em matéria de arte, de técnica, de tudo, você vê, além de novas possibilidades, que isso parece que é a conclusão da coisa. Eu acho interessante perceber isso na história da arte, você tem pequenos fenômenos e pequenas coisas que são curiosas por uma questão técnica, conceitual ou estética, não importa. Só que eu acho que nesse momento

tem vários tipos de técnica sendo empregados, o que está acontecendo é um movimento artístico mesmo, e vai ser reconhecido como tal, porque ele está trazendo a arte para o lugar de direito, que é o coletivo, e de uma forma virótica. Tem muita discussão, que isso não é arte, que esse espaço não é para isso, e eu acho que esse dilema todo configura um movimento artístico histórico e fundamental nessa etapa da história da arte. Se você olha para trás, acho que você não consegue ver outra possibilidade se não essa. É óbvio que é muito fácil dizer isso com a coisa em vigência, mas parece perfeito para o que está acontecendo, porque a arte se esgotou. Até o (Giulio Carlos) Argan fala isso, que daqui para a frente a arte acabou, não existe mais. Mas isso é arte, isso é arte sim. Eu fico muito orgulhoso não só de participar, mas de ver que isso está acontecendo.

- O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Acho que a inserção da arte urbana nas galerias de arte configura a arte que não é urbana. E o único recurso que resta é pintar a parede da galeria, aí é uma coisa transitória, você mantém a efemeridade mas não mantém mais nada. Você muda o ambiente, o suporte, muda o trabalho. E por mais que você diga que pintar a parede é graffiti, arte urbana, acho que aí não é mais, porque não está mais na rua, não é mais urbano. Ao mesmo tempo eu falei que todo espaço é público, então é um dilema isso aí. Mas eu acho importante porque isso é o que sempre aconteceu na história da arte, e não poderia ser diferente agora. A arte era comercializada, alguns se sobressaem e começar a custar caro. E de alguma maneira, quando você falou que não teve nada relacionado à arte de rua na faculdade, me agradou, em certa medida, porque eu acho que o que está acontecendo é que a gente está numa época, num período da história, da humanidade, que a informação é tão absurdamente comercializada e transmitida que você vai ver a mudança disso em pouquíssimo tempo. Daqui a dois anos vai ser impossível não falar de arte urbana, de intervenção urbana, de graffiti, pixação, na faculdade, e é muito interessante pensar isso porque é uma coisa que é imposta pelo período que a gente vive, a informação é um produto tão maluco que você não tem mais como separar. Mas ao mesmo tempo me orgulha que isso não seja acadêmico, porque vai me enojar, e já me enoja, quando o cara trata de intervenção urbana, e tem muito cara 'conhecedor'. Deixa a gente morrer, daí pode ter algum conhecedor, porque aí o cara pode falar o que quiser, achar que eu era homossexual, que não vai ser um problema, mas não me venha com esse discurso de conhecedor, porque agora a publicidade usa a arte de rua você é um conhecedor e lançou livro, calma. Muita calma nessa hora.

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

Eu já fiz publicidade, e acho que por isso eu posso dizer que a publicidade é um nojo. Na verdade ela explica e é um passo-a-passo da humanidade. Se você quer entender a humanidade, trabalhe numa agência. Você vai entender como é que o mundo funciona. E eu sou grato à publicidade, a esse nojo que ela é, porque ela me ensinou a viver nesse mundo que a gente vive, e que quando eu for fazer uma intervenção, que eu sei que é extremamente efêmera, você tem que ligar para uma mídia, procurar alguém que faça de alguma maneira aquilo se eternizar, porque é isso que o mundo quer, que o mundo pede. O mundo é imagem, e é com isso que a gente trabalha. Então eu acho que a publicidade tem coisas a nos ensinar, para a vida (olha que coisa profunda). Só que ela me ensina muito mais o que está errado na vida do que o que está certo, por isso eu acho que é um nojo, ela me ensina muito mais o que não fazer e como não ser do que como ser e o que fazer. E eu acho que a atuação da publicidade na cidade é exatamente isso, se você vai para os países de primeiro mundo, o graffiti, que aliás é imaturo, porque não tem a liberdade que a gente tem aqui. Eu não acho que o Brasil seja melhor do que ninguém, acho que é pior, que o controle e a legislação não funcionam aqui, e aí você consegue ter esse fenômeno que a gente tem hoje, de gente fazendo todo tipo de arte de rua, e a coisa crescendo e tomando um corpo espetacular, porque você dá espaço urbano para o livre-pensar, uma coisa que no primeiro mundo não acontece, e quando passa um cable-car, um trem deles, você vê a publicidade. Ao mesmo tempo é interessante pensar que no primeiro mundo a cidade ganha muito com a publicidade, em matéria de grana. A arrecadação com a publicidade lá é grande, eles sabem o valor do espaço público, eles sabem o que é poluição visual. Aqui é essa bagunça, o Estado ganha pouquíssimo, mas em compensação a gente tem o nosso espaço na cidade.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

Eu acho um nojo, e acho bobo, precário, Photoshopesco, qualquer coisa. Às vezes a gente se vê numas situações que você tem que fazer um freela, ou arrumar um trabalho...

(Tatiana Cesso) Eu acho que tem os dois lados, o lado do artista e o lado de quem contrata esse serviço, porque hoje para as empresas como a Chill Beans (onde eu trabalho), que têm um conceito jovem, alternativo, às vezes é importante mostrar que você faz parte desse movimento, e não existe uma outra maneira de mostrar que você apóia um movimento como esse se você não tomar isso como uma publicidade, se você não tornar isso comercial.

Mas aí que está o problema. O mercado, não só o da arte, o geral, é construído em cima de uma idéia de exploração. Tem uma frase do Fred 04 que diz o seguinte: Ou você explora o próximo, ou o próximo é você (acho que o Fred 04 é outro que daqui a vinte anos vai ser considerado um dos maiores filósofos). Então assim, quando eu digo que acho bobo o uso da arte de rua na publicidade, é porque,

assim como quando ela entra numa galeria e não é mais de rua, é de galeria. Do mesmo jeito é quando uma arte de rua entra na publicidade, ela não é mais arte de rua, ela é ilustração ou qualquer merda. Ela é mídia, é coisa impressa, é bosta. Vira bosta. E quando eles decidem que vão escolher um artista (o que não deixa de ser um reconhecimento, e para o artista é sempre importante isso) para configurar a publicidade deles, ou seja, 'Olha, nós vamos pôr o seu trabalho autoral na nossa publicidade, porque a gente acha que o que você faz é bom', e pagam o cara por isso, isso é legal, mas os valores que eu tenho conhecido, desse reconhecimento, são exploratórios e nojentos! Então é um nojo, nas duas pontas. Porque agora, Os Gêmeos não participam mais de publicidade, porque para participar, tem que pagar! Então eles escolhem e reconhecem o cara não pelo que ele faz ou deixa de fazer, eles escolhem o cara muito mais pelo que ele pode cobrar. Você entende aí o problema? 'Dos que pode cobrar pouco, qual é o melhor? Ah, é esse, então vamos usar esse, cobra pouco e é bom para caralho.'. Porque tem cara genial aí que cobra pouco para caramba. Eu deveria às vezes cobrar pouco para caramba, mas eu me recuso. Eu me desdubro, eu faço as minhas coisas, e aí esse é meu lado político, é essa a minha consciência. Me viro do avesso, faço o que tiver que fazer, mas isso eu não faço, não me vendo, não faço design. Eu ganho dinheiro vendendo os meus trabalhos.

- (Tatiana Cesso) E quando uma pessoa compra o seu trabalho e põe na sala dela, o que você faz?

À partir do momento que uma pessoa põe o meu trabalho na sala dela, acho que começa aí. Ossário é só um monte de crânio humano, então o cara, para pôr um monte de crânio humano na sala dele, tem que estar disposto a ver caveira e ver representação de morte ou perigo.

- (Tatiana Cesso) Mas o Ossário não é um trabalho comercial.

Nem o Metabiótica. O Metabiótica também não é um trabalho comercial. Então veja bem, o que eu vendo são esses trabalhos, que não são comerciais, então o cara, para colocar meu trabalho na sala dele, ele tem que estar disposto a uma coisa que vai remeter a ele sempre questões para pensar, questões sociais, urbanas, políticas e tal. E isso é muito bom, isso me orgulha, quando eu ganho dinheiro com o meu trabalho, me orgulha mais até do que a quantidade de dinheiro que eu ganho (que pouco me orgulha porque eu não ganho muito), me orgulha muito pensar que a pessoa lá está comprando e é como se ela estivesse contribuindo com uma ONG -olha que prepotência minha, isso, eu estou me sentindo uma ONG. E os trabalho de que vendo são os menos agradáveis, isso é muito legal. No Metabiótica, como eu te falei, tem muito mais coisas que são muito mais críticas políticas e sociais do que agrado, cotidiano ou acalento. O que eu vendo, quando vendo, são os viscerais, são trabalhos que tratam da pichação, da violência urbana, de abismos sociais, são esses os trabalhos que vendem, e isso é muito legal porque o cara na verdade está comprando muito mais conceito e essa visceralidade do que estética, e isso é o que tem me orgulhado. Eu faço outras coisas também, mas graças a Deus o meu trabalho tem me permitido escolher. Eu faço às vezes site, mas site de banda, de banda que fala, sabe, por exemplo eu fiz a capa do último cd da Dona Zica, e pô, vai ouvir as letras da Dona Zica. Então é isso, é isso que eu tenho feito para mim. Eu ganho a vida vendendo o meu trabalho, mas o cara pode virar e dizer que eu estou então participando do capitalismo, mas ele não pode me culpar por isso. Veja bem, o que eu quero dizer é que eu não vendo o meu trabalho autoral para ninguém. Metabiótica hoje é uma marca, eu não sei o peso que isso tem, mas para mim, ó, eu falo com orgulho, é uma marca. Você quer botar teu nome do lado disso, sua marca do lado dessa, mas essa marca eu que construí, do meu peito, em todos os sentidos. Eu a levei no peito, deixei de ganhar dinheiro, corri atrás, fiz muita coisa para isso existir. Ela foi se infiltrando, e hoje ela vive mais aqui dentro do que fora, estou falando como marca, como capitalista, a minha marca está dentro do meu coração mesmo, do meu peito, ela faz parte de mim. Ela não está fora como uma marca, como um adesivo, ela não é isso. Então não queira associar coisas ao meu trabalho, não queira associar marcas à minha marca, é nesse ponto que eu coloco a coisa. Agora se eu vou fazer um trabalho para o cara ou a empresa mais execrável do mundo (eu não quero nem citar nomes, mas me vieram uns setenta e nove na cabeça), eu posso fazer. Se eu preciso comer, sou designer e tenho essa capacidade, eu vou fazer. Não acho indigno, você precisa de dinheiro, precisa sobreviver, esse é o mundo em que a gente vive, infelizmente. Principalmente se você se divide em fazer isso e ir para a rua fazer coisas coletivas, eu acho isso maravilhoso, não tenho nada a criticar nesse sentido. Agora você pegar e associar seja a estética, seja o conceito, seja o produto do teu trabalho, a qualquer marca que seja, isso eu não faço. Até posso vir a fazer, mas tem seu preço. Eu me dou o meu devido valor, mesmo que o mercado ainda não tenha me reconhecido. Talvez eu valorize o produto do meu trabalho a tal ponto que conforme o mercado for me reconhecendo, eu vou me valorizar mais. O mercado sobe dois degraus e eu subo seis, eles nunca vão alcançar meu preço para eu fazer uma publicidade, por exemplo.

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Sem dúvida nenhuma. Aliás você tocou no ponto certo, eu acho que intervenção urbana é aquilo que muda o sentido da cidade. Isso é intervenção urbana. Tudo muda o sentido da cidade, qualquer coisa que você fizer, mas o meu critério de qualificação é esse: mais intervenção urbana é o que mais muda o sentido da cidade, e menos é o que menos muda. Seu eu tivesse que fazer uma escala, o critério seria esse.

Quanto mudou o sentido da cidade? Se eu tiver dez trabalhos, eu vou falar ‘esse mudou’, ‘esse eu não sei’. Eu ia classificar por aí, e ia falar que isso é intervenção urbana e aquilo não é, isso é arte de rua e isso não é. Eu considero intervenção urbana aquilo que muda o significado, o sentido da cidade, profundamente. Quanto mais profunda a mudança, maior a validade da arte urbana. E obviamente, quando você muda o sentido da cidade, você muda a relação que o cidadão tem com ela. Então eu acho que as intervenções não só têm essa capacidade, como são maiores em qualidade quanto mais isso aconteça.

- O que é graffiti para você?

Graffiti para mim não é. Quando eu comecei eu dizia que era artista plástico, e isso está documentado em entrevistas, por exemplo, e hoje eu digo que eu sou interventor urbano (eu não ouço muito falar nesse termo mas eu já estou usando), interventor urbano e artista plástico. Eu sempre achei que as artes plásticas me davam liberdade para ser escultor, gravador, pintor, o que eu quiseser ser. E nessa época em que eu comecei a fazer graffiti, os grafiteiros se diziam grafiteiros, e isso era uma maneira de dizer ‘sou um marginal’ e um monte de outras coisas que não estavam ligadas ao trabalho em si. Hoje, esses que eram os grafiteiros, são muralistas. Eu não estou apontando ninguém, e não estou condenando as pessoas, porque aí vem toda a questão do mercado e várias outras questões que envolvem isso e que impõe condições, e o cara entra nessas condições, como eu também já entrei. Hoje você me chama de Alexandre porque eu fui fazer uma exposição na Pinacoteca e me disseram que tinha que ser Alexandre Órion, porque eu queria assinar Órion. Não é que me impuseram isso, é que me disseram que ia ficar Metabiótica Órion, e ninguém ia saber o que era o nome do trabalho e o que era o nome do artista, ia virar uma zona, daí me falaram para pôr Alexandre Órion e eu aceitei. São coisas que a gente no caminho vai aceitando, o mercado te impõe situações e condições e você tem que mudar. Os caras que se afirmavam grafiteiros, veementemente, hoje são muralistas, artistas plásticos ou qualquer outra coisa. Então eu acho que o graffiti não é nada, até porque é um termo importado, que vem do latim nossa língua latina, que orgulho, mas o graffiti como a gente tem com dois ‘éfes’, é o graffiti americano, ele é importado dos Estados Unidos, como quase tudo nessa nossa terra infelizmente, e ele, lá fora, tem uma conotação totalmente negativa, o graffiti lá fora é pichação. Olha que orgulho, a gente vive no Brasil e pode ter um termo que é pichação, que só existe aqui. Então é isso, o graffiti não é nada. Ele tenta ser pichação, e nem pichação ele é. Além de ser um termo importado, não tem significado, para a nossa realidade, nenhum.

ENTREVISTA 9 - PROJETO CHÃ, RODRIGO CHÃ

13/11/06- Artista entrevistado por e-mail, por Bruno Siqueira.

- Que nome você dá para o que você faz?

Intervenção urbana.

- Que tipo de trabalho de intervenção urbana você realiza? Fale um pouco sobre alguns trabalhos.

Essencialmente pôsteres, adesivos, estêncil, e eventualmente alguma outra forma.

- Desde quando promove intervenções na cidade? O que o levou a fazer isso?

Depende do ponto de vista. Desde moleque já pixei algumas vezes, com spray, caneta, giz, já desenhei no chão da rua saindo do colégio, já escrevi meu nome em alguns lugares. Acho que é uma necessidade na cidade de se expressar e interagir com o meio que já fazemos automaticamente. Mas como Chã, acho que foi pelo final de 2003, começo de 2004 que começamos a atuar nas ruas. A partir de um trabalho de faculdade, estávamos estudando a linguagem do cartaz lambe-lambe tradicional de São Paulo, a história do cartaz a partir da revolução industrial, e a interferência que esse tipo de publicidade causa na cidade, quando resolvemos aproveitar essa linguagem pra fazer uma anti-publicidade, cartazes utilizados da mesma forma, mas com outro significado, sem querer vender nenhum produto, apenas com imagens e/ou mensagens pra fazer as pessoas se perguntarem sobre o que era aquilo e quebrar o cotidiano da rota básica casa/trabalho.

- Como tem sido a recepção das pessoas para o seu trabalho? Você tem como verificar a reação das pessoas? Se puder conte uma passagem.

É possível sim. No momento em que estou fazendo uma ação na rua pode-se perceber a reação dos transeuntes. Muitas vezes passam apenas olhando, algumas vezes algum faz um comentário e poucas vezes param pra perguntar. Claro que há vezes que passam xingando também. Uma vez um camelô que me viu colando um adesivo comentou com o outro: “isso é o que dá graça na cidade, em cada canto que se vai sempre tem alguma informação, um desenho que eu posso olhar além de propaganda” ou uma velhinha na Bela Vista que me viu colando uns cartazes parou pra perguntar o que eu fazia e disse que realmente era muito mais interessante ver um desenho na parede do que uma grande coluna cinza suja.

- Quais suas influências e inspirações?

De MC. Escher, Magritte, Dali, Tide Hellmeister, Sesper, Shn, cidade, urbanidade, sujeira, caos.

- Qual seu olhar sobre a cidade?

Uma grande massa cinzenta suplicando por mais vida em meio ao asfalto quente.

- E como cidadão?

Um ciclo falho injusto imposto onde somos obrigados a obedecer.

- Como você vê a relação entre público e privado? Você leva em consideração na hora de intervir no espaço público?

O espaço público, como o próprio nome já diz, é público. Nós temos o dever de intervir nele. Utilizar o espaço cinza pra por cores. É um espaço democrático onde todos podem olhar e interagir com ele. Entre milhares de construções, pontes, pilastras, etc, é ridículo deixar tudo como uma pilha de concreto. No espaço privado, o mais atraente são imóveis abandonados ou com placas de aluga ou vende.

- Qual é a sua postura em relação à cidade quando realiza suas intervenções?

Eu quero quebrar a rotina, utilizar o espaço para transformá-lo em um lugar. Fazer com que pessoas olhem mais pro meio em que vivem, se relacionem melhor com a cidade, percebam como pode ser rico o trajeto a pé na rua. Mostrar que o tempo em que se está na rua, não precisa ser necessariamente um tempo vago, onde se tem que chegar a algum lugar, que neste tempo tem muita coisa saudável para absorver. A rua como um espaço para a arte. Um museu a céu aberto, livre pra todos que quiserem olhar sem ter que entrar em uma galeria ou museu.

- Como você vê o crescimento de intervenções, grupos e indivíduos que trabalham a partir e para a cidade?

Com certeza cresceu muito e a tendência é crescer mais ainda, a mídia divulgar, a publicidade se aproveitar. A cada dia mais uma pessoa passa a fazer algum tipo de intervenção na rua, mas com essa grande quantidade, obviamente perde-se muito em qualidade. Virou “moda” pra alguns. Estamos bem no

meio de um momento em que isso tudo é novidade, mas tá aí fora na cara de todo mundo, e muitos querem aproveitar o gancho. Tem gente que não se dá nem o trabalho de criar, apenas imprime uma imagem da internet e cola em algum lugar. Mas com o tempo quem faz por paixão se manterá firme, enquanto esses outros da mesma forma que aparecem, somem.

- O que acha da inserção da arte urbana nas galerias de arte?

Acho que é a tendência mesmo. A arte urbana é muitas vezes realizada por um artista que não tem espaço neste circuito fechadíssimo que é o da arte no Brasil. Então ele utiliza a rua como uma forma de suporte para seu trabalho, não necessariamente como divulgação. Ou muita gente que desenvolve o gosto pela arte a partir do que ela vê todo dia nas ruas. O artista de rua ao entrar numa galeria, ele continua sendo um artista de rua. Algumas vezes o trabalho não conversa com uma galeria, como o meu por exemplo, que tem mais sentido no local em que está do que a própria imagem em si. E muitas vezes a galeria de arte insere o artista neste meio fechado abrindo mais portas cada vez mais. Como o caso dos gêmeos, que entrou na Fortes Vilaça, uma das maiores galerias de arte do Brasil.

- Como você vê a atuação da publicidade nos espaços públicos urbanos?

Acho uma grande falta de respeito. É apenas uma propaganda de baixo custo visando lucro fácil, atingindo o público alvo desejado e não gastando quase nada com isso.

- O que acha da utilização da linguagem de arte urbana na publicidade?

É normal que isso aconteça. Atingir público “jovem” com uma linguagem contemporânea. Utilizar a linguagem sempre teve e sempre terá, o problema é quando o produto invade o espaço público fora dos meios próprios para a mídia.

- Você acredita que essas intervenções urbanas são capazes de transformar as relações dos cidadãos com a cidade?

Com certeza. Eu gosto de utilizar espaços onde as pessoas não prestariam atenção normalmente, aproveitar o rico mobiliário urbano. Acredito que eu vejo coisas na cidade que pessoas normalmente não prestam atenção. Utilizar lugares inusitados.

- O que é graffiti para você?

Graffiti, na forma original da palavra italiana “graffito” é qualquer tipo de escrita ou comunicação feita na rua. Tendo como base neste ponto de vista, acredito que qualquer forma de expressão artística feita na urbe pode ser considerado graffiti, seja com tinta, com papel, um desenho, uma letra, um pixo, um adesivo... enfim... o suporte não importa, muito menos a forma em que é feito.

ENTREVISTA 10 - ERNESTO BONATO (PROJETO LAMBE-LAMBE)

07/05/2007 –, Artista plástico, professor de xilogravura, encontro no Atelier Piratininga, R. Fradique Coutinho nº 934, Vila Madalena, São Paulo. Segue transcrição da entrevista gravada.

- Como começou o Projeto Lambe-lambe?

