UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação

PAULO NASCIMENTO VERANO

**POR UMA POLÍTICA CULTURAL QUE
DIALOGUE COM A CIDADE**

O caso do encontro entre o MASP e o *graffiti*
(2008-2011)

São Paulo

2013

PAULO NASCIMENTO VERANO

**POR UMA POLÍTICA CULTURAL QUE
DIALOGUE COM A CIDADE**

O caso do encontro entre o MASP e o *graffiti*
(2008-2011)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Informação
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como requisito
para obtenção do título de mestre em
Ciência da Informação.

Orientadora: Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira
Área de concentração: Informação e Cultura

São Paulo
2013

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Verano, Paulo Nascimento

Por uma política cultural que dialogue com a cidade: o caso do encontro entre o MASP e o graffiti (2008-2011) / Paulo Nascimento Verano. -- São Paulo: P. N. Verano, 2013. 229 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Orientadora: Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira

Bibliografia

1. Apropriação social da informação 2. Política cultural 3. Espaço público 4. Museu 5. Graffiti I. Oliveira, Lúcia Maciel Barbosa de II. Título.

CDD 21.ed. - 306

PAULO NASCIMENTO VERANO

**POR UMA POLÍTICA CULTURAL QUE
DIALOGUE COM A CIDADE**

O caso do encontro entre o MASP e o *graffiti*
(2008-2011)

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Ciência da Informação
da Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo, como requisito
para obtenção do título de mestre em
Ciência da Informação.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (orientadora)
Universidade de São Paulo

Universidade de São Paulo

Universidade de São Paulo

CLARICE, CLARIDADE, CLARICIDADE.

AGRADECIMENTOS

Sou profundamente grato à Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira pela oportunidade dada para a realização deste estudo. Sua orientação sempre presente e amiga, o diálogo aberto, as aulas ministradas, as indicações bibliográficas, a leitura atenta e exigente durante todas as fases desta dissertação, dos esboços iniciais à versão final. São seus os acertos deste trabalho, minhas as deficiências.

Aos Profs. Drs. Martin Grossmann e Vera Maria Pallamin, pelas aulas ministradas e pelo desafiador privilégio concedido de tê-los como primeiros leitores, ambas participações fundamentais para o que foi desenvolvido aqui.

Aos Profs. Drs. Edmir Perrotti e Ivete Pieruccini, Mestres maiúsculos a quem devo o estímulo para o retorno à vida acadêmica.

Aos Profs. Drs. Ana Maria Tavares, Anna Maria Marques Cintra, Daisy Pires Noronha, Johanna Wilhelmina Smit, Maria Angela Faggin Pereira Leite, Marilda Lopes Ginez de Lara, Rogério Mugnaini e Vladimir Bartalini, que com suas aulas são responsáveis por muito do que está aqui.

À minha companheira da vida toda Claudia, pela paciência e estímulo. À minha filha Clarice, com quem, na leveza da criança que já tem opinião crítica, troquei diversas ideias durante o período em que realizei este trabalho e a quem o dedico. À minha mãe Glacy, porto seguro. Ao meu pai José (*In memoriam*). À minha irmã Marina. Ao meu avô Aduino (*In memoriam*), a quem devo o prazer de ter conhecido o centro de São Paulo tendo seu aperto de mão como segura liberdade.

A Waldemar Zaidler, presença constante durante o projeto, que se tornou bom amigo. A Ana Carmen Foschini, por permitir o uso de suas fotos de *graffiti* no espaço público. A Carlos Estolho, Cecília Santos, Claudia Chablos, Marilene Sousa, Oscar Pilagallo e Suzanne Apsan.

A Charlene Kathlen de Lemos, Edison Santos, Elke Coelho, Jade Augusto Gola, Joana Braga, Joana Zatz Mussi, Kelly Yamashita, Leonardo da Silva de Assis, Luciana Maffra, Marcos Passos, Marielle Barros de Moraes, Miguel Said Vieira, Naiene Sanchez, Otavio Fabro (Ota) e Valéria Luiza Ferreira Fedrizzi.

Flanar é [...]

*ver os bonecos pintados a giz nos muros das casas, após
ter acompanhado um pintor afamado até a sua grande tela
paga pelo Estado.*

JOÃO DO RIO, “A rua” (1905).