Este projeto começou com uma iniciativa em 97 de fazer um trabalho para rua. Eu na época estava no ateliê em outro lugar, em Santa Cecília, perto da São João e a gente fez uma exposição em grupo, o Piratininga, na FUNARTE, que ficava ali perto, na Avenida Washington, e a gente pensou em fazer uma exposição que ocupasse não só os dois espaços, mas o trajeto entre o ateliê e a FUNARTE, porque era tudo muito próximo, cortado pelo Minhocão, ali na São João. Então vários artistas propuseram trabalhos para rua. E na época eu fiz uma xilo bem grande, que era um coração de baleia gigante e só tinha a imagem, não tinha nenhum texto e ele era pregado em todos os pilares do minhocão. Essa foi a primeira experiência em 97. Espalhei este cartaz pela cidade toda e ninguém sabia quem tinha feito. E aí foi muito bacana porque muitos anos depois a gente foi convidado para falar sobre aquele Piratininga essa experiência daquele coletivo, para os estudantes da FAAP, isso foi em 2000 ou 2001. E na época o Coringa estava se formando, a maior parte deles era da FAAP, eles foram na palestra. E conversa vai, conversa vem, o Fabrício, que é um dos integrantes descobre finalmente quem tinha feito aqueles cartazes que ele tinha visto na rua e tinha sido eu. E ele fica super entusiasmado, porque ele tinha visto e tinha gostado, mas não sabia quem tinha feito. Daí a gente se comprometeu de um dia dar continuidade a esse projeto. E isso vai acontecer algum tempo depois. A gente começou a aproximar os dois ateliês e começou a fazer algumas experiências juntos. A gente fez um projeto lá em Santos que foi a ação na Pagu, que envolveu toda comunidade ali centro velho. Foi uma ação educativa e artística, que envolveu as pessoas ali do lugar. Artistas de São Paulo desceram para lá e a gente ocupou o centro cultural Pagu, na cadeia velha de Santos, com intervenções, com exposições, com trabalho de ateliê, isso tudo em uma semana.

- Como as pessoas participaram?

A gente abriu inscrições, na verdade a gente criou vários roteiros e a gente chamou o trabalho de documentação poética. Então vários roteiros que grupos de artistas iriam fazer, cada um explorando uma linguagem diferente. Então um ia trabalhar com vídeo, outro com fotografia, outro com gravura, outro com desenho, outro com escultura. Eram três roteiros, um para o Montserrat, um pro Valongo, todo aquele centro velho e o outro ia tomar um barco e ia dali para a Bacia do Macoco. Cada dia um grupo fazia um roteiro, o outro dia invertia. E todos os grupos fizeram todos os roteiros no final das contas. E as pessoas se inscreviam para trabalhar junto com os artistas, então não tinha esse caráter de oficinas, essa coisa didática. O artista ia sair para fazer o seu projeto, nesse percurso estabelecido e as pessoas que se inscreviam iam participar, iam trabalhar juntos.

- Não tinha um projeto prévio de criação?

Não. Tinha um projeto de trabalho que ele colocava, mas numa reunião no dia, antes de sair.

- Com as pessoas?

Com as pessoas. Olha, eu estou querendo fazer isso e tal.

- Mas o projeto em conjunto?

O projeto em conjunto, isso. E aí saiam todos os grupos... mas foi muita gente que desceu de São Paulo, do interior, foi um negócio espetacular. E daí a gente saía de manhã para fazer essas caminhadas, voltava no final do dia e ocupava uma das celas da cadeia com os trabalhos feitos durante o dia. Então saía colocando tudo na parede, os filmes começavam a ser editados e sempre tinha uma conversa no final, de todos os grupos do que tinha sido feito e virava uma grande assembléia.

- Quanto tempo durou isso?

Três dias. E a idéia era no final dos três dias era ocupar, forrar toda essa sala com os trabalhos produzidos. Então isso era uma das salas de exposição. Depois, os desdobramentos disso era ocupar as outras salas com o material do pessoal que tinha participado do grupo de fotografia tinha produzido, que ia demorar um tempo até se revelado, ampliado e tal, então, ocupa uma outra sala. O pessoal do vídeo também, tinha todo trabalho de edição, que depois foi concluído... Alguns dos artistas e proponentes permaneceram mais duas semanas internados ali na Pagu, trabalhando, fazendo seu próprio trabalho, já não mais com a participação do pessoal. Ficamos eu, o Ulisses, o Fabrício, uns artistas, ficamos trabalhando lá.

- Um conjunto de dois grupos.

É, o Coringa e o Piratininga. É um projeto dos dois. Então, concluídas todas as etapas no final a gente abriu para uma grande exposição, com essas várias salas ocupadas, e aí foi muita gente dali...

- Quando foi?

2001 ou 2002, não lembro. Então essa foi a primeira experiência que a gente teve junto, de fazer um trabalho de intervenção e isso selou uma aproximação mesmo entre os ateliês. Quando essa casa vagou, porque tinha o pessoal que morava a aqui saiu, eu chamei o Coringa para vir para cá. Antes eles ficavam lá na Vila Mariana. Então eles se mudaram para cá e a gente começou a trabalhar juntos.

- O processo para vocês conseguirem a liberação do espaço, teve uma dificuldade burocrática ou foi meio agilizado?

Lá no caso de Santos? Na verdade foi simples conseguir o espaço, mas só isso que a gente conseguiu. Isso que eu estava falando antes. A gente não conseguiu nenhum recurso da prefeitura, do estado e tudo que foi conseguido em termos de equipamento, de áreas para alimentação, de transportes, tudo foi conseguido pelos artistas e pessoas que apoiaram. Uma coisa toda feita sem recurso nenhum e apesar disso acabou envolvendo muita gente.

- E para chamar o pessoal como vocês fizeram?

Então, tinha uma divulgação interna ali do espaço plural. A gente também contou com o pessoal que fez panfletagem, assim, faculdades, escolas, o pessoal descia para fazer isso e também saiu numa rádio de Santos...

- Tem alguém do grupo que é de Santos?

Sim o Fabrício. Por conta disso, muito antes disso, o Coringa já tinha feito uma série de encontros e reuniões lá em Santos no espaço que era dos pais do Fabrício. Desde então se criou uma relação forte com a cidade, principalmente no centro antigo e essa região do Porto. Agora, na Virada Cultural que vai ter no dia 18 a gente quer um pouco essa idéia de fazer um trabalho amplo, com participação ampla das pessoas, por ali e artistas de vários lugares que vão para lá e não só essa região do Porto de Santos, mas também a praia, a beira da praia. Porque mesmo o pessoal de Santos não conhece muito, não frequenta muito e vê com maus olhos essa região decadente que agora está sendo recuperada.

Depois disso os ateliês se encontraram e em 2003 a gente começou a trabalhar com o projeto Lambe-lambe. Divulgamos por e-mail, para todo mundo que a gente tinha o e-mail, que a gente estava querendo fazer isso e que todo mundo era convidado. Qualquer pessoa podia participar. Então a gente começou com um grupo original de dezessete pessoas e começou a se encontrar toda semana durante uns sete meses de 2003. Toda quarta a gente se reunia para gravar, desenhar e tal. E sempre vinha alguém novo, vinha sempre, mas vinha ver o que estava acontecendo, ou visitar e tal.

- E a proposta inicial à parte de chamar o pessoal para participar até para a elaboração de uma proposta ou já tinha uma proposta inicial que era de gravura?

A única coisa que unia o pessoal era a idéia de fazer cartazes de xilográficos, feitos com gravuras em madeira e que eles seriam depois colados na rua. Ainda não tinha nem uma proposta de qualquer natureza, era completamente livre, inclusive tinha gente que nunca tinha feito gravura na vida e apareceu. E artistas super experientes e tal. Também chamamos poetas, pessoas que trabalham com texto porque o lambe-lambe também envolve toda essa parte de tipografia e tal. Aí a gente começou a gravar, gravar, gravar, gravar e no final fizemos uma exposição grande aqui, dos cartazes. Então empapelamos toda essa grande parede externa, fizemos uma exposição de outras imagens que foram produzidas, mas não viraram cartazes, dentro do ateliê. Fizemos exposição de vídeo, foi feito vídeo de todo processo de gravação, de colagem. Então na verdade acabou criando uma abertura para rua. As pessoas que passavam entraram...

- Depois de quanto tempo?

Sete meses trabalhando toda semana. Depois disso, no mesmo dia do lançamento do projeto foi no sábado, com essa exposição, começou a colar ali nas ruas. Para isso, num primeiro momento a gente contratou uns coladores profissionais, que colam esses cartazes de show, que eram os que eu já tinha contratado em 97. Então os caras eles varrem a cidade, eles têm os pontos.

- Muito material?

Muitos cartazes, a gente tinha milhares de cartazes, porque cada pessoa fez uma tiragem de mais ou menos trezentos cartazes, enfim, tinha milhares de cartazes. A gente realmente espalhou pela cidade toda e fizemos questão de que esses cartazes fossem colocados longe do centro, bem na periferia, porque uma das propostas do projeto é essa, de atingir um público que normalmente não é atingido.

- E tinha alguma diretriz de conteúdo ou completamente livre?

Não que houvesse uma diretriz, mas havia muita conversa, discussão sobre o que é você atuar no espaço público, qual o significado disso... então na verdade tudo foi muito conversado, debatido, percebido, mas não de uma forma formalizada. Formal.

-Durante o processo?

Durante. E mesmo depois dessa primeira experiência a gente reavaliou muita coisa, percebeu muita coisa, por exemplo, uma das coisas que a gente percebeu era que não dava para contar só com o serviço do colador profissional, porque ele ia colando meio sem critério, colava de qualquer jeito. Quer dizer, a gente tinha todo um trabalho de educação visual do cara, para o cara entender que o negócio tinha um lado, o cara no começo pregava de ponta cabeça, não tinha muita noção das coisas, então teve todo esse trabalho. Daí a gente falou, não, a gente que precisa colar os cartazes, precisa escolher os lugares e colar, para ter uma entrada mais efetiva mesmo na cidade. Porque também esses pontos de colagem que os coladores utilizavam eram muito disputados pelos cartazes comerciais. Então você colava numa madrugada seu cartaz, no dia seguinte você ia voltar lá para fotografar já não estava mais, alguém já tinha colado outro por cima. Então tinha uma efemeridade na duração do trabalho, que por um lado era interessante, isso já tinha sido assumido desde o começo, mas às vezes era demais, às vezes não chegava nem no dia seguinte. Mas foi importante isso, porque a idéia original era justamente criar esses pontos, que normalmente eram os pontos mais degradados da cidade, pontos abandonados, casas abandonadas, terrenos baldios que normalmente são cobertos por esses tapumes que são realmente abandonados pelas cidades, pelo cidadãos, pelo poder público. Acabamos tendo um outro uso que era esse de servir de suporte para publicidade, mas é claro que isso foi de uma forma totalmente agressiva do ponto de vista, do entendimento estético do espaço urbano. O trabalho também visava fazer uma crítica, mas não muito afirmativa, mas na verdade criar uma lacuna, um silêncio, um espaço de respiro, nesses lugares que normalmente eram tomados por essa cacofonia de cartazes anunciando shows e espetáculos e coisas do gênero. Isso era uma coisa muito discutida, de não colocar nome, de os cartazes serem anônimos porque quando você quer propagandear alguma coisa, você sempre quer que as pessoas saibam quem você é e a gente queria o contrário disso. A gente queria fazer cartazes que não estivessem querendo vender nada para ninguém. Então a idéia do anonimato e da imagem, da imagem silenciosa, que falasse sem gritar, sem berrar e se exaltar. Isso foi uma experiência muito interessante, porque qual foi a idéia: de você criar uma relação entre o passante e a imagem, que era de surpresa, de mistério. É uma reação diferente da que existe entre um frequentador de museu, galeria, uma pessoa, vamos dizer, culta, e do meio, que ela entra no museu, entra na galeria, ela sabe que vai encontrar ali obra de arte. Por mais esquisita, estranha e incompreensível, ele sabe que aquilo é obra de arte. Agora outra coisa é você ter uma na calçada, você olha para uma coisa e fala “pô, o que que é isso?”. Ninguém te falou que aquilo é arte ou que aquilo é alguma coisa. Então aquela pergunta é você quem faz, ela já não foi feita para você. Então isso cria um mistério, uma suspensão e é nesse instante de suspensão que a imagem entra, que ela tem um poder de atingir, de transformar de te tirar do teu estado habitual privilegiado que às vezes você não encontra mesmo num espaço feito para isso, na galeria ou museu. Isso era a coisa que mais nos estimulava. De repente ter essa experiência direta com a imagem sem estar intermediada por todos esses atributos: então é a obra de arte que tem todo um valor estético, que tem isso, que tem aquilo... não, a coisa tinha que funcionar por ela mesma e ao mesmo tempo sofrendo as interferências de todo entorno, da arquitetura, dos veículos, das pessoas, do uso que fazem disso. Então foi uma grande prova de fogo para a imagem, porque se ela sobrevive a tudo isso é porque tem alguma força, diferente de você colocar em um espaço protegido, que ressalta. Ali não, ela tem que lutar para se afirmar. Então isso foi, para todos que participaram um grande desafio, um grande aprendizado, porque você passa a se relacionar de uma forma muito concreta, muito direta. Todo o discurso começa a ruir e você vai para o fato plástico, que é uma coisa muito objetiva. Além disso a gente tinha toda essa questão de tentar chamar a atenção para os espaços degradados, e a partir daí ter um olhar para isso e possivelmente uma transformação disso. E uma outra coisa que talvez tenha sido a mais importante, que talvez tenha motivado a gente antes de qualquer coisa é o fato de poder trabalhar junto. É outra coisa super rara desse ambiente artístico. Não dentro do ambiente de arte de rua, mas dentro da arte mais tradicional, de universidade, de galeria, essa coisa toda... É uma coisa que a gente não vê muito, o artista trabalhando junto com outro, cada um fica entocado no seu ateliê e vive seu mundinho.

- Muda um processo de competição para um esquema de colaboração.

Isso, de colaboração... e de alegria porque trabalhar junto não tem coisa melhor, de compartilhar, de trocar... então isso foi a coisa que mais impulsionou e mais garantiu que o projeto sobrevivesse até hoje. Porque é muito gostoso, é muito prazeroso. As pessoas que já participaram sempre: “quando tiver de novo, avisa, porque eu quero participar de novo”. Porque é muita força, é um grupo muito entusiasmado, então isso é contagiante e fica todo mundo fica muito envolvido.

- Quantas pessoas?

Varia. A primeira edição foram dezessete, na segunda foram quarenta e depois isso foi aumentando cada vez mais. No ano seguinte a gente fez novamente, só que de forma concentrada. Em vez de ser toda semana durante tantos meses, a gente pegou fevereiro, na época de férias e fez uma semana concentrada

e chamou mais gente. Se inscreveram quarenta pessoas, se inscreveram mais, mas a gente tinha um limite, não dava para receber todo mundo, então começou com quarenta pessoas. Vieram artistas de outros estados, de outras cidades, de outros países, do Canadá. E esse teve um fato importante para mim nessa edição que eu fiz questão de chamar o Jerônimo Soares que é um artista, mas que por ser um artista analfabeto, nordestino, que faz cordel, é tachado de artista popular, artista de cordel, mas é um artista, né? Então a gente convidou o Jerônimo. Foi a maior luta para fazer ele aceitar porque ele achou tudo isso muito estranho. Mas a gente conseguiu trazer o Jerônimo e ele trabalhou junto com a gente. Ele já é um senhor de uns 70 anos. Foi fantástica a troca, ele também nunca tinha gravado imagens tão grandes. A experiência que os gravadores de cordel têm de comunicar através de uma imagem só muito simples e muito direta... ele dava baile em todo mundo. A gente só aprendeu com ele. Foi uma coisa de afirmar, uma coisa que esse projeto mais tem se dedicado a fazer é desmanchar essas barreiras entre arte isso, arte popular, arte erudita, arte isso, arte aquilo, entre classe a, classe b e entre São Paulo e Belém do Pará, entendeu? Quer dizer: encurtar essas distâncias e chegar num ponto em que as coisas, não se equivalem, mas chegar no nível onde é possível estabelecer sempre uma relação profícua sem barreiras. Então essa foi a primeira afirmação disso. Também começamos a receber crianças, filho de artista que veio junto e fez também junto e participou e teve o cartaz impresso, editado e colado na rua do mesmo jeito.

- Só gravura?

Só xilogravura. Isso era uma coisa que pra gente era bárbara. De repente a gente se deu conta que tinha ainda no Brasil, em São Paulo, a possibilidade de fazer uma coisa que talvez em muitos países já não exista mais. Você pegar uma madeira desse tamanho, de quase um metro de comprimento por sessenta, cavar essa madeira e enfiar numa prensa dos anos 20, de mil novecentos e vinte e pouco e rodar isso aos milhares, quer dizer, você não tem perda. É a obra que o artista fez que está na rua. Não é uma reprodução em off-set ou em serigrafia. O meio gráfico aí não está sendo usado só como reprodução de uma imagem, mas como elaboração e criação, ela mesma. Que fantástico, a gente pode por uma obra original, né, quer dizer, saída da mão do artista direto na rua, para qualquer pessoa ver e garantindo todas as qualidades gráficas específicas que ela teria se eu tivesse feito no meu ateliê e colocado na parede de uma galeria, sem perda.

- Sem perda mas também sem proteção?

Sem proteção. Isso fazia parte do jogo. Mas nesse segundo momento a gente já ampliou o entendimento do trabalho coletivo. Nessa segunda etapa a gente teve mais participação de trabalhos em grupo. Gravuras feitas por quatro, cinco, seis artistas simultaneamente. Nessa edição surgiu o grupo Dragão de Gravura que foi um grupo que depois passou a se reunir semanalmente por dois ou três anos, dois anos, os dois anos seguintes eles atuaram juntos se reunindo semanalmente pra fazer gravura. E indo fazer em praça pública, depois participaram do Ateliê Amarelo lá no centro e ficaram conhecidos, entraram em salão, quer dizer, tiveram todo reconhecimento mas começaram ali, na primeira reunião. E como eles vários outros artistas acabaram levando essa experiência para outros locais e nesses outros locais também criando uma dinâmica com outros artistas e propagando essa idéia. Teve um outro artista de Taubaté que acabou criando um outro grupo lá...

- Teve uma repercussão?

É acabou tendo isso e isso foi se ampliando cada vez mais. Nessa segunda edição também convidei estudantes do SENAC e da FAAP. No dia do lançamento do projeto eles também produziram coisas. A gente fez uma ação na feira, nessa feira livre que tem aqui na Vila Madalena. Eles produziram uma série de panfletos em xilogravura e cartazinhos que eles dependuravam nos prendedores junto com os preços da feira... Outra meninada fez um dragão em xilogravura que pendurou nos cabos de vassoura e saíram serpenteando no meio das pessoas, na feira. Então teve toda essa ação junto com a exposição, com a colagem na cidade e tal. A partir daí o projeto começo a ser chamado para fazer isso em outros lugares. A gente fez ações em vários lugares aqui em São Paulo mesmo, escolas convidaram, então a gente fez várias ações em escolas públicas, sem apoio nenhum, sem receber nada com isso, foi um trabalho voluntário que os artistas fizeram, de ir e trabalhar com as crianças e produzir imagens e colar na escola. Isso foi em várias escolas aqui em São Paulo. Aí começaram a surgir convites de outras cidades, de outros estados, de outros países. E a gente acabou levando o projeto para esses lugares. Fomos para o Rio, para Porto Alegre, Fortaleza, pra Belém, para João Pessoa, pra São José dos Campos, pra Santo André, pra Taubaté, depois fomos pra Holanda, pra Amsterdã, pra Aia, pra França, pros Estados Unidos, pra Cuba... Então o projeto foi se ampliando e sempre vai um artista ou dois, quanto for possível e reúne um grupo local e trabalha com esse grupo lá.

- Daí, quando está fora, não tem um critério de seleção, só um número limitado de pessoas, pra poder ter um espaço?

Depende um pouco também da proposta do local que nos recebe, que nos convida. Por exemplo, a gente trabalhou com esse projeto duas vezes na Holanda, uma numa escola pública em Amsterdã, que é uma escola secundária, então a gente trabalhou com estudantes, adolescentes. Era uma classe,

trabalhamos com eles, produzimos cartaz e tal. Da segunda vez a gente foi pra Aia e era um centro de artistas, era um ateliê coletivo. Já eram artistas, que tinham contato já grande com gravura, aí tinham outras possibilidades técnicas e tal. Então, varia muito. Belém, também, que foi uma experiência muito marcante pra gente, tinha de tudo. Isso foi bonito, tinha desde artistas consagrados lá da cidade, pessoal mais velho e tal, até meninada de quinze, catorze, quinze anos, que tava começando a experimentar. É inacreditável que a gente conseguiu fazer lá esse grupo de quarenta pessoas, conseguimos fazer em três, quatro dias. Uma quantidade de cartazes produzidos e uma qualidade... Eu mesmo não acredito. Como alguns dos integrantes desse grupo que foi reunido lá pra trabalhar era de uma favela de Belém que chama Vila da Barca, que é uma favela de palafitas, a gente acabou indo visitar lá e ficamos completamente encantados com o lugar que é um lugar muito dinâmico, muito cheio de vida. Tem uma inteligência ali na organização, na construção, no modo de vida que a gente falou: Não, aqui é o lugar! E ao mesmo tempo uma miséria, sujeira, uma falta absoluta de tudo. Ao mesmo tempo a gente ficou sabendo que havia um projeto do governo de por tudo aquilo abaixo e construir um conjunto habitacional no lugar, com os predinhos. Bom, a gente é de fora, não sabe muito bem o que é aquilo mesmo, né?, mas olhar, vamos dizer, sensível que a gente teve do lugar convivendo com as pessoas, a gente percebeu que na verdade aquilo lá precisa ser melhorado, não anulado. Tem uma qualidade ali, do ponto de vista comunitário, de arquitetura. Aquilo lá tem que aprender com aquilo, não tem que por aquilo pra baixo. Agora, é claro, precisa de um trabalho seríssimo de saneamento, de educação, porque é uma sujeira enorme. Essa é a questão do Brasil: a gente olhar um pouco mais pra dentro, começar a estabelecer relações entre coisas que continuam separadas, apartadas e realmente construir um país a partir do que nós somos. A partir dessa reflexão toda falei vou fazer então a colagem lá na Vila da Barca. Primeiro entramos em contato com as lideranças, mostramos o projeto, pedimos permissão, eles abraçaram a idéia e gente pode fazer isso lá com a participação dos moradores. Foi incrível. Foi uma experiência fortíssima. A gente voltou pra São Paulo e falou, a gente tem que mostrar isso. Porque a gente descobriu uma quantidade de artistas, uma qualidade tão incrível. Do mesmo jeito que a gente está longe deles, eles estão longe da gente. Quer dizer, a gente não sabe quem está perdendo mais. A gente precisa aproximar. O Evandro Carlos Jardim, que coordena o SESC Pompéia, abriu pra gente mostrar a experiência. A gente foi lá, relatou, mostrou as imagens, tal. Depois fizemos em outros lugares, aqui mesmo, chamamos várias pessoas. No final disso tudo, o que a gente está conseguindo construir agora é um projeto de intercâmbio com jovens artistas lá de Belém e os ateliês daqui, o Coringa e o Piratininga. As pessoas se articulam lá, com algumas instituições se articularam lá e eles conseguiram verba pra mandar pelo menos dois artistas em cada bimestre, pra fazerem residência Aquino ateliê. A idéia é também ao contrário, mandar pessoas pra lá e estabelecer esse intercâmbio. Precisa existir. Então eu acho que é uma coisa.