*Escuta-se a cidade como se fosse uma música tanto
quanto se a lê como se fosse uma escrita discursiva.*

HENRI LEFEBVRE, *O direito à cidade* (1969).

VERANO, P. N. Por uma política cultural que dialogue com a cidade: o caso do encontro entre o MASP e o *graffiti* (2008-2011). 2013. 229 p. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

RESUMO

Em 2008 o Museu de Arte de São Paulo (MASP) recusou uma exposição da dupla de grafiteiros OsGemeos. Em 2011, organizou sua segunda mostra de *graffiti* em três anos. No mesmo ano, a Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo criou na capital o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU). Em 2008, a Prefeitura de São Paulo apagara um mural de grandes proporções dos mesmos OsGemeos.

Pretende-se compreender por que, no final da primeira década do século XXI, a política cultural formulada pelo MASP escolheu o *graffiti* como uma manifestação urbana a ser ali exibida, traçando-se um paralelo com opção similar feita pela Secretaria da Cultura em relação ao *graffiti* no espaço público. Está nessas ações uma tentativa de estabelecer novos modos de relacionamento com a cidade e, de algum modo, participar de sua reconfiguração? A ação permitiria estabelecer-se algum paralelo com as origens do museu concebido por Lina Bo Bardi, que nas suas primeiras décadas de criação travava forte diálogo crítico com a cidade?

Considera-se a intensificação do diálogo entre os equipamentos culturais e o espaço público — e com as manifestações artísticas e culturais no espaço público — como potente para religar os laços entre os cidadãos e os equipamentos culturais da cidade, ao mesmo tempo em que se considera que uma maior intensificação no relacionamento entre *pessoas, arte e cultura, equipamentos culturais e cidade* contribui para uma ampliação dos usos da cidade e do relacionamento de seus moradores com o *simbólico*, entendendo-se que pelo diálogo passam obrigatoriamente as ideias de *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), *negociação e conflito* (CANCLINI, 2004).

PALAVRAS-CHAVE: Apropriação social da informação; política cultural; espaço público; usos da cidade; museu; *graffiti*.

ABSTRACT

In 2008 the São Paulo Museum of Art — MASP (“Museu de Arte de São Paulo”) rejected an exhibition by the graffiti artists OsGemeos. In 2011 it organized its second exhibit of graffiti in three years. In the same year the Culture Department of the Government of the State of São Paulo created the Open Museum of Urban Art — MAAU (“Museu Aberto de Arte Urbana”) in the City of São Paulo. In 2008 the Municipality of São Paulo had erased a very large mural by the same OsGemeos.

The purpose of this work is to examine why, at the end of the first decade of the 21st century, the cultural policy established by MASP chose graffiti as one of the urban exhibits to be displayed there, compared with a similar choice made by the Department of Culture in relation to graffiti in urban spaces. Are those actions an attempt to establish new relationships with the city and somehow to participate in its reconfiguration? Would such actions establish a parallel with the origins of the museum as conceived by Lina Bo Bardi which, in the first decades of the museum’s existence used to engage in a powerful critical dialogue with the city?

The development of the dialogue between cultural facilities and public spaces — and with the exhibits of art and culture in public spaces — is strong enough to restore the bonds between citizens and the cultural facilities of the city. A greater intensification of the relationship among persons, art and culture, cultural facilities and the city contributes to expand the uses of the city and the relationship of its inhabitants with symbolic representations. The dialogue is necessarily crossed by the ideas of *dissension* (RANCIÈRE, 2012), *negotiation and conflict* (CANCLINI, 2004).

KEY WORDS: Social appropriation of information; cultural policy; public space; uses of the city; museum; graffiti.

LISTA DE SIGLAS

APCA	Associação Paulista dos Críticos de Arte
BSP	Biblioteca de São Paulo
CCJ	Centro Cultural da Juventude
CDHM	Comissão de Direitos Humanos e Minorias
CEU	Centro Educacional Unificado
CONDEPHAAT	Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico
CPPU	Comissão de Preservação da Paisagem Urbana
DEOPS/SP	Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo
ECA-USP	Escola de Comunicações e Artes da USP
FAAP	Faculdade Armando Álvares Penteado
FAU-USP	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP
FLIP	Festa Literária de Paraty
IAB	Instituto de Arquitetos do Brasil
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPHAC	Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural
IPHAN	Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
MAAU	Museu Aberto de Arte Urbana
MAB	Museu de Arte Brasileira
MAGIC	More American Graffiti in Control
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MASP	Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand
MinC	Ministério da Cultura
MOCA	The Museum of Contemporary Art
MPL	Movimento Passe Livre
MTA	Metropolitan Transit Authority
MuBE	Museu Brasileiro de Escultura
PM	Polícia Militar
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
SESC	Serviço Social do Comércio
USP	Universidade de São Paulo