- Mas sempre dentro do projeto Lambe-lambe?

Não, esse projeto de intercâmbio é aberto. O artista vem e pode fazer o que ele quiser aqui. Claro, dentro dos limites de recursos que a gente tem aqui. A gente tem uma estrutura muito voltada pra gravura, pra fotografia, pra vídeo, tem todo equipamento multimídia então pode usar o computador, fazer interações entre vídeo, gravura, isso tudo pode ser feito. Enfim, tem os limites que a gente oferece, dentro disso a pessoa pode fazer o que quiser. O mais fundamental é esse contato. Trabalhar junto, trocar experiência. Então, na verdade sempre buscou ter esse papel: em qualquer lugar que você vai, você vai, acho que isso sempre foi uma consciência que esse grupo Piratininga teve, essa consciência de pertencimento. Você pertence a alguma coisa. Você não tá isolado. Sempre que eu vou para algum lugar, eu vou tendo a consciência de que eu estou representando. Eu estou representando uma cultura, eu estou representando um lugar, eu estou representando um jeito de ser, um jeito de fazer. Então essa idéia de aproveitar a oportunidade, né, então muitas vezes eu t indo fazer uma viagem para levar o meu trabalho pessoal, vou fazer uma exposição minha, aí eu levo o Lambe-Lambe junto...

- Mas você também cria a oportunidade ao mesmo tempo, você aproveita e cria...

E é essa a idéia, que cada artista que participa do projeto seja um porta-voz, e use as aberturas que criou para si, para também colocar o projeto. Porque o projeto tem esse alcance maior, de estabelecer essas conexões. E ao mesmo tempo o fato de ter ido lá e ter tido a possibilidade de estabelecer um vínculo e trazer o pessoal pra cá. Quer dizer, o nosso papel, quer dizer, é o papel do artista não é só o de você ir lá, fazer o seu trabalho e expor, mas é de criar essa textura, de realmente estabelecer essa ligações. O artista é fundamentalmente um cara que está muito atento, está vendo as coisas e ao mesmo tempo não está preso a nada, ele está transitando. Então ele se movimenta verticalmente na sociedade. Você está lá com o governador num dia e no outro dia você está com o favelado lá e você está trabalhando, você está interagindo, da mesma forma. Você não está nem lá nem aqui. E eu acho que o grande papel da arte é justamente criar esse elemento de ligação. De ser óleo, de olear, de criar uma coisa mais macia, mais amorosa, que possa aproximar aquilo que está separado, que está em oposição. Eu percebo a coisa muito por aí, meu trabalho vai por muito por essa linha.

- E esses critérios que você falou do começo, da primeira proposta, quando você falou os artistas, cada pessoa que participa é um canal de extensão, de passar essa ação para outros lugares, para outras comunidades e tudo. Sempre vem com essa discussão do espaço público, com a questão da técnica, de

não assinatura, de ser uma coisa coletiva? Esses princípios da proposta inicial são disseminados junto com essas celulinhas que vão se espalhando? Tem uns critérios, uns princípios...?

Sim. A gente sempre coloca: o que nos motivou, quais são os nossos interesses e o que já foi feito. Mas a partir daí, cada um faz o que quer. Não há nenhuma tentativa de forçar uma linha de trabalho, de discussão, nada disso. Mas na verdade, o que acaba acontecendo é que há sempre um encontro. Você nunca chega num lugar por acaso. Porque alguém estava sentindo necessidade daquilo e te atraiu para ali, você também estava sentindo necessidade daquilo e foi atraído por aquilo. Então, na verdade são sempre encontros muito harmônicos.

Mais um dado que eu acho relevante salientar, que é uma característica que o projeto foi tomando aos poucos é de ser também um projeto educativo, pedagógico. De pensar na cidade, do artista, fundamentalmente como projeto educativo. Mas não essa coisa do educativo do professor que vai lá dizer “assim que é”, mas no sentido de criar uma situação propícia para que haja um olhar mais desperto, uma discussão mais viva, uma troca mais intensa, um entusiasmo pelo fazer, pela construção, pelo aprendizado... e a partir daí as coisas acontecem, não porque você foi lá dizer: assim que tem que ser, porque há coisas que a gente acabou criando oportunidade para um esclarecimento, entendimento. Então a gente foi aos poucos migrando dessa proposta original de simplesmente fazer os cartazes e lançar na cidade e ver o que acontece, para o trabalho com as comunidades. Então a gente vai, por exemplo, como a gente foi lá para Belém, foi para João Pessoa, você vai para um lugar, esse lugar normalmente é uma instituição, uma organização não governamental ou um ateliê coletivo, ele já é um núcleo, ele já tem essa capacidade de reunir, de atrair, de organizar, então a gente vai para esse lugar e trabalha com essa comunidade. Daí aquela coisa de colar em qualquer lugar foi substituída por uma coisa de trabalhar com essa comunidade, com essa paisagem, com esse lugar específico que é a morada das pessoas, pedir permissão e conversar com as pessoas e ver e decidir com as pessoas onde vai ser colocado o trabalho.

A primeira experiência que nos alertou para isso foi no Rio, a gente foi para um encontro de coletivos lá em Santa Tereza, onde eles fazem uns ateliês abertos, e quando a gente chegou lá em Santa Teresa a gente sentiu que havia uma organização e uma consciência tão grande da comunidade em relação ao espaço público ali,

- Da comunidade artística? Da comunidade de Santa Tereza?

Não, da comunidade em geral! Eu vi um gari que varria a rua, realmente preocupado com o que ele estava fazendo. Ao ponto da gente conversar com ele, ele entender a proposta e ir falar para o administrador que ele não ia arrancar os cartazes, porque a ordem, vamos dizer, a ordem genérica era fazer isso sempre que encontrasse um cartaz, porque era um projeto artístico, aí ele convenceu o administrador que era para deixar. E foi deixado. Aí então a gente perguntava para as pessoas, porque não pode chegar aqui e sair colando, isso é uma violência, porque isso aqui é um lugar, não é uma terra de ninguém, tem um certa organização. Então a gente pedia para os moradores, pode colar aqui? Explicava o projeto e aí fixava. E o que aconteceu? Um ano, dois anos depois, outro dia mesmo, não sei quem estava vendo um programa sobre samba carioca, recém, passou a imagem, ainda tem lambe-lambe lá. Isso já faz três anos.

- A questão da efemeridade fica completamente revertida, não é?

Exatamente. Porque quando você cola num tapume às vezes ele não dura 3 horas. Mas se você conversa com as pessoas, instala num lugar adequado...

- Tem esse lado da educação, didático aí também.

Daí você envolve, daí aquela imagem fica funcionando, atuando ali por mais tempo, e o poder dela de transformar, de criar uma relação mais...

- Mas o gari, por exemplo, poderia participar com vocês se ele tivesse interesse em fazer gravura?

Poderia. Qualquer pessoa pode. Qualquer pessoa. Isso é assim mesmo. Outro dia, o semestre passado eu fiz esse projeto com os alunos lá do senac. É uma turma muito animada e eu falei, com esses aí dá pra fazer. Eles produziram uma quantidade enorme de cartazes e a gente saiu colando pela região. Uma vez a gente estava colando e chegou um pedreiro que estava pintando em uma obra ali do lado, ele chegou, perguntou.. a gente estava colando, era um trabalho que tinha umas bolinhas coloridas assim, então você tinha que decidir na hora o local das bolinhas, aí eu comecei a perguntar para ele onde é que ele achava que tinha que ir aquilo, eu dava pra ele e falava, onde é que você acha que é e tal. E o rapaz tinha um entendimento de desenho perfeito. Eu já sabia, eu olhava, você tem noção de equilíbrio, você dava a bolinha amarela e falava, bom, o lugar dela era ali, mas não falava nada e onde é que é? E ele ia bem no lugar. Tinha uma noção de desenho ótima.

- E quando vocês estão fora e não tem uma conversa com a comunidade, como com o pessoal do SENAC, vocês conversavam também com o pessoal onde vocês iam colar?

Sempre conversamos.

- E teve algum problema com a polícia por ser uma atividade ilegal?

Aqui no Brasil, não, lá na Holanda a gente teve. Teve porque lá a gente colou sem pedir. Quando você cola nessas comunidades, tem uma proteção da própria comunidade. A pessoa está permitindo que você cole na propriedade dela, na parede dela... então ninguém tem nada a ver com isso. Pelo menos não tinha, até então, agora com essa nova lei do uso do espaço público, as coisas estão mudando...

Passou agora uma lei que organiza, que já não era sem tempo, toda a publicidade em espaço público. Então as pessoas tiveram que tirar. E que na verdade, pra gente foi resultado de todo um esforço, não só nosso, mas de toda gente que fala: espera aí, já passou dos limites. E a gente tem noção também que a nossa ação se dá nesse limite entendeu? Até que ponto você não está contribuindo para o caos, para a sujeira e até que ponto você está servindo de instrumento justamente para chamar atenção para isso. Então, nossa atuação é cada vez mais cuidadosa, ela tem realmente que contribuir. Não pode piorar a situação. Você cola, você acha bonito porque você fez. Mas você perguntou para o outro para ver se ele acha? E se depois de um mês aquilo começar a descascar, começa a desbotar, e aí, como é que fica? Vai ficar mais dois anos aquela coisa pendurada ali?

Sempre pensando isso com muita consciência, sabe porque eu acho que grande parte da moçada que atua no meio urbano não considera isso, é uma coisa muito de impor a própria vontade. Porque eu fiz, então é importante. Então vai lá como uma afirmação do eu e deixa sua marca. Isso é uma questão complicada que precisa ser discutida, porque é um espaço comum. A nossa atuação sempre tem sido através de um diálogo, primeiro escutar, primeiro ver bem, para depois se colocar, e não sair se sobrepondo. Essa é uma questão delicada da arte no espaço público: Até onde você tem o direito de pegar e afirmar aquilo que você quer a despeito do que os outros acham.

- Como as próprias ações governamentais muitas vezes se impõem com uma escultura.

E a publicidade... Então você vai usar as mesmas armas? É uma coisa muito sutil, é muito delicada, eu acho que tem o meio termo entre o confronto direto, de guerrilha, você colocar seu sticker em cima de uma placa de trânsito, eu acho isso um desserviço, acho isso um estágio já superado. A grande questão é você garantir o que é de todos, garantir o bem público. Se para isso você acaba desqualificando ou depredando alguma coisa que é o pouco que já foi garantido, então eu não sei qual é o sentido. Claro, é uma opinião pessoal. (0:46:05:27) Tem muita gente trabalhando nesse viés. É a primeira coisa, a coisa mais natural, afirmar a sua existência. Eu existo. O picho é fundamentalmente isso. A pichação. É o estado mais primário, não no sentido pejorativo, é a primeira coisa que você pode fazer. Eu existo. Eu sou. Então você põe lá o seu nome: João. O segundo estágio é eu penso, eu acho, eu tenho uma posição, eu tenho algo a pensar e a dizer sobre isso. Aí está toda moçada do grafite, do sticker, que já vem com uma questão estética, uma questão política, uma questão social, uma questão artística que se coloca junto. Eu penso alguma coisa, não é só eu sou.

Agora tem um terceiro patamar que é o que a gente procura a partir disso que é de um sentimento amoroso. Tudo bem, eu êxito, mas você também existe. Eu penso, mas você também pensa. Não sou só eu. Somos nós. É preciso compreender que ninguém está isolado. E nesse campo amoroso as coisas se sutilizam muito. Elas são muito mais macias, mais escorregadias, não é mais uma coisa de confronto, de enfrentamento. Isso exige muita atenção, muita observação antes de querer afirmar alguma coisa.

Por isso a gente começou a querer trabalhar com a comunidade, com as crianças. A gravura é uma coisa incrível! Porque você com um canivete, um pedaço de taco que você achou no meio da rua, você encontra uma possibilidade! Uma possibilidade de se transformar, de encontrar um caminho pra você mesmo. Num país tão pobre como o nosso, isso para muitas pessoas tem sido uma ponte, a xilogravura. Isso a gente tem atuado em vários meios, em vários lugares e de repente você vê a molecadinha que estava metida com tráfico, com roubo, com droga, concretamente, a gente tem exemplos concretos e não é um nem dois e através desse contato com a gravura agora são artistas e estão ilustrando livro pra as editoras mais famosas, e estão expondo em galeria, tudo molecadinha de favela que até outro dia estava metido com bandido... Claro, não quer dizer que o cara não vai ficar fazendo xilogravura para o resto da vida, se ele quiser, tudo bem, mas ele pode ser outras coisas. É a ponte, entendeu? E é uma ponte muito acessível, muito simples. Tem uma outra coisa. A gente não tem noção. A gente está vendo nascer uma geração de artistas que talvez nunca tenha visto. Porque sempre a arte foi uma coisa de elite nesse país. Mesmo bebendo no popular, a arte sempre foi de elite, sobretudo as arte plásticas.

- Não só nesse país, não é?

É, mas em países onde as discrepâncias sociais são menos agudas, você tem uma classe média maior, enfim, tem mais gente com oportunidade, então tem uma competição maior dentro de um equilíbrio. Agora, aqui não, aqui é um fosso gigantesco. O que a gente vai ver daqui a uns anos, e isso eu tenho certeza, é surgir um número de artistas plásticos de altíssima qualidade, com grande potência, mas vindo dessas classes. A gente não sabe o que é isso. A gente ainda não sabe o que é isso, o que isso significa em termos de uma cultura de um país. Porque é uma outra visão, uma outra abordagem, uma outra potência. Porque aquele sujeito sabe que aquela é a oportunidade dele. Ele nadou contra todas as correntes para

chegar ali. São pessoas que foram selecionadas, que tem realmente qualidade. Esses caras estão, hoje em dia começando a ter oportunidade. Aqui no ateliê a gente tem um trabalhando com a gente. Chegou a um tempo atrás aí, despençou lá do fim do mundo com umas gravurinhas em baixo do braço, já fazia e tal, falou: olha isso aqui eu faço mas meu pai fala que isso é coisa de vagabundo, minha mãe fala pra eu parar, meus amigos falam que é coisa de bicha, então eu faço essas coisas aqui mas na verdade eu nem sei o que faço e acho que vou parar.

- Como ele veio parar aqui?

Através do Lambe-Lambe. Ele fazia sticker, viu na Internet o projeto Lambe-Lambe e veio se informar. Quando eu vi esse moleque que veio lá do fim do mundo se informar aqui sobre o Lambe-Lambe e trouxe umas gravuras que eram maravilhosas eu disse: esse cara é bom, esse cara precisa de apoio e falei: você vai trabalhar aqui. Deixa seu pai, sua mãe, seu irmão. Você é artista. Começa a investir nisso. Não deu seis meses e ele está ilustrando livros. Hoje abre uma exposição que ele está participando aqui nessa biblioteca, aqui, ta participando de um projeto grande com a gente na prefeitura... É só dar a oportunidade. O tesouro está aí. O grande tesouro desse país está escondido, adormecido. Quando se fala de arte pública, intervenção, tem que ter essa perspectiva, de realmente incluir. Incluir aquilo que está do lado de fora. E se incluir, porque a elite também está ilhada. Isto é muito ruim para os dois lado. Eu já dei aula para faculdades da elite da elite da elite e é um lugar triste, as pessoas totalmente desanimadas, totalmente discentes, vivendo um sentimento profundo de divisão, de separação, de não pertencer a lugar nenhum, porque estão tão isolados. E ao mesmo tempo você vai para uma favela dessas e a molecada cavando madeira com a unha, devorando. Um está precisando do outro. Não é “vamos ajudar quem precisa”. Todo mundo precisa! Todo mundo precisa dessa interação. Todo mundo sai ganhando.

...As grandes cidades, aqui do Brasil, sobretudo São Paulo, isso está muito presente, tem uma dimensão que ninguém sabe, na verdade. Tudo é muito setorizado, quem faz sticker, faz sticker, que faz grafite, faz grafite, as pessoas que estudam grafite, só estudam grafite.. e então isso tem lá isso é arte urbana, isso é arte não sei o que lá, isso é arte não sei das quantas... todas essa categorizações acabam desfocando um pouco a visão que se poderia ter desse conjunto. Porque na verdade está todo mundo atrás de uma coisa semelhante que é: como, dentro desse mundo máquina, você afirma sua humanidade. Como estabelecer relações humanas a partir daquilo que é comum. Isso, tanto o cara que faz grafite, o cara que faz sticker, o cara que faz a panelinha dele. É importante romper essas bordas.

ENTREVISTA 11 - PROJETO-DES, BRUNO SIQUEIRA

07/05/2007- Designer, idealizador do Projeto-Des, entrevista em um café na Vila Madalena.

- Como começou? Qual seu interesse?

A idéia é assim, como eu te falei é muito simples a idéia. Eu sempre pesquisava muito site e descobri que tinha uma galera... uma galera não, um rapaz, Moose, de um escritório chamado Symbollix, em Londres, ele fazia essas coisas, essas limpezas no chão, só que comercialmente, era pura publicidade, ele fez propaganda pro BigBrother, pra Smirnoff se não me engano, alguns produtos grandes, assim, e eu pensei: pô (estava na época da graduação), acho que é uma boa possibilidade para eu começar a experimentar alguma coisa parecida com isso, só que provocando intervenções, eu não tinha nenhum interesse de fazer nada publicitário. E aí comecei a estudar, ver as possibilidades de fazer isso, como que eu poderia viabilizar, provocar essas intervenções retirando uma camada de sujeira de uma superfície e que isso realmente ficasse, pudesse ser visto. Aí, depois de um tempo, eu fiz uma pesquisa. O primeiro semestre do trabalho foi mais pesquisa, mas também teve já a parte da ação. No primeiro semestre acho que entrevistei seis pessoas. Fiz uma pesquisa também sobre a história da arte urbana no Brasil, como começou e o que se dá até hoje. Um estudo um pouco antropológico sobre a origem no Brasil, como São Paulo virou o que virou. Primeiro analisar a cidade para depois ir focando. Aí entrei um pouco nessa discussão, bem vagamente, de maneira rasa, sobre a pichação e o adesivo, o sticker, porque eu acreditava e acredito ainda que é uma manifestação muito parecida na sua importância e no porquê. Aí também entrei na discussão da arte urbana, publicidade, como a publicidade está se apoderando dessa arte para vender seus produtos. O Estêncil é uma técnica que eu queria trabalhar, então eu fiz uma pesquisa também sobre a origem disso, de onde nasceu e tal... daí eu cheguei nos Estênceis primitivos, no lance das mãos... isso são fotos de La Cueva de las Manos, na Patagônia.

- Super antigo?

É super antigo, oito mil anos. É muito tempo. Eles pegavam, basicamente eles colocavam a mão (é um estêncil primitivo), eles colocavam a mão na parede e pulverizavam com a boca o pigmento e ficava marcada a mão lá. Tem vários desenhos.

- Aqui já começa um trabalho seu.

É aí começa o projeto propriamente dito, a discussão do conceito. Eu já tinha trabalhado com muitas coisas, já tinha feito lambe-lambe, já tinha trabalhado com o projeto lambe-lambe, já tinha feito uns lambe-lambes meus também, outros projetos totalmente diferentes. Foi uma experiência totalmente nova. Essa experiência no SENAC também, dei oficina lá durante um ano, um pessoal muito interessado...

- E as oficinas vocês faziam alguma ação direta?

Era mais o entorno. No começo do semestre é sempre muito fácil porque vai muita gente, no final do semestre o pessoal fica cheio de trabalho e dá uma dispersada. A gente teve um convide de expor os trabalhos numa festa para a Revista Simples...

A parte do conceito um cara que me influenciou muito foi o Andy Goldworthy. Quem me apresentou foi o Ernesto e foi amor à primeira vista porque para mim tinha tudo a ver com tudo que eu queria dizer, exatamente tudo, mostrar que as coisas realmente estão se movendo, porque muito mais do que limpar, eu acredito que esse projeto, essa idéia do texto, desfazer, de revelar uma coisa... é uma coisa de você revelar, para mim, que estou trabalhando com a cidade, revelar que a cidade realmente é uma coisa viva e que apesar da gente viver o tempo todo e parecer que tudo é muito artificial, na verdade não, sempre tem alguma coisa acontecendo à sua volta. Nas interferências sempre eu tentava ser muito sutil...

- Como você vê a questão da visibilidade e invisibilidade?

Eu nunca acreditei que o grito é uma solução. A verdade é essa: eu realmente não acredito que o grito é solução para nada. Eu acho que a idéia do meu trabalho era uma coisa muito mais de diálogo... foi uma coisa que acabei focando também, a maioria das ações nessa época foram produzidas na calçada, pelo menos em São Paulo as pessoas costumam ter o olhar muito para baixo, elas não têm confiança para dar, parece que é isso. Lógico, muitos andam perdidos nos devaneios diários e nos problemas que enfrentam todo dia e tudo mais.. tem o lance da calçada mal feita também, a preocupação. Sempre me pareceu um olhar muito perdido, as pessoas olhando para baixo, olhando mas não vendo. Minha idéia era um pouco essa, de poder mostrar que existe uma coisa ali.

- Esse diálogo com quem?

Com qualquer pessoa.

- Tem o intuito de chamar a atenção?

Sim, exatamente isso o ponto. Tentar desviar o olhar da pessoa pelo menos alguns segundos do cotidiano, do óbvio.

- Mas não contradiz o visível e invisível?

Eu quero dialogar, isso eu não nego de maneira alguma, não quero ser invisível, mas também não quero gritar.

- Você fez tudo sozinho?

A parte de criação é toda minha. A parte dos desenhos e tal foi um trabalho meu, mas muito por acaso porque eu não gosto de trabalhar individualmente sempre gostei de trabalhar em grupo. Eu não me sinto bem trabalhando sozinho, sempre foi assim, e acredito que o trabalho em grupo é muito mais interessante que qualquer outro trabalho, em qualquer momento. Na hora das ações eu precisava de registro, eu precisava registrar para colocar no livro, então sempre ia alguém comigo, ou ia um amigo ou minha ex-namorada... foram pessoas que me ajudaram no processo, no dia a dia as coisas não são muito exatas, pequenas coisas vão mudando seus pensamentos...

- Acompanharam seu processo.

Acompanharam e algumas participaram, mas nunca foram as mesmas pessoas, foi cada uma em uma intervenção, mas teve algumas que eu fui sozinho, na verdade eu acabei não tendo registro de eu fazendo, mas eu tive o registro depois, tirando a foto.

- Teve gente na rua que parou você?

Muitos. É muito engraçado porque isso no Brasil não tinha registro de nada parecido aqui, pelo menos com o intuito de ser isso. Eu acredito que essa idéia é uma coisa muito simples e acredito também que as idéias estão no ar. A pessoa vira no carro sujo e escreve o nome dela é a mesma coisa, não tem diferença alguma. Só que a minha era uma intenção artística de estar ali e propor a coisa.

- E qual a diferença, a intenção que faz artístico?

Acredito que sim, porque estou consciente de que estou de certa forma... eu não gosto dessa palavra.. protestando é uma palavra muito forte, mas eu estou querendo mostrar que realmente a cidade está suja, não só a cidade, mas diversas outras coisas, e que é bacana ver o que está por baixo, o asfalto, por baixo desse asfalto, por baixo desse chão, por baixo do que seja tem uma história que é totalmente coberta.

- O que é artístico?

A gente vai entrar em uma discussão gigante aqui... o que é artístico. É engraçado porque eu acabei me formando em uma faculdade de design e isso é outra discussão absurda que entra no meio que é a diferença de design com arte, daí fica aquela discussão totalmente tacaña. É horrível, mas de qualquer maneira eu acredito que exista uma diferença de escrever seu nome num carro sujo, escrever "me limpe" é um carro, um simples carro, do que você fazer uma interferência na Avenida Paulista, não que seja melhor ou pior, só acho que a intenção é um pouco diferente. Eu já escrevi em carro várias vezes e minha intenção era diferente. A primeira interferência que eu fiz foi em junho, não, final de maio do ano passado, 2006, no túnel de Rebouças, um mês e meio depois, um outro cara chamado Alexandre Órion, um artista paulistano, ele fez uma interferência no túnel Max Feder, que é outro túnel da Cidade Jardim e a gente não se conhecia, nunca nos havíamos visto, e eu descobri, fiquei sabendo que ele tinha feito. O Órion já tem uma projeção muito grande, expôs na Pinacoteca e tudo... e acabei entrevistando ele depois, ele é um cara super gente boa. Foi engraçado que as recepções que ele teve com o trabalho foram totalmente diferente das minhas. Um trabalho muito parecido só que o dele era desenho a mão livre. Eu trabalhei com estêncil. Ele fazia só com pano...

A recepção das pessoas... aconteceram várias coisas. Por exemplo, uma intervenção que eu fiz na Avenida Dr. Arnaldo, eu tava fazendo e tinham uns taxistas perto. Eles não estavam entendendo nada, porque primeiro as pessoas não entendem que você está limpando. Eles primeiro acham que você está pintando alguma coisa no chão, que realmente o contraste é grande. Uma coisa que eu acabei descobrindo que é uma coisa que a gente não nota é que realmente a cidade é suja. Muito suja. E é fácil de fazer esse trabalho, não é uma coisa que você tem que dar muito sangue para fazer, exatamente porque a camada de sujeira é muito grande. Quando eu fazia as intervenções no chão a pessoa vinha e dizia "O que você está fazendo aí?", daí eu falava e tal... "Então, mas você vai pintar depois, não é?" ...teve um garoto também, nessa mesma noite, achou que eu tava pichando, escrevendo letra de pichação, "que letra é essa aí?", ele estava cheirando cola, "cadê o spray?".

- Com o que você limpa?

Não tem muito segredo, essas placas de transito e túnel têm fuligens que saem do carro, é com pano. É só tirar a crosta. E no chão é detergente e bucha. É só isso.

- E você já se propôs a chamar gente para fazer junto, que a participação não fosse só de observação?

Eu estou vivendo essas experiências recentemente. Depois do projeto eu fiquei um ano pensando nisso, trabalhando em cima disso, correndo atrás. Em dezembro me deu over da coisa. Eu não aguentava mais e disse, 'preciso de um tempo...' E agora que estou voltando um pouco. Mês passado (abril 2007) fui chamado para uma exposição num Centro Cultural daqui de São Paulo, o Celso Gitahy era um dos curadores, um conhecido que também foi entrevistado na pesquisa, me chamou para participar. Uma exposição que teve o ano passado no mesmo espaço, eles separaram dez curadores se não me engano eles que expuseram e esse ano os curadores indicaram duas pessoas cada um. E é engraçado, é muito estranho, porque eu chego nesses espaços e boa parte das pessoas é grafiteiro, grafiteiro grafiteiro, que faz desenho a mão livre. Eu chego e falo do meu projeto e as pessoas olham meio estranho porque é realmente uma coisa que distingue do resto, pelo menos nessa exposição, que abriu esses dias, foi sexta-feira. Eu trabalhei com outras coisas. Na verdade o conceito do trabalho é da retirada. Eu nunca delimitei que o meu trabalho fosse uma retirada de sujeira. É uma retirada de qualquer coisa. Trabalhar com a idéia de ter e não ter. De camadas. É lógico que na graduação eu privilegiei trabalhar com a sujeira porque era o que interessava, mas na exposição foi um parto. Eu até conversei muito com o Ernesto para ver o que eu fazia, o que podia fazer. Eu tenho várias questões com a exposição, com arte urbana em galeria, que são questões difíceis para mim. Eu não sei até que ponto eu concordo com isso. Mas eu achei que podia ser interessante porque o Celso é um cara legal, ele me chamou porque botou confiança em mim e eu achei que talvez eu pudesse fazer alguma coisa diferente para o que tivesse lá. Por ter só grafiteiros de desenho... falei, 'de repente vale a pena, porque tem muita coisa a ser explorada ainda'. Eu olho essas exposições todas que acontecem aqui em São Paulo e os desenhos mudam, os traços mudam e tudo mais, mas a técnica é a mesma. E na maioria das vezes essas exposições não ficam boas. Poucas das exposições que eu vi falei: impressionante! Mas nessa exposição eu trabalhei isso com duas coisas, estava com muito pouco tempo, então resolvi trabalhar com projeção, que achei que era interessante, eu peguei um vidro e envelopei o vidro com lambe-lambes e nesses lambe-lambes eu abri um buraco com desenho, que era um desenho que tinha a ver com meu projeto e nesse momento eu abri um buraco e vinha um projetor de um lado e esse desenho era revelado na parede, onde ficavam. Essa foi a parte que ficava no corredor. E o outro eu fiz uma interferência no capacho de entrada do local. Era um capacho bem sujo e fiz com aquelas máquinas wap de água.

- Seu trabalho foi site-specificity? E na rua, você considera também site-specificity?

É. Na rua não sei. Porque eu poderia fazer aquilo em qualquer outro lugar. Mas na exposição eu queria ter conseguido fazer uma coisa mais específica para o local. Era uma coisa que eu queria, mas em uma semana e meia tinha que estar pronto. Aí eu meio que fiz o que dava para fazer e não me exigiu muito, foi super rápido e no final ficou bacana porque o lance do capacho foi uma experiência legal porque eu nunca tinha feito com wap. Eu sempre quis fazer na rua com wap, para ver como ficava, na calçada, aquele jato de água muito forte. Ficou um contraste super bonito. Eu acho que no fundo a sujeira que está no capacho é sujeira que estava na rua, não tem muita diferença, a sujeira que está ali é das pessoas que entram e saem, então o conceito não fugiu tanto. Eu me preocupei muito com isso, porque antes de aceitar eu vi que para mim seria um desafio, eu falei, preciso achar uma coisa que não fuja.

-Foi mais gostoso fazer na rua ou na galeria?

Muito mais na rua. Não tenho pretensão nenhuma de estar na galeria. Nunca tive.

- Você curte o anonimato?

Não sei. Eu nem gosto de me colocar como Bruno, eu gosto de falar projeto-des. Acabou que na exposição saiu como Bruno... eu costumo assinar como projeto-des. Quer dizer, assinar também não. Essa é uma outra questão que também acho que o grafite não tem motivo algum de ter uma assinatura. Não tem motivo. Isso é tonto. É tolice. Existe muito ego nesse meio. Eu sou um pouco out-sider. Tento ter uma certa distância. Seleccionei umas pessoas que acabo tendo contato porque a guerra de egos nesse meio é impressionante. Na reunião dessa exposição eu vi. São todos tão iguais. Meu nome é tal e eu assino tal. E eu era o último e falei, meu nome é Bruno Siqueira e eu não assino nada. Porque é real. Essa idéia de que tem que assinar é babaquice. Uma coisa que também entra também o lance de ego é que você vê que pouca gente trabalha com o chão. As pessoas não gostam da idéia das pessoas pisarem no seu trabalho. Isso foi uma coisa que eu descobri muito tempo depois. Eu queria trabalhar com o chão exatamente pelo olhar das pessoas e muita gente me perguntou se eu não achava estranho pisarem no meu trabalho. Você nos livros editados de arte, a maioria trabalha com muro, com parede ou algo do tipo. É muito difícil você ver coisa no chão. Foi outra influência do Andy Goldworth. Ele adora o chão.

- Você fez um grande trabalho de pesquisa...

Aí são as entrevistas... Eu entrevistei também o cara do Symbollix que faz publicidade e o Ruy Amaral, que é dos começos. Eu dei uma seleção. A minha idéia era poder resgatar um pouco a galera da antiga que está um pouco esquecida. O Celso também.

- Teve o livro que foi publicado sobre o Grafite de São Paulo e suas vertentes no Brasil, eles estão.

O Celso foi um que participou de toda parte da história desse livro. Eu sou bem amigo do Celso, tenho uma convivência legal com ele e a gente compartilha muitos pontos de vista parecidos. A verdade é que não existe nenhuma publicação que valorize a história do Grafite no Brasil. Essa publicação da USP tem muitas coisas equivocadas. O Ozeas Duarte ficou puto... Um monte de gente ficou na verdade. Porque tem várias coisas falhas. Um monte de gente teve que ficar fora. O Celso fez uma puta pesquisa para colocar e na hora colocaram uma imagenzinha do cara, é um cara importante. E aí entra ego outra vez. Tem as irresponsabilidades também. Saiu um livro, você deve ter visto já, Graffiti Brasil do Tristan Manco, aquele inglês, ele simplesmente colocou só a turma da Choque Cultural, que é uma galeria daqui de São Paulo de Street Art que foi quem ajudou ele a andar por aqui. E simplesmente o livro do cara é grafite no Brasil e tem só a galera da Choque Cultural.

- Super restrito.

O pessoal da Choque Cultural é assim. Eles são assim. Ele só convidam para expor na galeria deles os amigos. A parte da história do Grafite, desse livro de Grafite, não sei se você lembra, tem uma imagenzinha desse tamanho, de uma bota do Alex Vallauri, que foi o cara que começou tudo e as imagens do Celso Gitahy estão com o nome do Maurício Villaça. Várias coisas equivocadas. É por isso que eu estava dizendo. No meu livro não tem ninguém da Choque Cultural. Eu não tinha vontade de registrar nenhum deles. A minha idéia era registrar outras pessoas que são importantes e não tem o registro delas. E no fundo, do meu jeito, de um jeito humilde, é um registro bacana, tem uma fala de todos entrevistas longas, consegui entrevistas o John Howard, não sei se você sabe a história do John, ele é um americano, veio para o Brasil na guerra do Vietnã, ele faz oitenta anos esse ano, ele grafita até hoje. Nos anos 70, no final dos anos 70, ele era o maior grafiteiro disparado do estado de São Paulo, foi o cara que mais grafitou em São Paulo facilmente, de longe. O Rui mesmo fala, o Rui é muito amigo dele, que se ele tinha 400 grafites em São Paulo, o John Howard tinha três vezes mais. É uma lenda viva aqui de São Paulo. É uma cara que vale a pena conquistar. É um doce de pessoa, é um pouco noiado, mas se você for calma... ele tem algumas questões dele, mas eu consegui, graças a Deus deu tudo certo. Tem o Matuck também, o Matuck foi um dos que começou também. Na verdade quem começou aqui em São Paulo, não sei se você já estudou isso, é o Valauri, o Matuck e o Zaidler. O Matuck parou de grafitar em 85, ele grafitou pouquíssimos anos. Ele é um cara que é muito esperto. Como grafite ele não faz mais nada. É ligado. Agora ele só trabalha com arte, com arte assim, no sentido clássico.

- Ele estava no Arte Cidade com um trabalho nas ruas...

Com graffiti ele não faz mais nada. Ele entrou numa exposição aqui, há pouco tempo, numa galeria, mas era só estêncil, era uma mera exposição. Olha uma foto do John, aí. Ele é uma figura. Essa foto super bonita, na verdade eu coloquei P/B para poder baratear o projeto, mas ela é amarela, ele estava fazendo esse mural num cybercafé onde eu entrevistei esse mural é amarelão aqui do lado, essa foto é linda. Isso aqui é do Julio Barreto, o Spirit (mostra um pequeno desenho na imagem da foto) aí e ele falou "isso aqui foi eu que fiz" (risos). Essas cabeças são do John, é muito característico, essas cabeças psicodélicas.

-Seria bom ter contato com esse livro, você tem intenção de publicar?

Isso é muito difícil, você sabe... Eu fiz uns mini livros com a parte das intervenções, que até mandei pelo Celso para a Austrália, para o Stencil Festival e levou uns com ele.

-Um resumo?

É, fiz um resumo, passei para o inglês algumas coisas para ver como fazia para ele conversar lá, mostrar para o pessoal. O Ernesto mesmo falou para a gente ver como publicar essa história daqui um tempo, mas é um processo muito longo aqui no Brasil. Publicar livro é super difícil.

- E o trabalho que você está fazendo agora? Agora é em grupo? Como vai a continuação?

Eu continuo movendo o projeto. Basicamente sou eu. A idéia é integrar quanto mais pessoas possível. Vai acontecer agora dia 19 uma Virada Cultural lá em Santos, o Fabrício Lopes que é do projeto Lambe-lambe, ele e o Ernesto são os coordenadores, ele me chamou também, vai ter uma ação na região do Porto, ele me chamou exatamente por causa do projeto e a idéia é integrar o pessoal lá na hora, o pessoal fazer também.

-Como oficina?

É, acredito que sim. Teve um convite esses dias também, um pessoal para dar uma oficina na Metodista... mas minha idéia é trabalhar na rua.

-Iniciativa pessoal?

Iniciativa pessoal. Totalmente. Sem dúvida. É bem descompromissado. Não tem nada esperando muita coisa não, é só a idéia de fazer mesmo. Eu gosto de fazer.

-Você teve algum impedimento, dificuldade, polícia...?

Aconteceram várias coisas engraçadas durante todo os processos. Tiveram umas intervenções na Paulista que sempre passavam policiais olhando, mas eu nunca fui interpelado. Eu estava cinco horas da tarde, no meio da Paulista limpando, aquela multidão passando. Tem até um vídeo disso, no site tem. Mas da polícia parar e falar alguma coisa, nunca, mas também é uma coisa que eu nunca me preocupei. Já aconteceu, por exemplo, de eu estar fazendo uma coisa e a polícia passar com o carro e apitar a sirene, para chamar a atenção, me dar um susto, já aconteceu várias vezes. Mas a maioria é recepção da galera, assim, o pessoal acha engraçado ou não entende, acha que sou louco. Na Paulista mesmo, dessa última vez na Paulista um cara parou, bravo, estava eu mais dois amigos que estavam filmando, o cara virou meio bravo e perguntou para meu amigo, “o que esse cara está fazendo aí?” E meu amigo falou, “ele está fazendo um trabalho, está limpando”. O cara ficou indignado, “mas como assim? O trabalho do cara é limpar o chão?”. Uma coisa que acabou revelando que é impressionante como as pessoas acham que você precisa realmente gritar. Acho que existe uma cultura muito forte no brasileiro, não sei se é só no brasileiro, mas dessa necessidade de falar alto. Eu sempre acreditei que as coisas simples são mais fortes, e as coisas mais calmas, mais singelas, elas têm uma força que é muito mais perene. É uma contradição com meu trabalho, na verdade essas intervenções no chão não duram muito tempo. Meu trabalho tem uma natureza super efêmera. Dura no máximo três semanas, quer dizer, depende do lugar na verdade, depende de quantas pessoas passam, tem intervenções que estão desde outubro e dá para ver uns vestígios, essas de calçada. Do túnel, da fuligem, da placa, essa placa da Marginal está intacta até hoje, não moveu uma palha, está exatamente como foi feita no dia. Não mudou. E depois você começa a notar, depois que você faz, quando eu passei na placa um tempo depois, faz pouco tempo, faz umas duas semanas, várias pessoas desenharam em volta da coisa, assim, sabe? Elas vão com o dedo e desenharam. Fazem alguma coisa.

- Daí tem uma participação...

Isso é super bacana. Essa parte do diálogo com as pessoas eu acho que é a parte mais interessante. Como eu acho também que participar numa exposição a parte mais legal é conhecer as pessoas, muito mais do que estar meu trabalho lá, entendeu? Isso eu sempre achei. Como eu acho que no meu trabalho a parte mais legal foi conhecer os artistas e trocar idéia com eles, me sentia super bem. Fui muito bem recebido. Claro que a parte de fazer é muito gostosa, mas a vivência com as pessoas é sempre a parte mais importante para mim. É muito fácil falar isso.

-Acho que é isso, obrigada por enquanto, depois vou te alugar mais...

Eu ia te falar isso mesmo, Lilo, o que você precisar... Eu acabei mesmo fazendo uma entrevista bacana, de repente se você precisar das entrevistas, o contato dos caras eu tenho, não sei como você está de tempo aí, para procurar o pessoal, são todos muito receptivos. A gente vê, eu posso te mandar o pdf, se você quiser, do projeto.

- Graffiti e pichação?

Eu e o Ernesto, a gente durante o ano discutiu muito. Porque isso em São Paulo é uma coisa que se vê muito. Pichação, graffiti de letra, graffiti de desenho. São coisas que se vê para todo lado. Eu moro num bairro de classe média, classe média alta, eu moro aqui na Vila (Madalena) a visão que eu tenho do grafite que eu vejo aqui é muito diferente da visão que eu tenho quando eu vou para Osasco, quando eu vou, sei lá, Vila Nova Cachoeirinha, bairros da zona Norte, afastados. Eu acredito que a questão do pichador é uma questão meramente social, é uma coisa, aquela coisa da afirmação. O estado tira tudo que ele tem. O estado tira a educação, tira a moradia boa, tira tudo, ele não direito a nada, mas ele tem o nome dele. A sensação que eu tenho é essa: vocês me tiram tudo, mas vocês não me tiram meu nome. É um pensamento assim e é um pensamento super importante. Eu não vejo a pichação como um absurdo.

- A contradição está entre graffiti e pichação ou entre os grafiteiros?

Os grafiteiros são contraditórios dentro do discurso deles. Eu não entrevistei pichadores. Nas entrevistas que eu tive contato, em todas eu senti que existia uma contradição. As minhas entrevistas abordaram vários temas, vários pontos, que eram os pontos que eu queria trabalhar. Primeiro eu fazia uma introdução sobre o trabalho dele, o cara falava sobre o trabalho dele e tal, depois a gente fazia uma discussão sobre a cidade, o que é cidade para cada um. O que é isso? O que isso se tornou? Depois eu entrava na discussão do grafite nas galerias, se isso estava certo, se ele achava isso certo, o que ele achava da inserção do grafite nas galerias, a publicidade se apoderar da coisa, tiveram influências... As questões da arte urbana na galeria e arte urbana na publicidade eram as que mais davam contradição. Porque ou o cara falava que “eu acho que é legal estar na galeria porque tem que vender o trabalho”, depois ele falava também que estava errado o cara fazer publicidade, mas aí ele falava que depende, se o trabalho for legal vale a pena fazer publicidade, sabe assim? “os caras são uns desgraçados”, de repente “se o trabalho é legal vale a pena”... E eu entrevistava e falava, pô o cara está falando isso... não acredito. Tem que ter opinião! O Matuck foi um cara que foi certo. Ele é o mais polêmico de todos, mas ele é o que vai. Ele tem uma opinião e é essa. O John também. O John é um cara muito bacana. Mas o lance da pichação e do graffiti, isso é muito evidente, esse lance das letras, quando você vai para os bairros da periferia, que estão mais próximos da periferia, os grafites que você vê são normalmente grafites de letra. São aqueles

grafites americanos, que vem do hip-hop e tudo mais, aqueles bongs. A maioria é isso, a maioria mesmo, esmagadora. Você vê pouquíssima coisa que são desenhos figurativos. Já em bairros classe média, classe média alta, Vila Madalena, Pinheiros, Vila Mariana, não tem grafite de letra. Só tem grafite figurativo. E aí é aquela coisa, é lógico, eu acho que é um recado muito claro, não tem muito que pensar, quem mora num bairro de classe média teve um acesso muito mais fácil à cultura.

- Mas a lei é igual para os dois. É proibido.

É, proibido. Tentaram fazer uma coisa há um tempo, o Serra... mas essas coisas em São Paulo você nunca sabe onde eles querem ganhar, mas os tapumes do metrô, das obras, eles tinham liberado para o graffiti. As pessoas faziam o graffiti, dava cinco dias eles apagavam o tapume. Eu olhava assim e não entendia. Porra, como assim, cara? Não fazia sentido algum. Eu sempre passava em frente um, todo dia, porra, já apagaram, cara? Porque para mim a idéia deveria ser deixado para outro pintar em cima, pintar em cima, pintar em cima e beleza, sabe? Mas é que não se pensa assim. Na verdade é aquela coisa para camuflar, aquela coisa só para dizer "olha, liberamos aí, olha como somos legais, votem em mim". Como naquele túnel da Paulista, eles liberam para pintarem lá, mas ao nos anos 80 várias pessoas foram presas lá grafitando. O Rui foi preso, o John foi preso... tem vídeo até disso. Hoje em dia tem alguns artistas que são patrocinados para trabalharem lá. Isso é uma outra discussão. Será a gente deve usar dinheiro público para poder grafitar no meio da rua? Não sei. Acaba sendo você pedir permissão para prefeitura para poder fazer um trabalho ali, sabe? O grafite por natureza é uma contravenção. É uma contravenção por ser proibido.