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 Trabalho de Invader (MASP)	15
FIGURA 2 Trabalho de Zezão (MAAU)	27
FIGURA 3 Avenida Cruzeiro do Sul, início dos anos 1970	34
FIGURA 4 <i>Arco inclinado</i> (1981), de Richard Serra, após remoção (1989)	34
FIGURA 5 Detalhe do MAUA	39
FIGURA 6 Trabalho de Ana K (MAAU)	40
FIGURA 7 Detalhe do MAUA	40
FIGURA 8 Detalhe do MAUA	41
FIGURA 9 Detalhe do MAUA	41
FIGURA 10 Detalhe do MAUA	42
FIGURA 11 Trabalho de Markone (MAAU)	42
FIGURA 12 Detalhe do MAUA gradeado	47
FIGURA 13 Trabalho de Binho Ribeiro. Detalhe do MAUA gradeado	47
FIGURA 14 Fachada do MuBE	49
FIGURA 15 Trabalho de Crânio (espaço público)	55
FIGURA 16 Trabalho de Crânio (MAAU)	55
FIGURA 17 Trabalho de Crânio (MuBE)	55
FIGURA 18 Cavaletes de Lina Bo Bardi. Detalhe do MASP	77
FIGURA 19 Vista do MASP, Avenida Paulista, anos 1960	78
FIGURA 20 Croqui de Lina Bo Bardi para usos do vão livre do MASP	78
FIGURA 21 Exposição <i>A mão do povo brasileiro</i> . Detalhe do MASP	80
FIGURA 22 Ocupação da Avenida Paulista, em frente ao MASP (2013)	80
FIGURA 23 <i>O beija-flor</i> , d'OsGemeos, <i>Vertigem</i> (MAB-FAAP)	89
FIGURA 24 <i>Luminescência</i> , d'OsGemeos, <i>Vertigem</i> (MAB-FAAP)	89
FIGURA 25 Exposição <i>De dentro para fora/De fora para dentro</i> (MASP)	90
FIGURA 26 Exposição <i>De dentro para fora/De fora para dentro</i> (MASP)	90
FIGURA 27 <i>Tramazul</i> , de Regina Silveira (MASP)	93
FIGURA 28 <i>Peixe grande em Sampa</i> , de Tec (MASP)	93
FIGURA 29 <i>Acampamento Ersília</i> , de Swoon (MASP)	94
FIGURA 30 Trabalho de Point (MASP)	94
FIGURA 31 Trabalho de Invader (MASP)	95

FIGURA 32 Trabalho de Invader (espaço público)	95
FIGURA 33 Trabalho de Alex Vallauri (MAM-SP)	104
FIGURA 34 Pichação contra especulação imobiliária (espaço público)	113
FIGURA 35 Protesto de Pietro Maria Bardi contra pichação do MASP	118
FIGURA 36 <i>Cão Fila Km 26</i> , de Antenor de Lara Campos Filho	118
FIGURA 37 Trabalho de Rui Amaral (espaço público)	125
FIGURA 38 Trabalho d'OsGemeos (espaço público)	125
FIGURA 39 Pichação (espaço público)	144
FIGURA 40 Trabalho de Fefê Talavera e REMED (espaço público)	144
FIGURA 41 Foto de Jon Naar (pichação em Nova York)	149
FIGURA 42 Foto de Jon Naar (pichação em Nova York)	149
FIGURA 43 Pichação da "Bienal do Vazio" (2008)	152
FIGURA 44 Pichação da instalação <i>Bandeira branca</i> (Bienal de 2010)	152
FIGURA 45 Beco do Graffiti (espaço público)	156
FIGURA 46 Beco do Graffiti (espaço público)	156
FIGURA 47 Pichação contra especulação imobiliária (espaço público)	160
FIGURA 48 <i>Graffiti</i> em imobiliária (Vila Madalena, São Paulo)	160
FIGURA 49 Pichação contra especulação imobiliária (espaço público)	160
FIGURA 50 Pichação contra especulação imobiliária (espaço público)	161
FIGURA 51 Pichação contra especulação imobiliária (espaço público)	161
FIGURA 52 Capa de catálogo bilíngue da ECA-USP	163
FIGURA 53 Trabalho de Tec (espaço público)	167
FIGURA 54 Manifestação no Congresso Nacional (Brasília, 2013)	169
FIGURA 55 Manifestação na Praça Tahrir (Cairo, Egito, 2013)	169
FIGURA 56 Trabalho d'OsGemeos (espaço público)	186
FIGURA 57 Trabalho de Ninguém Dorme (espaço público)	187
FIGURA 58 Trabalho de Simone Sapienza (Siss) (espaço público)	187
FIGURA 59 <i>Graffiti</i> , uso de outros materiais (espaço público)	188
FIGURA 60 <i>Graffiti</i> , uso de outros materiais (espaço público)	188
FIGURA 61 Trabalho do duo 6emeia (espaço público)	191
FIGURA 62 Trabalho de JR (espaço público)	209
FIGURA 63 Trabalho de JR (espaço público)	209