-Você é a favor de liberar?

É. Acho que sim, talvez seja uma questão de dúvida para mim, mas acredito que sim. Contribui muito para cidade. No final das contas a relação do desenho, da intervenção com os transeuntes é uma relação super importante. Eu acho que quanto mais melhor, de verdade. Claro, sem cometer certos excessos, não sou que nem aquele Banksy (?), o inglês, que acha que deve pintar até estátua. Tem que ter uma certa responsabilidade com o que é público e com o que é privado. Mas eu acredito que o espaço público urbano deve ter o seu espaço praticamente todo para ser feito desenho, não só desenho, para você ter essa liberdade de intervir nele. É o espaço de todos. No final das contas, acho que tudo muito utópico, como o anarquismo, que necessita de um bom senso. O Banksy defende essa história, ele fala, como é?, "imagine se todas as pessoas pudessem desenhar pela cidade toda", tem uma frase no site dele que é gigante. Mas é uma coisa também que poderia perder o controle totalmente, viraria uma bagunça na verdade. Se descriminalizasse já é uma coisa ótima. É uma expressão. Deixa lá, deixa do jeito que está, é só não prender. O cara está se expressando ali, tranquilo, não tem problema. Eu acho que até contribui para o trabalho da pessoa. Meu trabalho já é diferente, porque eu não tenho como ser preso por causa disso. Tem muita gente que o trabalho fica pior por causa da correria e acabada se restringindo de fazer algumas coisas. Desenho na rua é super importante. É instrumento de transformação e do povo. Eu acredito mesmo nisso.

ENTREVISTA 12 - ESPAÇO CORINGA: DEDÉ, CHICO E BIL

18/05/2007- integrantes do grupo Espaço Coringa, encontro no atelier, R. Fradique Coutinho nº 934, Vila Madalena. Seguem fragmentos transcritos da entrevista filmada.

Dedé: Então, têm alguns trabalhos importantes para gente, nesse sentido de ação pública, nesse caso, já envolvendo alguma idéia do artista como educador, uma prática que está entranhada na nossa maneira de agir. Nesse caso, é um projeto que contou com patrocínios pontuais, de alimentação, material e do espaço da Oficina Cultural, mas sem pró-labore, sem nada. A idéia era trabalhar com percursos, no centro de Santos, percursos determinados pela gente, um era: andar com barco pelo porto, o outro era andar pelo Valongo, não sei se você conhece Santos, é a região velha, ali perto do porto, do centro velho. E ver essa região de cima, pelo Monte Serrat, então, subir o Monte Serrat e ver essa região por cima. A gente abriu inscrições, para qualquer pessoa participar. Tivemos umas trinta pessoas. Foi uma ação que de três dias, que se separava em grupo, de técnicas, vídeo, desenho, escultura, as pessoas iam orientadas para trabalhar nesses meios e não tinha muito um foco de fechamento, o que seria o fechamento desse material.

Chico: Era uma documentação poética. A partir desse contato com a cidade, gerar documentos poéticos sobre a cidade, sobre o contato, mediado pelas técnicas que a gente estava propondo.

Dedé: Foi o primeiro trabalho que a gente trabalhou junto com o Ernesto, desde a proposição. E isso gerou uma exposição que foi feita com o resultado desse trabalho. Uma exposição que ficou lá na cadeia um mês depois, que era a justaposição desses desenhos. Esses desenhos chegavam a cada dia depois de produzidos e iam fixando, e assim com as outras coisas também isso foi feito. A gente fala desse projeto porque ele um pouco delimita, pra gente ficou claro um campo de trabalho, que a gente ia enfrentar: trabalho artístico em relação com a cidade e com a participação das pessoas, como a gente poderia fazer isso. (fala um pouco de um projeto anterior em Paranapiacaba, sem participação, primeiro trabalho do grupo reunido com apresentação de trabalhos pessoais)

Chico: Isso é interessante – de Paranapiacaba para Santos, para o trabalho na Pagú, teve um movimento de escala, a gente conseguiu dar conta da cidade de uma maneira diferente.

Dedé: Ainda nosso trabalho não estava muito visível, digamos que ele ficava escondido lá na Pagú. Era mais visível a gente na cidade, desenhando e filmando...

- Mas qual a importância da questão da visibilidade?

Dedé: Digamos que o trabalho acontecer na cidade de fato é importante, não é? No espaço público de fato, não está dentro de algum lugar, que tem um limite isso, um limite muito grande. O trabalho que está na rua consegue ser mais provocativo, você tem sucesso e atinge mais as pessoas...

Dedé: Tínhamos propostas individuais e coletivas, nos preparamos e fomos. E foi uma imersão de trabalho, num lugar pequeno, controlado, com uma outra ótica, outra ética.

Chico: Uma cidade completamente diferente. Uma cidade onde os carros param para você atravessar a rua. Parecia outro país, muito estranho.

Dedé: Essa proposta era justamente trabalhos efêmeros.

- Na rua?

Dedé: Na rua.

- E tinha um aspecto de participação?

Chico: Não tinha, o que tinha era um jogo entre nós de se apropriar do trabalho do outro. (...) Participação exterior a isso, não.

Dedé: Também, é difícil pela rapidez da proposta. É um pouco difícil desenvolver um trabalho de participação nessas bases. Há um projeto que aparece nesse momento que lida justamente com a participação é a publicação pública, que o Bil pode falar melhor.

Bil: Posso. A publicação pública, parte dessa idéia que a gente pudesse fazer uma revista que fosse permeada pela participação das pessoas. Isso, em geral. Isso veio de uma idéia primeira que a gente escreveu um projeto para os 450 anos de São Paulo, que houve aqui. Daí a gente escreveu um projeto gigante, cheio de projetos ideais dos quais um deles era essa “gráfica editora popular”, que faria essa “publicação pública”. Passado algum tempo, o que acumulou, o que me encantou foi a publicação pública que a última coisa que a gente fez foi aquela que eu te mostrei.

- Imagem e cidade...

Bil: Palavra imagem na cidade. Onde a gente mistura um trabalho que a gente fez na cidade com instrumentos de participação das pessoas que passavam por lá. E também havia uma outra forma de participar que eram as pessoas que acompanhavam o processo de uma outra maneira, que eram os curadores que estavam aqui ou os artistas que trabalharam com a gente que propuseram texto de uma maneira, diferente de preencher o panfleto...

- A “Publicação Pública”, vocês que fizeram a publicação?

Bil: Cada edição é de uma configuração diferente. No Fórum, por exemplo, a gente fez cento e cinquenta, apenas. Teve uma distribuição lá na hora, no dia que estava pronto. Quem participou, que estava passando, eventualmente recebeu. A gente marcou o horário, então quem estava interessado tinha como estar lá. Nessa última da palavra imagem na cidade a gente fez dois mil, dos quais cerca de quinhentos a gente destinou para artistas, universitário, bibliotecas, para lugares de disseminação e para pessoas que mostrariam para outras pessoas. Em torno de mil, setecentas, oitocentas, a gente distribuiu na rua.

Chico: A gente teve contribuições anônimas maciças. A gente não consegue nem contabilizar quantas pessoas participaram ativamente desse trabalho...

Dedé: Vamos falar desse projeto, 2004. Esse projeto da Fabiana de Barros é um projeto de arte pública, o “Fiteiro Cultural”. O Fiteiro Cultural é uma proposta de um quiosque que é aberto à proposta de grupos e artistas de determinados lugares. Em si ele é uma intervenção urbana. A Fabiana fez isso a primeira vez em 2001, 2002, em João Pessoa e de lá vem essa ligação com o quiosque. O quiosque é originalmente algo que se vende qualquer coisa dentro dessa forma. Então ela isolou essa forma e propôs ações artísticas, que fosse ocupado por ações artísticas. Ela fez em vários locais do mundo e em 2004, durante o Fórum Mundial de Cultura, no SESC Vila Mariana, nós participamos do “Fiteiro Cultural”, como participantes de um projeto maior, que envolvia vários coletivos, chamado Reverberações.

- Essa parte mais educacional, mais didática, teve um marco, alguma intervenção que gerou este interesse maior?...

Chico: Desde o primeiro evento que a gente fez em 98 em Santos a gente tinha uma preocupação em transformar aquilo também em uma oportunidade educativa, também numa aula, tinha uma palestra... A gente chamou o Evandro Carlos Jardim para ver os trabalhos e conversar com a gente. Uma grande exposição coletiva. Uma grande inversão também de trabalho, e no final a gente uma festa, um grande almoço...

Dedé: É, e sempre teve a intenção de deixar à mostra o processo de trabalho. Isso eu acho que é uma intenção didática, mas também de deixar rastro...

ENTREVISTA 13 - RODRIGO AP. DE SOUZA

12/12/2007- Sticker, Graffiti, Designer, professor da Universidade de Franca, São Paulo.

-Como você entende as técnicas de arte de rua?

Todo contato que tive foi de maneira bem prática. A época que eu pintava, meados dos anos 90, quando eu comecei a ter contato, a brincar, desenhar e as coisas começaram a acontecer... Minha vida era fazer sticker, lambe-lambe. Eu fazia um desenho, reduzia, imprimia vários, passava dias recortando, saía com tubos de cascorex (cola), uma brocha e em todo lugar que eu encostava eu lambia. Saía com uma mochila, o pote de cola bem diluída, a sacolinha de supermercado com o pincel, o material ali, uma lambida por baixo, pregava, uma por cima e pronto. Procurava sempre deixar perto dos caras que já eram reconhecidos, o Viché, o Honesto... eles estavam na revista, na Fiz, dos Gêmeos... eram reconhecidos, então os caras viam eles e eu deixava por ali, perto. O cara tem respeito quando tem muita coisa feita, e bem feita. Na época a internet ainda não tava forte, tava engatinhando, então o negócio era na rua mesmo, no pico dos pichadores, no Anhangabaú, a gente se encontrava ali, trocava desenho, se conhecia e a coisa era ali, no dia a dia, na rua, numa pista de skate, no centro, onde a gente via o que estava acontecendo. E tinham também os spots, os lugares mais arriscados e de maior visualidade. Os trens, metrô, que são vigiados e a gente tinha que se esconder... lugares de difícil acesso, tem a questão da adrenalina, do lado mais arriscado.

-O que você entende por ser reconhecido?

Tem muito a ver com o estilo que o cara usa, com a constância que ele pinta, a técnica, se está inovando ou se não está... A dificuldade não só do desenho, mas da ação. Um cara que desenha bem, mas que não corre risco, só vai com autorização, esse não é reconhecido, pode ficar no foco, ficar famoso, mas não vai ter projeção no nosso meio. É o tipo de cara que organiza evento, pode ser um puta artista, mas não tem o mesmo respeito entre as crews. Essa mania de americanizar tudo, porque a gente não chama de turma? Não, é crew no dia a dia. Antes as crews eram mais fortes, agora todo mundo pinta. Sempre que tem uma letra C na assinatura, é de crew.

-Como vocês se comunicam?

Tem gente que se reconhece pelo boneco, pelo personagem, pelo estilo e pela assinatura... depende por onde você circula também. Tem gente que curte mais as letras, tem gente que curte mais os bonecos. Tem uma diferença, o picho é aquela coisa mais crua de auto afirmação, mais revoltada. Quando o cara começa a procurar graffiti é quando o cara acha que tem capacidade de fazer alguma coisa melhor do que o picho. Porque na periferia é muito cultural, desde os oito anos a gente começa a desenhar no caderno, buscar sua assinatura, aprendeu a escrever já começa. É muito forte. Essa coisa do caderno.

-Você considera picho arte?

Considero! O tipo de letra quadrada que hoje é difundida no mundo inteiro nasceu aqui. Lá fora é reconhecido. O rolinho, é coisa daqui. O povo arrebetava a cidade...

-Como você entende o limite entre arte e vandalismo?

Eu particularmente nunca gostei muito dessa coisa de sujar, mas o que eles geram é muito rico. É o jeito da mulcada se expressar e se auto afirmar. Os caras não tem nada, descolam um canetão e detona o banheiro da escola, daí arruma um rolinho... e aí vai, a coisa começa acontecer, beiral, telhado, e vai ficando mais arriscado, e quando chega aí uma pessoa que era inexistente ganha um super status social, que ele não alcançaria com nenhuma outra atividade. Ele vira o rei do colégio e faz a cabeça da mulcada. É complicada a coisa da sujeira, é um picho em cima do outro... os caras atropelam tudo. Lá no centro é mais difícil atropelar. Ninguém sabe se o cara é da sul, se é da leste, se é um cara respeitado se é maloqueiro... Os caras respeitam mais, são espaços mais tradicionais... eles brigam por espaços mas ninguém pega nem um fiozinho do outro, abarrota, mas não atropela. Quando limpam o muro é um desespero, todo mundo quer arrebetar.

-E em relação a pichador e graffiteiro?

A grande maioria de quem pinta hoje começou grafitando. Por isso a gente respeita o picho. Se vem um cara pedindo pra gente pintar um muro cheio de picho, pode estar até autorizado, tem que ser alguém de fora pra limpar o muro antes, porque se tem picho a gente não atropela. É muito difícil, um muro com visibilidade sem uma marca. O pichador que quer graffitar também respeita o graffiti. Do picho vai pro throw up, aquela letra gordinha, um pouco mais complexa que o picho... é simples, mas põe uma cor, vai ficando mais complexo, o bombing é bem rápido, mas é mais redondo. Daí vai pro 3d, old stile, mais antigo trançado, mais difícil de ler, mais elaborado... mesmo assim, quem consegue ler é quem está no

meio, fazendo. A legibilidade é uma coisa meio complicada, tem que acostumar o olho pra conseguir ler. Todo mundo fica querendo definir, mas quem trabalha, quem faz, vai fazer de tudo, tudo que consegue, vai evoluindo conforme vai aprendendo, até chegar num nível que não tem como classificar, vira muralismo, um requinte de arte. Os caras criam um estilo. Tem os padrões, às vezes é difícil de distinguir, tem umas nomenclaturas, mas o que vai valer pra um trabalho ser respeitado é um estilo que se cria com tempo de trabalho. Quando se estoura um muro inteiro, com um monte de mistura dá pra chamar de mural, como no Beco, por exemplo, que é permitido e o povo respeita, as técnicas são mistas, com texturas... geralmente se juntam vários artistas e procuram fazer coisas diferentes, aquela fusão toda. Muitas vezes não tem estilo definido, está na borda. Não dá pra definir, simplesmente é um desenho bellissimo. Noites e noites brincando faz a gente evoluir, e quando a gente chega lá, daí a gente quer arrebentar com a cidade, daí eu comecei a gastar bastante dinheiro com o stiker e era metrô, era trem, ponto de ônibus, orelhão, a cidade inteira, onde alcançar, tudo que eu via na frente. Saía do trabalho em vez de voltar de ônibus, voltava a pé pra ir pegando em todos os lugares, ou se pegava um ônibus, ia pra qualquer lugar, todo dia pra uma direção diferente, que eu nem sabia pra onde ia dar, só pra difundir. Daí você chega no pico e a galera conhece você. Pô, você é o Boné! No começo é o maior esquema de entrar pelo telhado pra roubar o spray, tinta de depósito de escola... como eu não queria roubar, parti para o stêncil, não queria me perder por isso. Se o cara tem uma condição melhor, às vezes nem começa pichando, já faz umas cores e tal. O legal de São Paulo é que o pessoal incentiva. Um grupo meio restrito, pra não vir muita molecada, uma empresa patrocina, uma escola e rola tinta, daí eu ampliei do stêncil, porque sempre fui meio careta.

-Você já pintou ilegal?

Já tomei banho de tinta. Os caras te pintam dos pés às cabeças. Spray é difícil de sair. Daí quando você chega no pico sem sobancelha e careca é porque passou pela polícia. Uma vez eu estava no Singapura, tem uma favela grande lá, favela da Mandioca, a molecada do morro viu a gente pintando e veio aterrorizar. A molecada tava louca e chegou pra bater, fazendo roda... Violência do pessoal maloqueiro, é questão de espaço, a gente não pode entrar no lugar deles. Tipo, o que esses caras tão aqui na minha favela, no meu espaço. É um risco imenso que a gente corre sempre na madrugada. Teve aqueles caras lá no Paraná, saiu nos jornais, os seguranças humilharam os meninos, filmaram os caras nus, daí ficaram com medo deles caguetarem, foram lá e mataram os moleques. Os vigias também atiram quando é pichação de prédio. Eles usam o argumento 'pensei que era ladrão'. Mas está na regra, pela lógica, o risco maior é esse e essa é a maior adrenalina. É justo isso que coloca o trabalho dele à prova, porque além de ser julgado pela qualidade, a forma e a cor tem que sair vivo. Aqui em São Paulo, por exemplo, não é como nos gringos que pode durar um dia. O cara pinta a 23 de Maio, não vão apagar em uma semana, vai demorar meses, anos.

- O que você acha que seria legal como proposta de ação na rua?

Eu acho que se isso acontecesse de maneira isolada, que cada empresa pensasse em liberar para uma arte legal... em vez de propaganda política por exemplo. A grande maioria dos caras que realmente gostam de pintar, trabalham para comprar tinta. É uma necessidade. Chega num ponto que o cara evolui bastante, sai daquela coisa de auto-afirmação, não precisa mais bombardear, não precisa mais tanto trampo de área, pode fazer menos, mas com muito mais qualidade. Daí e o estilo que começa a contar mais, tipo, tem que gastar mais com material, com requinte, tem que dar base no muro pra parede não chupar o spray, fica sem vida, sem cor, dura menos, não fica zuado. Eu sempre valorizo muito, eu saí daí, da rua, mas com os alunos, eles ainda tem essa coisa de auto afirmação, não tem a ver com a periferia, mas com a juventude, todo mundo precisa passar por essa fase de se auto afirmar. Tipo, hoje eles são emo, é uma necessidade de se mostrar, se reconhecer em uma tribo. Eles tem que ser diferente de todos pra ser igual ao grupo, é uma contradição.

ENTREVISTA 14 - ARTE DA VILA, VALFRIDO LIMA

22/03/2008- Historiador e artista responsável pelo evento Arte da Vila, entrevistado em seu atelier, Oficina Beth Lima, Rua Fidalga, 193, Vila Madalena.

-Qual a sua relação com o bairro?

Vivo na Vila desde a década de 70, quando estudava história na USP e morava aqui, porque o bairro oferecia alugueis mais baratos. Tinham vários estudantes que moravam aqui por estas condições e também os trabalhadores, muita gente que trabalhava no Hospital das Clínicas. Depois morei em vários outros lugares, mas sempre aqui na Vila Madalena, até hoje. Acompanhei as mudanças do bairro nesse período, são muitas. Hoje já não é mais um bairro de estudantes, mas de artistas. Muitos estudantes se formaram, viraram artistas e ficaram por aqui. São cineastas, jornalistas, artistas plásticos, músicos, tem muito artesanato também. No final da década de 80 houve uma certa descaracterização forte do bairro. Algumas discotecas abriram por aqui e o bairro passou a ser freqüentado muito na noite. As pessoas tomaram a Vila. Era um fluxo noturno e um barulho infernal. As pessoas que estavam acostumadas com a tradição mais intelectual, e de butecos, foram saindo por não agüentar aquela invasão de danceterias. Era outro público. Daí houveram muitas denúncias dos moradores, não dava nem pra se locomover por aqui de noite, tinha rush de madrugada. No final dos anos 90 as discotecas ou fecharam, ou foram para outros bairros. Com isso, pouco a pouco os antigos moradores e freqüentadores da Vila foram voltando e as características também foram mais ou menos resgatadas.

- Como foi a idéia e fazer o Arte da Vila?

Este evento já tinha em Paris. A gente sabia que era possível fazer aqui, pela quantidade de artistas e ateliês do bairro. Em 2000 um grupo de artistas se reuniu, já com a intenção de fazer alguma coisa no gênero. Daí eu resolvi organizar, em 2000 foi o primeiro. Foi um movimento interessante, somos conhecidos aqui. Este é um bairro diferente, existe ainda um esquema de vizinhança que não tem cara de metrópole na escala de São Paulo. Tem jeito de interior. Isso se manteve aqui. A gente se conhece e não tem um esquema de competitividade, somos amigos, conhecidos. Na primeira vez foram trinta e cinco artistas. Foi tão legal que logo quisemos fazer outro. Daí ficou tradicional, já vamos para a sétima edição com muito mais gente e uma mobilização dos artistas e moradores do bairro e da prefeitura.

- Qual a participação da prefeitura?

Eles dão o aval, mas não tem nenhum tipo de relação financeira. Como já é sabido que o fluxo de pessoas cresce muito durante o evento. Temos a estimativa de receber cerca de dez mil visitantes no final de semana do Arte da Vila, então a prefeitura aumenta o policiamento, a vigilância. Também tem um esquema de limpeza. Como quando têm as feiras, mas mais policiamento. Há naturalmente uma divulgação na imprensa também.

- Como funciona o evento?

Na verdade é simples. Para poder participar têm três critérios, primeiro, lógico, o ateliê tem que estar na Vila. Segundo, o artista tem que viver do seu trabalho, não queremos que uma pessoa que tem um hobby abra sua casa e esteja incluída no Arte da Vila. E por último o artista tem que ter peças assinadas, uma boa produção. Bom, os artistas se inscrevem pelo site ou diretamente comigo, fazemos uma comunicação gráfica, que identifica os ateliês que estão participando, tipo um cartaz, um banner. Fazemos um folder com o mapa especificando todas as atividades e cada ateliê, com o que eles estão oferecendo, se é pintura, cerâmica, se vai ter alguma aula ou se estão vendendo suas produções, daí varia de acordo com cada ateliê. Este ano serão mais de 60. Muitas pessoas vêm. Elas pegam o mapinha, escolhem onde querem ir, conhecer, visitar e circulam pelo bairro. É bem solto, um passeio cultural. As portas ficam abertas, alguns ateliês oferecem oficinas, tem uma movimentação bem legal de atividades e vendas, mas o principal é a divulgação dos trabalhos dos artistas e a movimentação no bairro, muita gente passa por aqui.

- E tem como analisar qual é a interação do público?

A interação acontece. Primeiro a relação do artista com as pessoas que estão interessadas, normalmente o artista fica fechado no atelier, ninguém sabe do processo, como acontece, como é o espaço de trabalho. No Arte da Vila as pessoas ficam sabendo como é, conversam com o artista, não é só uma relação com o produto, mas com o próprio artista, no seu habitat.

- E como funciona a parte financeira?

Todo ano tem um patrocinador, mais de um. Mas são empresas, não é a prefeitura. No primeiro evento a gente bancou muito, tivemos meio que pagar pra ver. Logo, como deu certo, ficou mais fácil buscar patrocínio. Este ano vão ser distribuídos setenta mil mapas. Serão oito vans transportando os visitantes por três itinerários. Elas vão sair do metrô Vila Madalena. O pessoal da Avenida Nazaré Paulista também vai participar este ano. Vai ter um vã que leva o pessoal pra lá também. As vans passam na frente de todos os ateliês. Aí o pessoal embarca e desembarca quantas vezes quiser.

ENTREVISTA 15 - TALLERS OBERTS, CARLOS

15/05/2008- Designer, artista plástico e professor de serigrafia. Imigrante argentino. Loja Antídoto 28 design, C/ Ferlandina 28, Raval. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

“Arte es mensaje.”

“Antes he hecho stencil por qué es menos peligroso y soy inmigrante. Los inmigrantes tienen más problemas.”

“Antes de la Ordenanza hacían (policías) vista gorda, ahora se han puesto duros, levantan mucho dinero con multas.”

“Los artistas buscan la ciudad para que la gente vea el mensaje y estimule la reflexión.”

“Ser legal o ilegal no cambia el mensaje, sino el método. Me gusta que al artista el espacio, el contexto de la ciudad le inspire el arte, pero hay que respetar el arquitecto, la arquitectura. Todo espacio que sea eventual o funcionando como un muro, esos espacios si son bonitos de trabajar. Un muro que no tiene uso, que sirve de protección para la construcción queda mejor pintado.”

“Hace poco Barcelona era muy linda llena de colores. Ahora está así, como una cualquiera: gris.”

“Eso es un tema también: de separar que es arte, que no es arte, que es vandalismo que es mensaje, que no es mensaje. Un tema de debate y de gusto personal, intelectual.”

“Ensuciar no veo sentido. Es como el ruido y a mí me gusta la música. Una escritura en un muro, como hecho artístico a nivel pictográfico no puede haber mucho, pero quizá las circunstancias que han pasado para llegar a eso puede que sí.”

“Hay gente que pinta por qué usa pintura, no por qué tengan un mensaje pictórico: formas y colores que representen una idea.”

“La Ordenanza rompe la comunicación. Estamos en una ciudad latina, la vida sucede en la calle. No estamos en Islandia. La comunicación une la gente, nos hace reflexionar. Si no hay nada para reflexionar no piensas. Limitan la libertad de expresión: cuando no hay un hecho que cuestione pues uno no se cuestiona.”

“Los extremos no están buenos de ningún lado.”

“Como ciudad Barcelona es un producto de publicidad. La han explotado, han sacado partido y provecho y producto. Sirve para venderse. Barcelona es publicidad: la tienda más grande del mundo.”

“Aquí no hay respecto por el artista. Hay mucha fachada. Maquillaje. Mucho reboque fino. Si lo tocas un poquito comienza a caer. En realidad ”

“Los talleres abiertos organiza el Ayuntamiento, he pagado 60 euros por un señal (apunta la flecha en su fachada que indica que participa del Taller Obert). El Arte es un legado cultural. En lugar de apoyar al artista se le cobra.”

ENTREVISTA 16 - FUNDACIÒ PUNENT (EXTINTA), FINI

21/05/2008, precursora da Asociación El Punent (extinta). Encontro realizado em sua loja de restauração e antiguidade La Lleonera, C/ Lleo 2, Raval. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

“El barrio estaba muerto, decaído. Pensé: si toda Barcelona es guapa ¿por qué el Raval no puede igual de guapo o más guapo?”

“Me fue a ver Joan Fuster, regidor del Distrito Ciudad Vella. Me dijo: Usted é muy valiente, pero usted sola no va a cambiar nada. Me dijo que fundara una asociación. Entonces con los pocos artesanos que había fundamos en 1996 la Asociación Punent para mejorar el barrio.”

“Teníamos la idea de cambiar. Estuvimos funcionando ocho años: intentamos arreglar la iluminación de la calle, regularizar los ruidos que los vecinos se quejaban, abrir más comercios, facilitar el alquiler de los talleres, hacer calles peatonales para que estuvieran mas limpias, encuentros multiculturales para integrar los extranjeros...”

“En 2004, éramos cuatro, todas comerciantes y teníamos mucho trabajo, entonces dejamos la asociación. Ya habíamos hecho mucho.”

“Quisiera hacer el Raval todo un cuadro gigante: pintar todas las persianas, cada cual reflejar en el exterior lo que uno hace dentro. Queríamos hacer unas murales como en la entrada de la Calle Ferlandina, una pared lateral... Pero aquí se mezcla mucho los sponsors, el dinero, la autorización del ajuntamiento.”

“En 2006, como estábamos bien consideradas, nos ofertaron se queríamos volver a trabajar en una asociación. Nuestra propuesta fue de ayudar, orientar otras personas con nuestra experiencia pero no ser nosotras las responsables.”

“Ahora están montando la asociación nueva, el Ravalya. Son tres comisiones: del comercio, del espacio público y de cultura. Se reúnen cada quince días y sigue lo mismo: propuestas para mejorar el barrio.”

Fini me ha dado el teléfono de Sylvia, responsable por la comisión del espacio público de la nueva asociación Ravalya.

ENTREVISTA 17- ASOCIACIÓN DE VECINOS DEL RAVAL, CARMEN

23/05/2008- Asociación de Vecinos del Raval, Carmen. Pl. D'Aureli Company, Raval. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

“1974, en el 15 de junio, se aprueba la asociación de vecinos del distrito quinto. Fuerón años hasta que la dictadura aceptara la asociación.”

“En los años 70 era difícil en el barrio, una situación muy marginal, una serie de grupos de edad de riesgo, son niños, adolescentes, jóvenes, problemas con el tráfico de drogas, primero las blandas, la maria y el hachís, pero en 1970 entra en el barrio de una manera bestial la heroína. Eso marca de una manera el barrio y esa casa. Otra marca es la prostitución, que se ubica más en la parte sud en el barrio. La zona más deprimida, que desde los años 20 se conoce como barrio chino. Chino por el mal olor, la falta de higiene, de aire, de luz, es el tema marginal, deprimido, delincuente, estamos hablando de miseria humana.”

“La Calle Hospital formaba una barrera socio económica y cultural que dividía el barrio en dos zonas. Se decía: la miseria queda ahí abajo. No hay zonas verdes, solo había el antiguo hospital en la Calle del Carmen como único pulmón. (...) El barrio Raval era el segundo de densidad después de Calcuta. Estamos hablando de cien mil habitantes en los años 70 en el barrio.”

“En 76 hubo un incendio que ha generado un centro solidario ‘Aquí hay ganas’, y va siguiendo este camino la asociación...”

“Una apuesta de servicios sociales para ayudar los temas de prostitución y las drogas. En los ochenta las drogas hacen muchas muertes. Los jóvenes mueren en la calle. Hemos hecho en 1988 un funeral para los jóvenes muertos por las drogas.”

“Raval viene de la creación del barrio. En árabe quiere decir las afueras de la ciudad. El Raval estaba limitado por la tercera muralla, donde metían todo que no querían dentro de la segunda: matadero de animales, la industria de la paja, el hospital, la leprosería...”

“Era el barrio de conventos y putas, claro, todo junto para estar a contento.”

“La Calle Carme y Hospital eran Rieras, hay las calles con nombre Riera Alta, Riera Baja... este é otro de los problemas que vamos a tener. Las aguas que bajan del Monjuic entran por la Calle Sant Pablo de tal manera que diez minutos después de la lluvia está todo inundado. Eso por qué no hay colectores para las aguas. Creo que fueran en los años 90 que han puesto los colectores de agua en el Raval. Hay una cena catastrófica del 1984: el cura rompe el muro de la sacristía y sale nadando de la iglesia de Sant Pablo.”

“Para mí barrio el hecho de poner una planta significa respecto, es una cosa bella que me gusta, y yo la voy a cuidar.”

“Tenemos un espacio muerto que no viene nadie, no hay comercio. La calle Sant Pablo, la Avenida Drassanes... o se revitaliza este espacio o estará condenado. Hay monumentos románicos, barroco hay en todas partes, pero románico de 956, de 1052 ¡Es una joya artística que tenemos en el Raval!”

“Es un barrio que se quiere. Es un monstruo que te engancha. Una de dos: optas por avergüenzarte o reafirmarte. Si te quedas es para luchar.”

“Aquí ha vivido siempre inmigrantes de todas partes. Si esa gente vive de manera infra-humana es lógico que comporte problemas sociales.”

“Hay que atacar el problema de raíz, el problema social.”

“El tema social es muy complicado. Ya he llorado en la calle. Hay que poner límites. No puedo llevar los problemas que veo en calle para mí casa. Yo era la que decía: es blanco o es negro, no puede existir el gris. Ahora he aprendido a decir: Hay el gris, tiene que existir el gris si no, no tiene salida.” ¿Y el color? “El color siempre está, lo que pasa es que en la marginación no hay color, en los niños que sufren no hay color.”

“Lo del MACBA fue una ilusión de Maragall, le gustaba al chico, yo no tengo nada contra el museo, pero para mí es una patada. Aparte es un espacio donde no hay respecto. Es una plaza dura, es la moda de la época. Las blandas, donde el niño podía jugar con la arena quedó en los años 70 y 80. Luego mezclaran hasta quedar solo la dura, por qué los perros van a defecar. Y llegamos al MACBA, para que sirva de puta madre a los skaters de todo el mundo. Hay gente en este barrio que trabaja y el ruido sordo de los skate en las madrugadas de verano, noche tras noche sin dormir. ¡Seamos un poco solidarios! Pues que den zona para los niños disfrutaren.”

“El tema de las pintadas: yo respecto todo tipo de manifestación artística. Lo que me cabrea en su logro es que hayamos pagado la rehabilitación de la fachada nuestra y que vengan unos capullos de niños y nos jodan la pared a una pintada imbécil. Y además encima te la firman ¿sabes? te ponen Pepito yo soy tonto i firma Pepito. Tu no vas a pagar la pintura de mí finca. La voy a pagar yo y la va a pagar la ciudad, por qué es la ciudad de Barcelona que paga los productos sumamente caros para limpiar las paredes.”

“Quieren paredes para pintar, que se utilicen naves abandonadas para hacer sus expresiones artísticas. Eso a veces dura poco tiempo, son expresiones de gente adolescente, otras veces no, hay gente de cuarenta años que siguen haciendo, pero hacen con más cuidado...”

“El logotipo de la asociación ha hecho un grafitero en la fachada, es para evitar que te pinten toda la pared. No por nada, para evitar que queden las paredes hechas como mierda.”

“A mí el hecho de pintar por pintar y de ensuciar por ensuciar, lleve firma o no, me toca mucho las narices. El otro, si una manifestación artística, es bonita y puedes entender como una manifestación artística, esta me gusta, pero siempre cuando no sea en una fachada.”

“La ley del civismo... es que yo no entiendo el ajuntamiento, que pueden multar uno por tener una cerveza en la mano.”

Carmen me ha indicado Macarena, de la asociación Cultural Almazén y la Fundación Tot Raval.

ENTREVISTA 18 - ANÔNIMOS

24/05/2008- Entrevista no Centro Social Okupado La Farga, Jornada de Graffiti, Sants, Barcelona. Havia um cartaz no Raval sobre a jornada. A conversa transcrita integralmente abaixo foi feita com dois jovens de dezoito anos e uma estudante de belas artes que estava por perto e participou em alguns momentos. Eles pediram que não fossem publicados seus nomes ou sobrenomes. Usamos os pseudônimos Juan, Carlo e Maria.

- ¿Cómo funciona la Farga?

Juan: Aquí viene quién quiere. Tenemos una ideología libertaria entre el anarquismo y el comunismo. Somos autónomos y aquí funciona como un centro joven. Hacemos actividades, como proyección de vídeo, juegos de ping-pong, debates, y comidas. Algunos viven en los pisos arriba. El centro no tiene una relación directa con el graffiti, pero mucha gente que viene o vive aquí se lo hace.

- ¿Qué es graffiti?

Juan: Para cada persona el graffiti es una cosa. Para mí es la posibilidad de expresar mis inquietudes artísticas de una manera independiente, huyendo de lo establecido. Es el arte libre.

Carlo: No hay tanto graffiti como la gente que pinta. Bombardear, por ejemplo, es hacer repetidas veces una firma, un señal o el nombre de la banda.

- ¿Por qué la calle?

Juan: En la calle no tienes la red de consumo, no limitas las posibilidades. Puedes hacer lo que quieras.

Carlo: Me suele gustar pintar en la calle, en lugares no autorizados o semi autorizados y donde la gente tenga acceso. Lugares de encuentro que la gente pinta tranquilamente no es lo mismo.

- ¿Hay que ser ilegal para ser graffiti?

Juan: Como máxima expresión es ilegal. Mucha gente comienza a pintar por eso. Ser ilegal es salvage. El concepto es destruir el sistema por las intervenciones. Se va como el Pez 1 ya no es mas por qué entra en el medio de consumo. Cuando haces algo tienes que desarrollar algo y es lo que hace la gente que pinta. Pero es solo una visión personal. Eso es importante: cada uno ve de su manera.

Carlo: Para mí es importante la ilegalidad que conlleva una comunicación entre los grafiteros. Si establecen vínculos, ahora con la internet se quedó mundial. La gente se reconoce por el lenguaje y hay rivalidades. Es como un grito de libertad y luego hay confrontaciones. Algunas veces por espacio, otras por actitudes.

Juan: El espacio es muy valioso para quién pinta: Hay que ser escondido y ser visto a la vez. Que la policía no vea, pero la gente sí. La ley del civismo ha cambiado la raíz y eso se está estandarizando por Europa. Eso va a perjudicar mucho a la gente que usa la calle como medio de expresión, no solo el graffiti.

Carlo: Lo que mola los graffiti es la visión ilegal que tiene. Si hay pasta el medio se pervierte aunque sea un mensaje personal, si es la expresión libre, es graffiti.

- ¿Te gustaria vivir de tu arte?

Carlo: A mí sí, pero en principio seria perversión, mercancía. Pierde el principio. Ahora está muy de moda. El propio estado promueve por qué se le escapó de las manos. Está bien por qué puedes pintar más relajado, más tranquilo.

- ¿Cómo vá eso de las bandas?

Carlo: Antes me gustaba más la banda. Habitualmente son amigos. Es importante que crezca, cuanto más gente en tu banda más representación. Importa el alcance, la representación. Si viene un tio de Japón y representa tu banda, vas a estar en Japón. ¡Imagínate! En realidad es egocéntrico: lo que se quiere es llamar la atención, ser reconocido, tener satisfacción con eso, es como todo. Si estás iniciada en eso sabrás usar y entender del código que hay, quién es de esa banda o de otra, por donde pasan. Hay mucha competitividad.

- ¿Ensucia?

1 Grafitero conocido en Barcelona que hoy en día comercializa su arte.

Carlo: No más que la publicidad, el sexismo, el mal trato. Todo es muy relativo. Es una respuesta que ha creado el propio sistema. Es una revolución juvenil. Yo, cuando era más pequeño, me veía importante de ver mi acción allí. Tu (sistema) me deja al margen pues mi respuesta está: trasfondo de ensuciar. Ya ha ido de las manos. No nos pueden controlar. Hay chavales que nunca has visto, pero que puedes saber su vida por sus recorridos y sus marcas. La diferencia es que haces por ti mismo y eres perseguido mientras la publicidad es lícita.

Juan: Yo también salía más joven con bombing. Es una manera de indignarse, de gritar un poco, de crear conciencia para mí propia existencia. No soy solo un número o un nombre pero la actitud ilegal es una ruptura de normas. He pintado en sitios legales, pero pierde el sentido.

Maria: ¿Dónde está el límite? ¿Cuál es el concepto social del arte? Banksy ahora es publicidad, es su propia marca. Pero a la vez vende la técnica y todo el rollo: él adapta en vez de escupir. Critica el arte, la institución, la política y hace los tres.

Juan: A mí me encanta.

Carlo: Ya si me ha arrumbado como un objeto del capital. Su propio nombre es una marca, un objeto corporativo, una imagen. ¿No es venderse?

Maria – Él se ha vuelto arte de masa es un muro antisistema y está legalizado. Da el tema ese que el estado es chulo y democrático... así te van atrapando, ¡el sistema tiene una estrategia de la ostia!

ENTREVISTA 19 - ASOCIACIÓN RAVALYA, SYLVIA

26/05/2008- Representante da comissão de Espaços Públicos da Associação Ravalya, assistente social, encontro em uma padaria do Raval. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

“El escenario es de una población joven que quiere usar paredes para comunicar y la institución que prohíbe.”

“No todos pintan lo que le da la gana, hay muchos tipos de manifestaciones, unas pintadas que parecen más limpias y otras más sucias, en general pensamos que ensucia más que otra cosa. Lo que es cierto es que hay graffitis hay notas, pequeños poemas escritos o visuales que quedan muy bien.”

“La solución que el ajuntamiento ha encontrado es multar y pintar arriba. ¿qué pasa? La gente pinta arriba, no dejan de pintar.”

“El Ravalya es una continuación del Punent. Después que dejamos el Punent el barrio quedó más dejado, las calles más sucias. Comerciantes con el ayuntamiento buscan quién lleve la asociación. Nosotras ya estamos hartas y ya hemos hecho mucho. Pero no es toda la gente que quiere llevar a cabo el trabajo, entonces tenemos que formar un grupo fuerte y tirar para delante.”

“No les gusta el skate, las prostitutas, los grafiteros. Gente que podía estar integrada socialmente, pero que esta en un grupo que puede ser integrado con propuestas de interacción. Pero “no” prostitutas, “no” skate, “no” graffitis, ¡no!, ¡no!, ¡no! “no” es la mejor manera de solucionar el problema. ¿Cómo todos pueden utilizar el barrio a su manera sin molestar a nadie? Seria bueno ¿no?”

“Hay que buscar una interacción para encontrar un equilibrio, una armonía. Ver cuales son las necesidades y proponer.”

“Hay que disminuir la competencia, buscar armonía, limpieza, reciclaje, dar conciencia a la población, pero campaña no funciona si no hay constancia, por qué es un barrio con una población flotante tremenda, pero no es por qué están de paso que no tienen respeto o que no van a ser respetados, es igual.”

“No se está haciendo un barrio para el barrio sino un barrio para la ciudad y eso dificulta mucho. El hotel de la Rambla de Raval, por ejemplo. Ellos pueden saltar las normativas. ¡Los vecinos no podrían dejar!”

“¿Cuáles son los intereses del ajuntamiento? ¿Y los del barrio? ¿Qué quiere decir limpiar el barrio? ¿Sacar las putas del Robador?”

“El espacio público es como nos organizamos en la calle para que sea de todos: calles, plazas, equipamientos, necesidades, niños, jóvenes, mayores, mujeres, hombres: unir y encajar.”

“¿Cómo hacemos? La gente puede dar ideas, pero yo soy un vecino ¿Por qué voy a dar la idea? El barrio va en contra la ciudad y hacen para la ciudad no para el barrio. ¿Dónde están los equipamientos para los del barrio? Así no vamos a cambiar nada.”

“Falta ponerse de acuerdo. Hay agentes sociales que pueden hacer un buen trabajo, si no vamos culpando a colectivos.”

“El tema es educación. Educación en la escuela, en la casa, en la calle. Necesitamos un trabajo de calle, una red de educadores de calle, con actividades. Las experiencias los jóvenes tienen en la calle. Tenemos que dar espacio para que estos jóvenes tengan confianza en los educadores, para poner equilibrio y limite: un poco de lo que quiero yo, un poco de lo que quieres tú.”

“Barcelona no puede nunca ser el centro del mundo. Es una imagen que se va a caer y ya está cayendo. Barcelona está sobre-explotando todo por una imagen que no se sostiene. No es sostenible. Todo al turismo y nosotros aquí ¿qué? Para qué ser tan vanidosa?”

“Nunca se evoluciona igual. Hay que lograr un engranaje que funcione. No hay cierto o mejor, ni equivocado o peor sino lo que hay”.

ENTREVISTA 20 - POST-IT CITY, FRANCISCO BLANES

28/05/2008- artista plástico, inmigrante argentino, uno de los proponentes del trabajo in Civic2, que gira en torno de un juego que discute irónicamente a Ley de la Ordenanza. Encuentro en la Universidad de Historia (UB), en Raval. Seguen fragmentos transcritos de la entrevista grabada.

“Todos tenemos un rebelde sobretodo cuando somos estudiantes o adolescentes.”

“Es imposible querer que algo funcione a la perfección. Difícil aceptar el conflicto y más la contradicción. Cada vez tenemos menos libertad.”

“El trabajo que has visto en el CCCB empezó hace dos años con una radiografía del Raval. A principio iba a ser un documental. Un documento visual de la gente que vive en la calle. Se abortó esta propuesta por qué muchos colectivos Okupas no querían aparecer en el CCCB, por qué es del ayuntamiento, de la Generalitat entonces hay un conflicto de intereses. Es una cuestión de visibilidad. Están dentro de su geografía. Si se ponen dentro del concepto del museo, una prostituta, un Okupa, tu allí lees a ellos como una obra de arte y eso es ridículo. Eso no quieren. No es coherente que la mirada hacia ellos sea transfigurada por la institución. Ellos no quieren ser absorbidos por la institución.”

“In Civic parte de la ley del civismo, que es un principio social que representa intereses burgueses. Queríamos ridicularizar la ley del civismo dentro de su propio sistema.”