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
INTRODUÇÃO	15
Capítulo 0	
UM PASSEIO PELAS PILASTRAS DO MAAU	27
Capítulo 1	
EQUIPAMENTO CULTURAL: DENTRO E FORA	49
1.1 Política cultural como <i>invenção do próprio futuro</i>	50
1.2 Invenção, metáfora, experiência, emancipação	57
1.3 O MASP de Lina Bo Bardi: um <i>museu sem paredes</i>	68
1.4 O MASP encontra o <i>graffiti</i> : os muros nas paredes?	85
1.5 Práticas culturais na atualidade: a multiplicidade como chave de entendimento	100
Capítulo 2	
GRAFFITI: TRANSGRESSÃO E DOMESTICAÇÃO	113
2.1 Pequena história do <i>graffiti</i> : dos muros para os museus	114
2.2 Em busca de um vocabulário comum: distinções e aproximações entre <i>graffiti</i> , pichação, arte pública e arte urbana	137
2.3 Pichação e <i>graffiti</i> : o ilegal é mais legal?	148
2.4 O <i>graffiti</i> assimilado pela indústria cultural: crítica embalada para consumo?	157
Capítulo 3	
CIDADE: ESTRANHEZA E PERTENCIMENTO	167
3.1 Paralelos possíveis entre a reocupação do espaço público e uma política cultural que dialogue com a cidade	168
3.2 Violência e festa na cidade	174
3.3 Por uma reconfiguração do espaço público de São Paulo	181
3.4 É preciso uma política cultural para o <i>graffiti</i> ?	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	211
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	215

APRESENTAÇÃO

O projeto que deu início ao presente trabalho foi admitido no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da ECA-USP em dezembro de 2010. Seu título preliminar era *Intervenção urbana: a apropriação criativa da cidade como porta de acesso aos bens culturais situados — o caso de Os Gemeos em São Paulo*. Interessado pelas intervenções artísticas no espaço público, e pela inter-relação entre o que é produzido *dentro* e *fora* dos equipamentos culturais, parecia-me, no início, que o estudo da trajetória dos dois artistas paulistanos ajudaria a compreender a dinâmica do *graffiti* na rua e nos museus, e a importância de os equipamentos culturais se voltarem à cidade no momento em que formulam suas políticas culturais.

A sequência da pesquisa, associada a um constante diálogo com a orientadora do projeto, Prof^a Dr^a Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, mostrou, porém, que concentrar o estudo no trabalho da dupla poderia desviar o caminho para a crítica de arte, o que — independente de sua relevância — nos distanciaria tanto dos propósitos do Programa, quanto dos meus, porque o que desejava era refletir a respeito de uma política cultural que colocasse no centro de suas preocupações o diálogo com a cidade.