“Con la gente de los graffitis es diferente. El arte, bueno, el arte como el resto de las manifestaciones humanas, no solamente artísticas, son todas proyecciones del ego: yo me afirmo aquí.”

“Los grafiteros aunque trabajen individualmente se mueven en conjunto, son contestatarios pero desde una posición acomodada, es decir, usan los graffitis como una forma de expresión que saben que está prohibido, pero no tienen problema de pasta, son como un colectivo de la calle más cool. Es muy distinto de los colectivos de la calle como los junkies, las prostitutas. Pero los ponen todos como delincuentes. Esa mirada del ayuntamiento.”

“Al final resuelven con represión, no con educación.”

“No hemos propuesto nada en definitiva, ha sido todo como una risa, nada tan serio, una forma de contestación desde el humor, de la ironía y del absurdo. A través de la risa proponíamos una reflexión, pero ¿qué hemos cambiado? ¡No estoy solucionando nada! Hay que haber proposiciones prácticas.”

“¿Para que sirve la visibilidad del arte contemporáneo? ¿Para qué sirve? ¿Qué gente la ve? Estamos en una burbuja. Puede que aporte una mirada crítica, pero la gente no quiere pensar.”

“Los cambios se hacen desde dentro, no desde fuera.”

2 Com o artista plástico Dionís Escorsa. In PERAN, Martí. (dir.) *Post-it City. Ciudades Ocasionales*. Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona; Centro de Arte Santa Mónica; Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior; Agencia Española para la Cooperación Internacional. Barcelona: CCCB, Diputació de Barcelona, 2008, p.139.

ENTREVISTA 21 - ASOCIACIÓN ALMAZÉN, MACARENA GONZÁLEZ VEGA

30/05/2008- Directora da Asociación Almazén, agente cultural e artista plástica, C/ Guinfré 9, Raval, Barcelona. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

“Somos una asociación cultural, pero involucrada con museo, centro de cultura, ayuntamiento, entidades gordas del barrio. Creo súper importante la interdependencia del proyecto. Somos súper escrupulosos con los procesos legales y normativas. En 2009 haremos 10 años.”

“Fue una iniciativa largo plazo, de artistas, de ubicarse en el territorio. Hoy somos cinco mil socios y más o menos veinte artistas con vínculos con diferentes comunidades.”

“Lo más importante de este proyecto es una vinculación por lo menos medio largo plazo, por qué creemos que se la cultura quiere funcionar como herramienta de corrección o como motor de cambio, de transformación, es importante tenerlas al alcance de la gente mucho tiempo, con regularidad, con permanencia, para que sea un punto de referencia estable.”

“Para desarrollar proyectos como las Palavras en la Ciudad o la Sopa de las Sopas hay que escuchar a la gente, para eso es necesario que la gente esté cerca. Cuando logramos reunir la gente de una forma espontanea, cuando se implican, las cosas se realizan, se conquistan.”

“La gente necesita participar. Primero la gente, después el arte. El arte tiene un poder transformador pero hay que involucrar la gente en del proceso. Por eso la importancia de la regularidad de las acciones, encuentros y propuestas artísticas.”

“La contemporaneidad es efímera. Es hoy.”

“Hemos empezado en 1999 un engranaje de equipo que es celular, no piramidal. Somos firmes defensores de crecimientos conjuntos con un modelo muy definido. Modelo metodológico y conceptual, o sea, es el espíritu lo que interesa, más que el cómo es el qué y además el cómo y el cómo es muy riguroso.”

“Un cuerpo vivo necesita los demás. Somos vivos, necesitamos los demás pero sin juego de poder sino con solidez y credibilidad institucional, un ecosistema cultural sostenible, muchos organismos retroalimentados en una dinámica de asociación.”

“El público que viene paga lo que es suyo. No son consumidores pasivos. Odio la palabra consumo cultural. Son colaboradores, la institución es de ellos.

“El barrio es muy vivo, bonito, conflictivo y con capacidad de regenerarse.”

“Las instituciones tienen que ser reflejo de nosotros. Es fácil criticarlas, pero tu ¿qué has hecho? Nadie quiere ser presidente representante de la comunidad, pero quiere cambio.”

“Yo creo que hay que pedir permiso para pintar la calle, por qué la calle no es tuya. Es nuestra.”

“Firma en tu casa, ¡empieza a hacer alguna cosa en tu calle! Que dejen de ser niños caprichosos.”

“Una cosa es libertad de expresión, otra es libertad de soporte. A mí me da igual lo que pintes, pero ¡no lo pintes en mí puerta!

ENTREVISTA 22 - ART SOLIDARI, JOTA LOCA

03/06/2008- Graffiteiro e professor de crianças e jovens do Art Solidari (C/ de la Luna, Raval), encontro em uma padaria do bairro. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

- Como se junta la gente para salir a la calle?

No se junta simplemente salias a la calle y te ponías a pintar.

Yo pintaba graffitis desde los veinte años. La gente con la que pinto, desde 97, 95... Mi nombre es Jordi pero me llaman Jota Loca. Pues, con los amigos y vamos a pintar, la gente le coge ganas, y al final éramos unas seis personas.. No nos juntamos para salir. Estas en la calle, estas en el barrio y disfrutas de lo que hay. Y vamos a pintar.

- ¿Eres del Raval?

Yo soy del Raval. Los padres de mi padre eran de aquí. Mi madre es de Almería pero mi padre es catalán.

Yo cojo al graffiti como algo normal, como jugar al futbol en la calle. Desde hace tres años está la cosa muy mal.

- ¿Ahora mismo haces actividades con talleres?

Si. Hacemos talleres con niños para pintar persianas para los comercios. Llevamos ya, pues, un año con el proyecto este. Pero llevo como unos cuatro años con los chavales pintando.

- ¿Trabajas en el Art Solidari?

No no, trabajo no. Voy ahí y hago el taller del graffiti pero no es mi trabajo normal.

- ¿Tienes un vínculo con ellos?

Vínculo tengo, pero yo voy a la mía siempre, que ellos lo saben. Yo voy a pintar, no tengo proyecto escrito, no tengo nada escrito. Y es que no me gusta, para que quiero tener nada escrito, yo lo que quiero es pintar con los chavales. Yo no soy pedagogo. Les puedo enseñar como comportarse en la calle, eh... lo que hay que hacer.

- ¿Y cómo se comporta en la calle?

Hay que tener un poco vista siempre, sobretodo con la policía. Porque los chavales se ponen muy nerviosos con la policía. ¡No te pongas nervioso con la policía! Más cuando estas haciendo una cosa que es legal. Lo que pasa es que últimamente la cosa está FATAL.

- Háblame de cómo va últimamente.

El ayuntamiento en vez de solucionar el problema que tenia con el graffiti, que nos es ningún problema, simplemente era que la gente pasó de pintar en la zona donde se pintaba normalmente en Barcelona, antes venia la policía y preguntaba si estaba ¿fumando hachís?, ¿qué estaba haciendo?, si ¿estaba pintando solo?, se marchaban y ya está, no había ningún problema. Y ahora el problema es que el ayuntamiento en vez de coger y cortar por lo sano el tema en esto: los sitios que no se puede pintar, pues ¡no se puede pintar! Ha cogido y ha cortado por lo sano.

- ¿Sabes por qué?

Porque al ayuntamiento le facilita más anular un problema que solucionarlo ¿entiendes? Ni más ni menos. Porque es lo que estoy haciendo yo con los chavales. Si puedes enseñar un graffiti que sea... a ver, bueno para el barrio, por decirlo de una forma. Que no va dar ni el pego simplemente que sea el entorno del graffiti. Como Barcelona ahora vive de cara a lo que es el turismo y el turismo de empresa, ¿sabes? de hacer exposiciones grandes, de artes gráficas, de coches, de esto... vive para la gente que tiene dinero, y esto era pues turismo de mochila.

Lo que se ha hecho en Barcelona desde 1997 hasta el 2002 ha sido espectacular y lo que se ha hecho Barcelona.. y luego la derecha... te pillan por una plantilla o algo, 330 euros mínimo...

ENTREVISTA 23 - FUNDACIÒ TOT RAVAL, LAURA

03/06/2008- Coordinadora da área Cultural da Fundaciò Tot Raval, Pl. Carmellas 8, Raval. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

“Los plantilleros hicieron una asociación, el Difusor, hicieron un encuentro en el año pasado en Barcelona. No son del Raval ni de ningún barrio, pero tienen vinculación con el barrio. Hay mucha gente que venía pintar el barrio, pero la normativa ha quedado más fuerte y fue acabando.”

“La Fundación Tot Raval trabaja en red, con varias asociaciones. Se hace un diagnóstico del tema de la cultura y se trabaja en diferentes líneas. Una de ellas es desarrollar proyectos de educación y sociales mediante el arte y la cultura, especialmente que se puedan plasmar las obras en el espacio público.”

“Ahora estamos en un proyecto con la Asociación Art Solidari, con profesionales que enseñan jóvenes la técnica del graffiti. Nosotros presentamos el proyecto para los comerciantes, para que los jóvenes pinten las persianas de los negocios.”

“Teníamos algunas Calles, Marqués de Berberá y Unió, es un proyecto conjunto, de la calle, que ha resucitado un poco el conjunto de comerciantes. Es una calle olvidada, hay poca circulación de personas, la mayoría es un comercio de gente mayor y va a dar color a las calles.”

“Hay una reunión de todas las entidades del barrio para la presentación de los proyectos y luego se discuten las posibilidades de realizarlos.”

“Sí que esta limitada la creatividad de los jóvenes para las persianas. No es todo vale.”

“Desearíamos liberar algún muro en el Raval para pintar. Pero había confusión, la gente no sabía donde podía pintar, entonces decidieron prohibir todo.”

“Hay opiniones muy diversas. Hay los que no pintan un muro de iglesia y hay los que les da igual todo.”

“Para mí sería más inteligente permitir alguna pared. Pero mi opinión no es la del poder público. Como venía mucha gente de fuera que no sabía donde se podía pintar, pues fue un argumento para la prohibición. Quieren controlar el espacio.”

“Aquí es más complicado conseguir alguna cosa de permiso del ayuntamiento, vigilan mucho más. Ahora por ahora no saben ni se van a pintar todas las persianas de verde o gris, así que ni el proyecto con los comerciantes sabemos si van a permitir. No se puede hacer nada.”

ENTREVISTA 24 - ZOSEN

04/06/2008- Artista plástico e grafiteiro, encontro em seu atelier em Santa Coloma, Barcelona. Seguem fragmentos transcritos da entrevista gravada.

- ¿Como empezaste?

“Empecé pequeño, en Buenos Aires, argentina. Adolescente, once, doce años. Lo típico del final de los 80, con el grupo de skate, en las rampas, pues ya utilizamos el spray para poner nombre al grupo. Cuando llegué aquí (Barcelona) en octubre de 1990, pues ya había como un segundo boom del graffiti pero más ya empaquetado con la cultura hip hop, porque la generación anterior a mí muchos eran más punks y pintaban pero no eran como ramperos. Entonces aquí encontré con toda esa cosa de break dance, la música hip hop, entonces empecé a hacer tags con mi nombre... Yo creo que lo del tag es inevitable en una metrópolis donde hay jóvenes. Es inevitable porque es como la expresión mínima del graffiti y es como se empieza a aprender. No se puede empezar con grandes murales. Entonces empiezas con rotuladores, haciendo las primeras firmas. Yo cuando llegué aquí solo había, de alguna película, apenas el referente del graffiti en New York del metro, y después lo veía aquí. Ningún referente más, me refiero. Entonces, con el paso de las generaciones, ahora hay sobrecarga de imágenes, sobredosis de información. Ha cambiado todo con el rollo de Internet. Entonces muchas veces la gente ya tiene como todos los referentes previos y puede hacerse un mundo, o una imaginería de graffiti mucho más fácilmente. Hay más colores de spray, bueno, no sé, mil cosas, es que ha cambiado todo. Antes robábamos sprays de coches en los supermercados, ahora hay los Montana de esos que se fabrican aquí en Barcelona y están pensados primordialmente para hacer graffiti, la presión es perfecta. Claro, cuando estuve en São Paulo usar un spray es de lujo, la gente vá con latex, claro, la gente vá con la tinta, latex y rolinho. Olvídate de spray y me parece muy respetable. La realidad es que es ahí, es autóctono. Estuve en São Paulo, en Sudamérica y al final de 2006 en Nova York. Y hago como un balance y digo en São Paulo es donde está la frescura del muralismo y todo porque si ha desarrollado gran parte del arte de calle de graffiti sin mirar a Nova York, sin mirar como al referente hip-hop, que después si, se mezcla con otra cosas, porque surgen en la calle más que nada. Pero la pichação es originario de São Paulo, entonces tu ves la pichação y dices, esto viene en la ciudad, con edificios así es como algo que te define, ¿no?

-Cuando estuviste en São Paulo?

2006, pero ya tenía contacto con gente en São Paulo desde los 90. Yo me escribía cartas con l'osgêmeos desde los 90, con ellos hacia un fanzine Fiz Grafattack y estaba muy guapo porque la revista era a colores y tenía ya contacto con Baixo (Ribeiro) del Chock Cultural y echaba una ayuda para los sponsors. En la revista ya se veía toda la realidad del Latinoamérica en graffiti, a lo mejor había alguna página de Europa y otra de Estados Unidos, es importante de agrupar da realidad de ahí, porque hasta que hubo después Internet mucha gente no sabía que ahí estaba pasando. La primera vez que encontré l'osgêmeos en Nova York me decían que la gente les decía: Vivís en Brasil, pero ¿ahí hay graffiti? La ignorancia también de los Estados Unidos es que viven como en su mundo cerrados.

Aquí también paralelamente con un poco un retraso a otros países como Estados Unidos mucha gente ha continuado de mi generación. Hay gente que ha adquirido un nivel de artista contemporáneo que al final hace un poco todo, con Internet, también hemos trabajado con las galerías, o cosas así. Ahora se puede respetar, como instituciones, o marcas, lo ven como algo más de verdad, el graffiti. Antes, o siempre si ha marginalizado, como cosa de niños, que deteriora. Pero muchas veces las instituciones lo piensan que es como una válvula de escape, lo del graffiti, para que los jóvenes se puedan expresar y de una manera también encuentren su lugar en la sociedad, ¿no? Porque normalmente el proceso empieza cuando eres adolescente, y siempre hay como esa necesidad de pertenecer a un grupo, una identidad. Entonces el graffiti es como algo muy abierto, autodidacta, aprendes en la calle, aprendes mirando, no hay tanta regla, es como una manera de decir, yo existo y he pasado por aquí... Porque muchas veces no me gusta que la gente habla de graffiti desde fuera del movimiento que dicen - sí, que son como perro que van marcando la zona-, es como muy fácil decir eso. El perro no piensa, es un acto natural de orinar, escribir tiene como que otras connotaciones, y muchas veces es como lo que te digo, de pertenecer a algo y de desarrollar tipografía, podemos decir que la gente que hace graffiti de letras y de tags son los últimos tipógrafos verticales. ¿Quién trabaja tipografía en la calle?, ¿Quién hace arte público gratuito hoy en día? Cada vez está el espacio público más privatizado.

-¿Hay reglas entre vosotros?

Claro que hay reglas y códigos. Yo por eso cuando voy a otra ciudad, por ejemplo cuando estuve en São Paulo, normalmente, ahora ya no hago tanta firma porque ya miro con otros objetivos, otro tipo de intervención, pero si que se has crecido con eso es como que inherente que donde estés que siempre vas a llevar un marquer o algo para escribir. Porque es como que ya va con tu manera de ser. El graffiti hace mucho a los jóvenes de alguna manera. Si has crecido haciendo el graffiti seguramente serás muy diferente de los que han crecido, traficando con drogas, o con motos, o haciendo de fuerte... es que hay otros referentes y otra manera también de mirar la calle y de entender el urbanismo y de entender mucha

cosas. Porque la gente del graffiti miramos mucho eso. La arquitectura, al que parezca que esos vienen a ensuciar y tal, sí, pero tenemos un ojo muy rápido para según que cosa que para el resto de la ciudadanía no le interesa, donde pongo mi firma, donde hago mi graffiti para que tenga más visibilidad, a que hora lo puedo hacer, que colores puedo usar para que resalte... cosas que después gente que no es del graffiti se ha aprovechado, de agencias de publicidad para decir –Este lenguaje, o esta expresión, o este estilo, nos va a funcionar para lanzar al mercado una campaña publicitaria. Ahora vamos hacer estencil, que el Banksy esta muy de moda. Ahora vamos hacer un edificio todo con un graffiti grande. Ahora vamos coger este spot...

La gente del graffiti, a parte del anonimato, es como difícil llegar a ellos o hablar, porque muchas veces el graffiti es una respuesta a la rabia que te da vivir en la ciudad, o el sistema que gobierna, entonces en vez de meter bombas o pegarle a tu familiar, lo haces de otra manera. Pues el canon de la sociedad que vivimos es de casa al trabajo del trabajo a casa y cuando salgo del trabajo que está una mierda mi vida voy a beber y cuando llego pego un poquito a mi mujer y a otro día más. Graffiti también tiene mucho lo de macho, la competición, pero creo que hoy en día, hay mujeres superpotentes y tenemos que calar la boca.

- Como utilizáis el código en la calle?

El código es sobretodo generacional. Se respeta más la gente mayor o que está más tiempo en la calle. Los toys, en Brasil no sé como se habla, pero como juguetes, son los principiantes, la gente les tacha. Pero los códigos son muy variables. La gente hoy en día no respeta más tanto, hay mucha gente. Mi generación tenía más respeto. ¿Éramos cuantos cuando empecé a pintar? Unos doscientos en Barcelona, no más, estaba todo interrelacionado, el break dance, éramos como una grande familia. Hoy en día ya está como muy especificado, cada uno está en su cosa. Es mucha gente, está casi masificado, entonces la gente no respeta mucho. Y hay rivalidad por el tema de lo que la gente llama de graffiti real, no me gusta nada esta palabra, la jerga. La gente que lleva mucho tiempo pintando, que son expertas, los viejos de Nueva York que todavía pintan, viene de ahí, son mayores y siguen con el mismo stile, aunque pueda ser aburrido, llaman king. Como que tienen que perpetrar la imagen de pioneros. Hoy en día no se dice mucho. Han creado la mitología de eso. Ahora en Nueva York que he ido hace dos años ví la ciudad de otra manera. El graffiti ahí está muerto, el graffiti lo han erradicado. O sea, como existió en los años ochenta, cuando fue el boom, cuando era otro momento. En meados de los noventa, el gobernador de ahí, el alcalde se inventó la ley esta, mira, yo tengo un cartel, graffiti vandalismo, y con este cartel que se lo ponen en el metro de Nueva York que dice, mira y lo ponen bilingue ‘Si ves algo, di algo, llámanos y se lo cogemos te vamos a pagar quinientos dólares.’ Ya se crea como una conspiración de paranoia, ya no es la policía, tu vecino te vigila porque le van a dar quinientos dólares. Y el graffiti en el metro desapareció en Nueva York. El graffiti espontáneo, así de verdad desapareció. Es una realidad. Así, la gente que es real, de toda realeza que decíamos, su momento ya pasó. En São Paulo, yo vi una cosa más espontánea, más efervescente, es el momento. Un chico italiano, el Blu que pinta en gran formato, ya me dijo que están borrando también paredes en São Paulo, que está cambiando, lo de la ley de la publicidad, como que quieren todo controlado.

Yo creo que es un fenómeno global en cuanto al control del espacio público para publicidad y para decir cosas y las ciudades están pensadas como parques temáticos o sea, vamos a tener grandes sitios de consumo la ciudad dormitorio y durante los trayectos que hagáis solo vais a leer publicidad. Porque tu te montas en el metro y sin querer ya estás invadido. Es inevitable que tu ojo mire. Eso es polución. Eso es contaminación visual. Pero los gobernantes nunca lo van a aceptar que es contaminación visual. Claro que lo es pero les reporta a beneficios, entonces vamos a cortar los graffitis... Pero de los graffitis también reportan beneficios, hemos generado la escena de Barcelona igual que otras escenas de grandes ciudades, pues productos, en cuanto a graffiti, porque es muy fácil coger una cámara, alguien que no es del graffiti y sacar fotos porque está en la calle, pone un editorial con todas mis fotos y dice mira tengo todo eso, muy guapo, hacemos un libro. De este modo se han hecho cuatro libros. Cosas que a la gente del graffiti nos da bastante rabia, porque yo lo hago gratis. Nadie me lo paga los sprays, este problema de ser perseguido por la policía y tal y ¿hay otra gente que está sacando dinero de eso que yo regalo de mi tiempo? Yo hago para regalar, no para un comercio. Entonces a partir de ahí ya no voy a pintar ni cosas guapas ni voy a pintar en sitios céntricos. Voy a pintar en otros tipos de sitios y voy a sacar mi foto para documentarlo... entonces también si crea eso del bombing, que solo le gusta a la gente del graffiti, porque entienden este tipo de mentalidad. Ahora no hay tiempo porque la policía viene, no hay permisos, hay que salir por la noche y ¿donde vamos a pintar para que no lo borren? En persianas de comercios porque son privadas y el ayuntamiento no las puede borrar aunque ahora hasta las persianas las van a borrar, te contó Jordi, cortaran un proyecto super guapo del Raval. Si el bombing es por revuelta, como rabia y ahora también no hay más tiempo para hacer algo elaborado. Ahora es: dejo mi marca para joder y la gente del graffiti ya codificará mi nombre y sabrá quien soy. Son throw ups, muy rápido. No es tanto para marcar territorio sino para marcarse metas, como para decir: yo hago lo que es posible hacerlo. Lo que tiene más es el que gana. Los reyes del bombardeo son los que se pueden llegar a pintar en diferentes lugares, los que más se ve, y con más insistencia pues es como el mejor. Hay como los referentes también, pues como si vas en otra ciudad, en otro país y ves esa persona que también está por ahí, pues, dices, este está delantero.

-¿Y eso da más respeto?

Yo respeto todo, porque ya he hecho de todo. Lo que te iba decir a principio, la generación y el grupo que tuvimos aquí en Barcelona, era como un colectivo autogestionado, se llamava ONG, Oveja

Negra, ONG firmábamos, pintábamos mucho sobretodo Raval y Born, todo que es casco antiguo, por un proceso de la ciudad, había mucha – y hay – especulación inmobiliaria, muchos edificios tapeados, o sea, cerrados porque los van a renovar o los van a derrocar para hacer un hotel nuevo como ha sucedido en Raval... entonces se dio, arquitectónicamente hablando, urbanísticamente hablando, un momento de que podíamos pintar muchas paredes en el centro histórico o sea, no pintábamos la catedral, pero toda la especulación que había alrededor dio lugar a que en el transito del edificio viejo al nuevo, nosotros pudiéramos decorarlo. Claro, imagínate el Raval, en las calles más feas, la Calle Robador, donde están ahí bastantes prostitutas, todo lo que es Rambla de Raval, pues a tras, lo que iban limpiar y estaba cambiando, todo eso, la gente que vivía ahí de toda la vida, si tu ibas y ponía un poco de color, pues está contenta, ¿no? Muchas veces nos invitaban a comer y cuando habían turistas nosotros nos aprovechábamos también, nosotros no queríamos ser como monos de feria, ¡Ah mira que bonito es Barcelona y artistas de graffitis, vamos a sacar fotos! Pues, no me saques fotos, o me vas a dar una moneda, claro... entonces poníamos un soporte, buscábamos estrategias, luego podíamos comer todo lo dinero que nos habían echado. Pintamos zonas que nunca nadie antes había pintado porque también nos arriesgamos, como te lo explico, si ves la tía esta de las pin ups, la Miss Van, esta que pinta con pincel, ella, hasta el año pasado todavía podía pintar en sitios que nadie pintaba, porque si viene la policía y ve una mujer, una chica así, guapa y tal, no es tan agresivo que ver como ver unos chavales con sprays plateados haciendo letras y hip hop y no se que... es como otro código, ¿no? Da otra sensación. Entonces nosotros lo que hacíamos era el diálogo, siempre viene la policía, al final por un lado tiramos horas, era como: nosotros tenemos cara dura, vivimos aquí, empezamos y va a ser guapo. Entonces la gente quedaba contenta, claro. Llegamos a hacer rutas con el colegio de los arquitectos programamos fines de semana, durante una exposición que se llamaba Tancat per obres, cerrado por obras, que tenía cosas ahí, como tienen en la catedral el mural de Picasso, pues había desde Keith Haring, Wodiczko, Christo, todos artistas famosos de arte público pero que trabajan con subvención, no pagan de su bolsillo, entonces cogieran la vertiente de graffiti de Barcelona, hicimos toda una ruta, y era muy interesante porque encontraba el arquitecto con el artista de graffiti y surgían ¿porque lo hacéis aquí? Seguimos en un bus por diferentes spots, en zonas de graffitis en Barcelona y fue muy interesante... lo que quiero decir es que como mucha otra gente de graffiti que es muy sectaria, que al final es un gueto, no me gustan ningún gueto, que es cerrado a otra gente ajena del graffiti, nosotros abrimos, digamos a llegar a otro tipo de público que el discurso no sea solo un tag, un nombre, decir yo. Nuestro mural, ya viste, era con formas, muchas veces un mensaje político, críticas a la guerra, o cosas que nos preocupan. Mucha gente venimos del graffiti tradicional, pero hubo nuevas generaciones, gente que venía de las bellas artes, con una inquietud, que nunca antes habían hecho graffiti pero que nos conocían y hicimos graffiti y hicimos mucho colage, trabajar el muro, el proceso, no solo spray, poner objetos, los materiales...

-¿Una evolución técnica también?

Sí. A lo mejor, dentro del arte contemporáneo no habíamos inventado nosotros. Ya lo había hecho Rausemberg, ya lo había hecho el expresionismo abstracto, no sé, el dadaísmo, el colage, el cubismo.. pero en el arte público no lo había hecho nadie aquí en Barcelona, te lo digo, tras pasar fronteras de estilos y de materiales, porque normalmente la gente esta que es muy ortodoxa dentro del graffiti y si presenta muy radical en toda escena, no lo veían como graffiti, como real, este termino que utilizan, como real de verdadero, de autentico, como, o quieran llamar, pero a nosotros nos da igual, que lo quieran llamar graffiti, que lo quieran llamar arte contemporáneo, lo importante es experimentar. Y este taller sucedía en la calle, entonces claro, tuvimos la experiencia de estar pintando en el Raval, y tenían las putas, tenían las prostitutas que decían píntame los zapatos, un color aquí de este... una cosa que normalmente el artista de graffiti tradicional no quiere que haya interferencia, dice 'yo hago mi trabajo y cuando acabo rápido me voy. Yo te dejo ahí eso y si tu lo intentes, lo codificas, lo decodificas mejor para ti, si no, me da igual'. Una cosa que solo lo va entender la gente del graffiti. Pero yo, llevo un momento que necesitaba hacer otras cosas, porque a lo mejor tengo una idea, una preocupación, un problema, y ¿donde se lo voy a lanzar? Pues en la calle.

-¿Y evolucionar?

Es que el peso del nombre, la fama esta, es como muy fuerte. Pero eso pasa con todo tipo de arte, que la gente se estanca. Como la gente de la música que hacen tour mundial y tocan lo mismo que hacían hace treinta años. Creo que es el miedo a que no funcione o que la respuesta no sea igual, entonces toda la gente prefiere quedarse con algo que ya está aceptado y tiene un valor o una fama que es experimental, como con todo. Nosotros si dimos este paso a arriesgar, porque me da igual lo que la gente diga. Hay muchos tabus, como en la sociedad general, dentro del graffiti también. La gente tiene como referente el graffiti de New York, que está muy bien que son como los pioneros, pero el tema de usar spray, los pioneros ya había gente antes, pintadas políticas aquí, cuando estaba Franco, con hubo la dictadura militar, en la guerra civil la gente se manifestaba con spray, todo el movimiento anarquista, abajo el Estado o lo que sea, cualquier pintada. Y antes los Romanos y antes las pinturas de las cuevas, como quieras mirar. Tu lo quieres pintar, me parece como muy fácil quedarse solo en eso: 'eso no me gusta porque eso no es graffiti'. Si hoy en día, con toda la información que hay, la gente del graffiti mirara a otros tipos de artistas evolucionaría un montón. Muchas veces es la ignorancia de la gente esta ortodoxa.

Yo, cuando era joven me enfadaba mucho, me ponía muy rabioso cuando me taparan mi trabajo, cuando pintaban encima. Pero es un proceso natural. Tu ya lo sabes que pueden sacar fotos a tu trabajo y hacer libros. Igual puede venir otra gente y tacharlo o el ayuntamiento y borrarlo.

-Pero si estas en la galería estas protegido.

Pero eso no es graffiti. Eso es la gente del graffiti que está en la galería. Hay que estar en la calle. (Habla de su proceso con énfasis temática e iconográfica.)

La gente más ortodoxa prepara un plan. Tienen un boceto, un sketch y ponen un color lo pintan a veces. Lo ves en papel y ya ven casi su pared, lo que va a ser su pared, idéntico. Está bien pero me gusta más jugar con la espontaneidad la improvisación. Creo que es importante para que quede así fresco. Fue muy enriquecedor el tema de experimentar en la calle. Si queda mal, queda mal y me lo sabe todo el mundo. Yo ahí ya era conocido en la escena. Si te quieres guardar tu imagen respetable, la gente te va a criticar si tu te vas a desviar de tu camino. Eso pasa mucho en el graffiti. Si alguien que está haciendo cosas creativas dentro del graffiti y después empieza hacer tatuaje o hacer teatro o hacer otra cosa, muchas veces le van a decir: '¡caray! Me gustaba mucho cuando hacías graffiti.' Como muy romántico y como muy nostálgico. El graffiti en realidad es bastante joven, tiene cuarenta años, entonces es como lo que te dice de la música que la gente se queda con lo que hacía antes... pero bueno, al fin y a cabo la gente que es un poquito más inteligente dentro del graffiti, los que piensan un poco más, saben ver la diferencia, envés ahora de pintar las persianas y ensuciar, pues vamos a buscar otra estrategia. Lo que estamos ahora articulando con la otra gente que también trabaja con la marca de Montana... bueno eso no se puede decir, pero a lo mejor cuando escribas ya estará más en marcha, pero hicimos movilizaciones antes de que entrara en vigor la ley de la tolerancia cero, la ley del civismo, pero somos jóvenes, no nos hacen caso, aunque cuatro chavales hagan una asociación, no les interesa, les da igual. El gobierno tiene miedo a la respuesta ciudadana. Si los ciudadanos si rebelan hay revolución. Y estamos con crisis ¿no? Entonces hay que mirar por la economía. La misma gente que estamos jodidos, bastante mal está para pagar su alquiler para meterse en problemas extras. Entonces mucha gente ha echado para tras y aceptado que el graffiti es imposible en la ciudad. Y si esconden. Se van lejos, en las paredes de los ríos, en las fábricas abandonadas... no en la periferia de la área metropolitana. Una hora en tren de la ciudad. Lejísimos para lo que es aquí en la ciudad, porque el graffiti es un fenómeno urbano. No le busque en el bosque. Eso está bien pero me parece muy triste aceptar lo que han dicho los poderosos: "No queremos que digáis lo que pensáis en la ciudad." A parte que te han censurado, nos están matando. Si es la única vía de expresión no manipulada, o que tengas un blog, siempre con un banner de publicidad. Pues un sitio en la calle donde dices lo que tu piensas, si te quitan eso es como un detonante de una situación que está pasando, de control del espacio público que es alarmante. Nos están quitando el espacio público para poner publicidad. Habla del bicing y la publicidad...

-¿Y el respecto de la gente que empieza a ganar dinero con su arte? He visto gente más famosa tachada por bombings...

Si que hay envidia. El Pez, por ejemplo, la gente puede tachar el Pez, pero el Pez está casado, tiene su familia, tiene que ganar la vida. Tu puedes pintar lo que tu quieres. Siempre he pensado en ser antisistema pero ¿si vivo en la ciudad? Si que está una mierda pero si queremos ser antisistema ¡tenemos que plantar nuestra comida! Es así. Si que va existir este rechazo o esta envidia, porque hay mucha gente que le gustaría pero por el '¿Qué dirán?' me van a decir: 'vendido, no lo voy hacer, solo voy a criticar, y voy a estar trabajando en la construcción, o voy a ser además intachable o más real porque lo mantengo puro, lo mantengo en la integral'. Eso es ser tonto, ignorante, porque si tu puedes buscar una salida a tu creatividad y ganar dinero, vas a ser tu jefe, vas hacer lo que te enriquece o te da felicidad. Cuando empecé a hacer graffiti y tags y todo eso no pensaba que iba ganar dinero con eso, nadie lo piensa, pero en un momento que hemos creado ya un mercado o que el mercado se ha creado y nosotros hemos entrado, pero sí que a partir de esa escena a dado que si puedan abrir tiendas... antes para conseguir los sprays ibas a robar un gran hipermercado, ahora hay tiendas especializadas en graffiti entonces eso es un paso. ¿Tu vas a decir que los de esa tienda son unos vendidos? No, porque tu compras ahí.

En la calle, ahora, no quiero problemas, ya no pinto en Barcelona. Estoy con procesos. Yo no estaba haciendo daño a nadie. Yo, con mi integridad como persona y como artista, que estuve poniendo toda la ciudad de puta madre para ellos, para que venga un montón de turismo, porque sus eso es una atracción, hasta 2004 estaba todo lleno de graffiti, galerías urbanas de puta madre y ese efecto todavía dura en el resto del mundo. A la gente se piensa que Barcelona es una ciudad de puta madre para la cultura urbana. ¡Mentira! Yo si que hago de embajador real de la ciudad y digo: Barcelona mierda, ¡no vayáis! Yo si puedo me voy. Éxodo. O sea, joder esa ciudad hay que joderla porque ahora ya no tengo nada que perder. Ya quedamos perdidos. Ya mucha gente se esta huyendo a vivir fuera.

-¿Hay como resistir, como hacer algún tipo de acción de participación ciudadana?

No quieren que haya participación en Barcelona. Tienen miedo. Es todo mentira. Ponen los comerciantes de Paseo de Gracia con sus corbatas para dar sus opiniones y dicen que es participación ciudadana. Es como les conviene.

En los 90 hubo un montón de movimientos de energía generacional, Okupas, gente de los quince a los cuarenta años, en centros sociales y colectivos y mucha represión. Pero hay un momento que uno se desgasta un poco y es como: te doy el toque y ¡que venga la siguiente generación! Pero la siguiente generación no ha venido, se ha quedado en otras cosas, con el fenómeno rave y toda esa energía se ha perdido. No hubo un relevo generacional.

Mucha gente prefiere, o prefería porque ya no lo hay, ver graffitis en la calle que ver publicidad. A la gente seguro que prefiere ver arte en la calle además que es gratis, no tengo que entrar en un museo.

¿Hay como pedir voz al ayuntamiento?

Hubo intentos de acercamiento por ambas partes en un principio, y yo he estado en unas reuniones con agentes culturales del ayuntamiento, pero ellos querían que hiciéramos el trabajo sucio nosotros, como de auto organizarnos y hacer el lanzamiento de la propuesta y todo pero con nuestros medios. Pero ellos es que tienen el dinero, ellos tienen periódicos, medios de comunicación, anuncios, las cartas que envían a los centros cívicos, tienen todo, tienen el dinero del contribuyente al final, y quieren que nosotros hiciéramos toda la campaña por nuestras webs y todo. Y: 'Bueno, si quieren hacemos de interlocutores, porque yo represento a mi, y hay gente que puede pensar como yo pero a mi no me han botado de presidente de la escena de graffiti de Barcelona.' Entonces querían hacer un censo y cuadrificarlo todo. Que ahora, a esas alturas, pues si me aceptas no lo veo tan mal, podemos llegar a un punto, pero si pierde la espontaneidad.

-Como determinar donde si puede.

Aquí sí, aquí no. Si pones tu la previsión, la gente te dice que no.

-Pero hay que tener un límite, ¿no?

Yo lo entiendo, no me parece mal, pero siempre habrá gente que no va respetar el límite. Hay gente que no le gusta como está organizado.

-Por eso cortan todo.

Pero yo creo que no si puede ser extremista. No es ni blanco ni negro. Hay matices en el medio.

-Sí, ni blanco ni negro, todo gris.

Es verdad. O todo cimiento como en las Plazas hoy en día. Es una mierda. Yo creo que hay que buscar el intermedio.

- ¿Y no crees que autorizar unos espacios sería un intermedio?

Si. Pero por ejemplo esta zona de Drassanes no es de ellos, del ayuntamiento, es un colegio, es la pared de un colegio, pero como tiene mucha visibilidad, ahora -es que son unos cabrones, lo tienen todo pensado, han ido quitando poco a poco- ahora han previsto que para este verano va haber mucho turismo que va entrar por el Puerto, entonces como habrá mucha visibilidad entonces no queremos más graffiti.

- ¿Y como ves la contradicción de la visibilidad porque el graffiti llama la atención del turismo?

Claro que el graffiti es publicidad para la ciudad. Es cultura urbana, cultura mediterránea. Pero hacen lo que quieren los gobernantes. Vamos a quitar las prostitutas de la calle, los que hacen skate, los que pintan graffiti, porque todo eso es una mierda. Vale, eso puede ser un supuesto problema pero el problema de la ciudadanía son otros. También sacando todo de la calle potencian más lo privado. El control no potencia la creatividad, la reprime. Entonces eso va a ser como un efecto inverso de que va haber fuga de creativos. La gente se va a ir al final de aquí. Si mucha gente vino de otras ciudades, de otros países, y Barcelona está guapa también por la gente que viene de fuera, y con la represión la gente se va a ir. Lo triste es que quieren es cambiar la manera de ser de la gente, no es solo lo que nos toca como el tema del skate y los graffiti. Estamos en el mediterráneo y no podemos tomar una cerveza en la calle. No estamos en Finlandia. Eso no puede ser.

-¿Cómo ves tu una posibilidad de futuro en ese sentido?

Yo lo veo que cada vez va a ser peor. O sea, estábamos tan románticos y dandis: 'Lo vamos a intentar', porque los contactos tenemos, yo estaba sentado con el tercer teniente del alcalde, gente muy importante, pero al final se piensan que tu eres tonto o que eres un culto o que no tienes la posibilidad real de aglutinar un grupo de gente. No creen en la ciudadanía, no solo la gente del graffiti, no creen en los Okupa, es que es el ejemplo clave, son autodidactas, entran en una casa, lo arreglan todo, algo super espontáneo, pasan película, hacen funcionar y la gente no les hace caso. El Manuel Delgado decía hace unos meses en el periódico, que vamos a tener dentro de unos veinte años añoranza del movimiento Okupa, estos chavales que tenían ilusiones... es que vamos cada vez a lo peor. Podemos dar alternativas que a ellos no les interesa. ¿Que vale que tengamos una propuesta para el ayuntamiento y una posición ciudadana si no nos hacen caso cuando no les conviene? Quieren meternos en una feria, en el espacio privado.

-¿Y el difusor?

Tienen apoyo. Abrieron el Centro Cívico en noventa y nueve. Hacen talleres de graffiti pero ponen otro nombre porque les paga el ayuntamiento. Pero el lejos, en Carmelo, un barrio obrero que no va nadie. Ahí no hay problema para ellos porque ahí no hay nada.

-¿Pero después salieron por la calle pintando todo?

Sí, pero era un festival. Es distinto. Entonces vinieran muchos artistas internacionales. Lo querían hacer en el Sant Augustí, pero allí no les dejaron. Es muy central. En Sant Adrià pintaron todo. Vino hasta Cristian Manco, que tenía todos los contactos de los años 90, de la editora David and Gaston también había editado ya Spray Can Art y Sub pop Art???? que son como la biblia del graffiti clásico de Nueva York, pues editó el primer libro que se llamaba Stencil y Graffiti, que era de Stencil, después Street Logos, que eran ya de logos, de iconografía, Graffiti Word él estuvo como co-editor, Graffiti de los Cinco Continentes y el último Street Sketch Book, que es como un compendio de los procesos de bocetos, dibujos previos al graffiti, pues todo. Entonces este tío es muy bien visto porque ha dado una difusión mundial a todo lo que estamos haciendo, ha viajado el mundo, también está aprendiendo el portugués, viajó a São Paulo, porque como te he dicho, la gente que viajó en el momento adecuado hasta São Paulo -ahora no sé como estará- se quedó impresionado, supongo que como la gente que llegó en el momento al Bronx en los 80, o al Queen, Harlen... Son momentos de transición. La pichação es un referente. Boleta ha hecho un libro de pichação, de pichadores, desde el punto de vista de pichação, de São Paulo, de los artistas locales. Visto desde fuera, el tema tipográfico, si cuelgan y eso, en Europa un tío francés que también hace muchos tags y tal, estuvo ahí y me contaba un poco, una actitud de cómo yo vengo de Europa yo sé todo de graffiti, esa arrogancia de quien viene de primer mundo y si piensa que sabe todo, pues documentó muchos spots, y ha hecho un libro.

En São Paulo si comparas con Barcelona es una ciudad muy violenta, pero en la escena de graffiti es muy más respetuosa que Barcelona. Si que hay los típicos de competición, pero la gente respeta más, los trabajos grandes de Avenida Paulista... Cuando estuve en Chock Cultural, la gente New School, los pichadores, la gente famosa, fuimos a pintar con gêmeos en Cambuci, y habían pichações antiguas y nadie pintaba arriba. Y hay que respetar porque es como un hecho arqueológico. Respeto de la gente del graffiti con las pichações. Si reparte el espacio. Aquí cada uno busca su espacio. No hay este respeto.

Hay está hecho con rolinho. Suben por toda parte. La gente no entiende, lo ve como polución, es verdad, pero es mucho mejor que estén matando.

-Pero también podía ser mucho mejor.

Sí, pero siempre tienes que ver que también podría ser mucho peor, yo lo veo así.

-¿Cómo ves el transito entre los graffiteros en el mundo?

Antes no había tanto contacto, hoy hay la Internet. Ahora con los billetes de avión más baratos... hay más facilidades que hace diez años. Es más fácil que haya este tránsito. Yo creo que es bueno. El spray aquí son dos Euros. En Brasil estaba diecisiete Reais. ¿Quién puede pagar eso? Entonces la gente con látex. En Chile ponían el envase en la nevera y con un boli Bic, cortaban la parte de atrás que es el mismo diámetro y hacían mezcla de color dentro de la lata, bajando la presión con el frío, con cuatro latas hacían un montón de colores... yo lo vi y pensé, ¡eso es tercer mundo style! La gente aquí es muy cómoda. Es lo que te digo, lo que haces en un viaje es aprender. ¡Imagínate!, la pichação que está muy de moda vino de la favela y ahora es un fenómeno de tipografía mundial. (...Habla un poco de las marcas, de los gêmeos pintando para Nike.) Hay que mirar como trabajamos con marcas, yo creo que hay que tener mucho cuidado. Es nuestro estilo, por un dinero ya van a reconocer lo que es tuyo por una marca.

Ya no hay espacio para la ciudadanía. Es que suena muy fuerte pero es la verdad. No hay lugar para que la gente pueda expresarse. Por ejemplo. Si no quieren que hagan skate en la calle, pues hagan 'skate parques' públicos gratuitos. En Barcelona si quieres hacer skate tienes que salir de la ciudad. Para hacer graffiti, que hagan zonas, destritos que sean destinadas para arte mural. Podían programarlas. No estaría mal.

-¿Cambias mucho cuando vas presentar tu trabajo en la galería?

Está claro que todo el tema de las paredes no las puedo vender ni las puedo meter en un sitio cerrado. En las galería es como un supermercado, quieren productos, quieren objetos, quieren vender y quieren ganar mucho dinero a tu costa. No les interesa mucho que pintes la pared. Entonces todavía no he hecho un proyecto que diga: está en la galería y que proyecto más guapo que he hecho. Hago pinturitas, para vender. En realidad, hasta que no tengas un nombre que ya ha traspasado la escena del graffiti fuera, que empieces a conocer una gente, o la gente te conoce hace un tiempo, ahí es cuando va a funcionar la galería y los cuadros o el producto. De momento, he hecho de todo, es que estamos haciendo ropa, falda con mi gráfico, una colección en la fashion week de São Paulo, también estoy experimentando cosas porque si no me aburro. La galería depende, estoy explorando el tema del video. Hay como un retorno a la ilustración y todo... a la gente joven le parece un tostón eso, no lo aguantan.