Em 2011, quando o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) inaugurou sua segunda exposição dedicada ao *graffiti* em menos de três anos, ficou mais claro que o estudo que pretendia realizar teria mais condições de ser concretizado se estivesse assentado na análise do equipamento cultural, porque isso ao mesmo tempo afastaria dos holofotes o trabalho artístico individual e evidenciaria a análise da política cultural da instituição. A certeza da reorientação de rumo viria com a criação, no mesmo momento, do Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU). Embora casos similares também viessem ocorrendo, tínhamos dois casos emblemáticos de forte associação do *graffiti* com a institucionalização — um na rua, o outro no museu — ao mesmo tempo em que já se principiava a museificação também da pichação.

O projeto foi então rebatizado para *Intervenção urbana — A produção do conhecimento no espaço público: o caso do encontro entre o graffiti e o MASP (2008-2011)*, e com esse nome foi submetido à banca de qualificação, composta

pela orientadora e pelos Profs. Drs. Martin Grossmann e Vera Pallamin, em agosto de 2012. As intervenções realizadas pelos professores durante o exame de qualificação levaram a novos ajustes, ainda mais radicais, e foram fundamentais para que se chegasse ao desenho final do trabalho aqui apresentado. Passamos a perseguir um novo modelo que, em vez de historicizar cronologicamente em capítulos independentes o MASP, o *graffiti* e a cidade de São Paulo, permitisse criar uma espécie de plataforma que propiciasse a análise conjunta e simultânea dos três pilares do trabalho, constituindo uma trama.

A estrutura do trabalho sofreu grande alteração a partir desse momento, e chegou-se a um novo plano de “Sumário” em fevereiro de 2013, baseado em *linhas de força* (DELEUZE, 1990) que orientassem a trama que se pretendia construir em torno de uma política cultural que dialogasse com a cidade. “Equipamento cultural”, “*graffiti*” e “cidade” passaram enfim a ser operados a partir das linhas de força “dentro e fora”, “transgressão e domesticação” e “estranheza e pertencimento”.

Muitos temas foram sendo abandonados, enquanto outros eram considerados pela primeira vez (o que, de certo modo, continuou até que viesse a forçosa hora do “ponto-final”, em julho de 2013). Poucas semanas depois da qualificação, o projeto se chamava *Por uma intervenção urbana: o caso do encontro entre o graffiti e o MASP (2008-2011)*. Em março de 2013, tinha seu título principal rebatizado para *O efêmero aprisionado*, mantendo-se o subtítulo. Em abril, viraria *Política cultural, museu, graffiti e cidade: o caso do encontro entre o MASP e a arte urbana (2008-2011)*. No mês seguinte, passou a chamar-se finalmente *Por uma política cultural que dialogue com a cidade: o caso do encontro entre o graffiti e o MASP (2008-2011)*. Mês a mês os capítulos foram sendo elaborados, e o título ficou, mantendo algo dos intermediários.

Com ele, chegávamos a uma síntese das inquietações que motivavam a pesquisa desde o seu princípio. *Por uma política cultural que dialogue com a cidade* deseja expressar a defesa de uma crença: a despeito das condições que se verificam nas grandes cidades, que dia a dia se mostram mais adversas, é apenas por meio do fortalecimento de nossos vínculos com a cidade em que vivemos que podemos transformar tal realidade adversa em algo mais promissor para nós e para aqueles que vieram e vierem depois. E nisso, o simbólico tem grande importância, ao permitir que se construam mapas de novos futuros possíveis.

INTRODUÇÃO

FIGURA 1 Trabalho de Invader que integrou a mostra *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside in* (17 ago. a 23 dez. 2011), no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP). [Foto: Paulo Nascimento Verano, 15 set. 2011]

Contexto e pontos de partida

Vivenciamos na contemporaneidade uma extraordinária pluralidade de manifestações artísticas e culturais que se utilizam de diferentes meios, reais e virtuais — tanto em espaços culturais ditos tradicionais, como museus e centros culturais, como em espaços tidos como alternativos (CANCLINI, CRUCES e POZO, 2012).

Formular uma política cultural nesse novo cenário, composto por diversas narrativas multidirecionais e não raro antagônicas, representa um desafio novo para os equipamentos culturais, o que, no limite, põe em xeque sua própria razão de ser.

Essa pluralidade se reflete no redesenho do uso do espaço público das cidades, o que traz desafios adicionais aos equipamentos culturais. Devem estabelecer alguma relação com o espaço público, ou seja, está entre suas atribuições ou intenções contribuir para um projeto de cidade que englobe uma diversidade maior de manifestações, que contenha uma ideia de *cidade como projeto coletivo* (OLIVEIRA, 2011) — em que a relação com a cidade seja um “processo compartilhado em contínua ação” (p. 10), e não algo dado verticalmente, de cima para baixo —, em que a cidade não seja “concebida como *um* sistema signifiicante, determinado e fechado enquanto sistema”, mas como o “*conjunto das diferenças entre as cidades*” (LEFEBVRE, 2001, p. 61-62; o destaque é do autor)?

Em um momento em que há intenso diálogo entre o *graffiti*¹ e os equipamentos culturais, visível no número de exposições tanto em espaços culturais tradicionais — como o Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) e o Museu Brasileiro de Escultura (MuBE), entre outros —, como em espaços expositivos específicos —, o qual também se verifica entre

¹ Neste trabalho adotaremos a grafia “*graffiti*” — como já fizeram antes, entre outros, Celso Gitahy (1999), Sergio Franco (2009), Paulo Sergio dos Santos (2010), João J. Spinelli (2011), Waldemar Zaidler (2011) e Ricardo Campos (2012) —, preferindo-a a “grafite”, opção feita por, também entre outros, Arthur Hunold Lara (1996), Alexandre Barbosa Pereira (2005), Luciano Spinelli (2007), Célia Maria Antonacci Ramos (2007) e Sandro José Cajé da Paixão (2011). Parece-nos que a palavra de origem italiana, adotada pelo inglês por Craig Castleman (1985), Henry Chalfant e James Prigoff (2005), Sacha Jenkins e Jon Naar (2007), Norman Mailer e Jon Naar (2009), e muitos mais, consagrou-se pelo uso também entre nós brasileiros. O Capítulo 2 desta dissertação voltará ao tema ao tratar das distinções e aproximações entre os termos “*graffiti*”, “pichação” (“*pixação*”), “arte pública” e “arte urbana”.

poderes públicos e atores dessa forma de manifestação no espaço público, consideramos importante refletir sobre o significado dessa aproximação: seu patrocínio ou estímulo nas ruas, por si só, configura espaços públicos? E qual o significado do *graffiti* dentro dos espaços protegidos? A opção reflete a abertura dos equipamentos culturais para uma parcela daquela pluralidade de manifestações dita acima? Um novo modo de se relacionar com a cidade e sua produção? E a pichação, ato radical, ilegal e inegociável por excelência, como se comporta nesse cenário plural? É tida como um *problema* para as políticas culturais voltadas à intervenção no espaço público ou como *problematizadora*, para que a partir dela se pensem questões mais amplas ligadas à cidade (e à relação desta com seus moradores)?

Neste trabalho cheio de perguntas, há que se partir de algumas premissas. Considera-se a intensificação do diálogo entre os equipamentos culturais e o espaço público — e com as manifestações artísticas e culturais no espaço público — como potente para religar os laços entre os cidadãos e os equipamentos culturais da cidade, ao mesmo tempo em que se considera que uma maior intensificação no relacionamento entre *pessoas, arte e cultura, equipamentos culturais e cidade* contribui para uma ampliação dos usos da cidade (LEFEBVRE, 2001) e do relacionamento de seus moradores com o *simbólico*, entendendo-se que pelo diálogo passam obrigatoriamente as ideias de *negociação, conflito e reciprocidade* (CANCLINI, 2004). “Segregações”, como diz Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2007), “devem dar lugar ao uso compartilhado do espaço público, criando novos elos sociais, novas formas de compartilhar experiências, outras maneiras de estar no mundo” (p. 94).

Em função disso, examina-se o contexto em que se deu a aproximação entre o MASP e o *graffiti* entre 2008 e 2011, traçando-se um paralelo com iniciativas similares ocorridas no período, como a criação do Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, também em 2011.

Embora este trabalho trafegue entre datas anteriores e posteriores, o recorte se explica: em 2008, a Prefeitura de São Paulo apagou um mural de grandes proporções, executado pela dupla de grafiteiros paulistana OsGemeos, que fora autorizado (e custeado) pela gestão anterior. No contexto da Lei Cidade Limpa, da mesma época, muitos trabalhos de *graffiti*, autorizados ou não, foram

apagados². No mesmo ano, o MASP recusou uma exposição dos mesmos artistas, considerando que o museu não era o espaço mais adequado para receber uma mostra dos grafiteiros. De 25 de outubro a 13 de dezembro de 2009, a mostra *Vertigem*, d'OsGemeos, recusada pelo MASP, foi então exibida no Museu de Arte Brasileira da Faculdade Armando Álvares Penteado (MAB-FAAP) e se tornou um sucesso de público e crítica. O mural, que fora apagado na Avenida Vinte e Três de Maio, em São Paulo, já havia sido repintado pela dupla a convite da mesma gestão Kassab (2006-2012), numa manifestação de aproximação desta com relação ao *graffiti* e, ao mesmo tempo (ou principalmente), em respeito à opinião pública, inflamada pela imprensa, que se manifestara contrária ao apagamento. No mesmo ano, o MASP abriu sua primeira exposição dedicada ao *graffiti*: *Arte urbana contemporânea: de dentro para fora/de fora para dentro* (20 de novembro de 2009 a 14 de fevereiro de 2010), quando expuseram artistas brasileiros que transitam entre as ruas e os espaços protegidos, como Carlos Dias, Daniel Melim, Ramon Martins, Stephan Doitschinoff, Titi Freak e Zezão. Em 2009, o MuBE organizava a mostra *Graffiti Fine Art*, cujo sucesso levaria, no ano seguinte, à primeira edição da Bienal Internacional Graffiti Fine Art, e à segunda no início de 2013, sinalizando alguma perenidade para essa relação entre o *graffiti* e os espaços “abertos” do MuBE — além das bienais, o *Graffiti Fine Art* se desenvolve no MuBE em uma série de eventos que vêm ocorrendo todos os anos, mais de uma vez ao ano. Criado em 2006 pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, o Centro Cultural da Juventude (CCJ) foi outro equipamento cultural público a dialogar com manifestações culturais vindas das *bordas* (FERREIRA, 2010), como o *rap*, o *hip-hop* e o *graffiti*, mas não só. No mesmo período, diversas galerias voltadas à arte urbana abriram e fecharam. Em 2008 e 2010 também ocorreram polêmicos ataques de pichadores a instituições ligadas aos sistemas da arte, e ficou mais evidente uma tentativa, por parte deste mesmo sistema, de aproximar-se também da pichação — que, em suas ações mais radicais no espaço público se autointitula como “pixação”, ampliando sua transgressão para o plano linguístico.

² Situação que ainda estaria longe de ser modificada em maio de 2013, quando OsGemeos voltaram a público para reclamar do apagamento de suas obras pela gestão Fernando Haddad, iniciada em janeiro do mesmo ano (GRAGNANI, 2013).

Em outubro de 2011, a Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo aproveitou o BOOM para inaugurar o MAAU nas pilastras que dão sustentação ao metrô em Santana, Zona Norte de São Paulo. Foi um novo gesto de reaproximação, embora com ressalvas que, de tão emblemáticas, motivam o capítulo que inicia este trabalho, que permitirá traçar paralelos entre a política cultural da Secretaria no espaço público e a política cultural do MASP no espaço protegido. Meses antes, grafiteiros haviam sido presos pela Polícia Militar quando ocupavam ilegalmente as mesmas pilastras. O Museu Aberto de Arte Urbana teve como curador o grafiteiro Binho Ribeiro, que estava entre os artistas presos em abril. Pouco antes, também em 2011, o MASP voltava a expor nomes do *graffiti*, desta vez internacionais, dentro do espaço projetado por Lina Bo Bardi (1914-1992): *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside in* (17 de agosto a 23 de dezembro de 2011). Se da primeira vez havia como “novidade” o fato de que os grandes painéis pintados no MASP pelos artistas de rua seriam apagados ao final da exposição (ou seja, a arte exposta seria tão efêmera quanto a exposição, “exatamente” como ocorre na rua), da segunda vez havia como proposta uma relação mais intensa com a rua: tome-se como exemplo o notável trabalho do francês Invader, que — mais do que expor dentro do museu, o que fez — criou um roteiro de intervenções pelo espaço público, em alguns bairros da cidade de São Paulo; no museu e na internet estavam o roteiro do que estava exposto fora. Residiram no MASP, criando as obras expostas, os também franceses Remed e JR, o tcheco Point, os argentinos Tec, Defi e Chu e a norte-americana Swoon. A exceção nacional ficou por conta do Coletivo BiJaRi. Como ocorrera no MAAU, os curadores escolhidos tinham trânsito com a arte urbana e o universo das galerias: Baixo Ribeiro, Eduardo Saretta e Mariana Martins, fundadores de uma conhecida casa paulistana especializada no ramo, a Choque Cultural.

A concentração entre 2008 e 2011 de aproximações entre o MASP e a produção de *graffiti*, ocorrida no exato momento em que o mesmo se deu em outros equipamentos culturais (como o MuBE) e, aos solavancos, com os poderes públicos municipal e estadual —, motiva a presente investigação, em direção às razões que a explicam. Pretende-se compreender por que, no final da primeira década do século XXI, a política cultural formulada pelo Museu de Arte de São Paulo escolheu o *graffiti* como uma manifestação urbana a ser ali

exibida. Está nessa ação uma tentativa de estabelecer novos modos de relacionamento com a cidade e, de algum modo, participar de sua reconfiguração?

Caminho metodológico

Para a elaboração deste trabalho, nos utilizamos de uma metodologia qualitativa de natureza exploratória. A perspectiva, nas abordagens, é a do campo da política cultural, de saída conceituada como “uma ciência da organização das estruturas culturais” (TEIXEIRA COELHO, 2012, p. 313). Nesse contexto, são de especial importância as reflexões realizadas por José Teixeira Coelho Neto, Néstor García Canclini, Jacques Rancière, Celso Furtado, Gustavo Lins Ribeiro, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira, Henri Lefebvre, Rogério Proença Leite e Jorge Larrosa Bondía.

E também as de Marc Augé, Zygmunt Bauman, Teresa Pires Caldeira, Martin Grossmann, Vera Maria Pallamin e Milton Santos, assim como as reflexões de Marcelo Carvalho Ferraz e Lina Bo Bardi sobre o MASP e as de, entre outros, Craig Castleman, Henry Chalfant, Celso Gitahy, Sacha Jenkins, Norman Mailer, Susan Sontag, João J. Spinelli, Luciano Spinelli e Waldemar Zaidler, sobre o *graffiti*. As Referências Bibliográficas, ao final deste trabalho, corrigem a injustiça da ausência, aqui, dos vários nomes, de pessoas, publicações e instituições, a que se recorreu para a elaboração desta dissertação.

Se muitas vezes a discussão resvala para os campos das *artes plásticas*, do *urbanismo* e da *geografia*, é porque não se imagina possível dissociá-los das questões que envolvem a política cultural, em especial considerando-a parte integrante e interessada dos rumos da cidade e compreendendo que essa “organização” obedece a uma natural desorganização própria da vida, e é este também o motivo pelo qual os autores que orientam nossas reflexões provêm de áreas diversas, embora com certo alinhamento no principal de seu pensamento.

É o que se verifica, por exemplo, entre o antropólogo argentino Néstor García Canclini e o filósofo francês Jacques Rancière — está claro que *O espectador emancipado*, de Rancière (2012), contribuiu fortemente para as

reflexões de Canclini (2012) presentes em *A sociedade sem relato*, para quem as obras de arte, se marcadas pela ideia de *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), podem ser um caminho para a construção de novos mapas do possível, elaborados a partir do simbólico.

Logo, a análise de algumas obras presentes tanto no espaço público, como nos espaços protegidos, ligadas ao *graffiti* e à pichação — e o local em que estão (ou estiveram) —, também compõe a metodologia aqui empregada, mas não tem como finalidade fazer crítica de arte. Antes, é feita pelas lentes da política cultural. A análise de determinadas obras artísticas serve-nos como *plataformas para pensar* (CANCLINI, 2012) a política cultural, embora, pelos mesmos motivos, dialogue com reflexões vindas de campos adjacentes. Nessa perspectiva, obras de arte (e ações culturais, acrescentamos) não se prestam apenas a ilustrar pensamentos. A observação de seus dispositivos conceituais e formais muda “os modos de tornar visíveis as perguntas” (CANCLINI, 2012, p. 64).

Desenvolvimento do trabalho

Por estudarmos temas que apenas aparentemente correm paralelos (o MASP, o *graffiti*, o espaço público), preferimos buscar um modo de evidenciar sua integração, em vez de abordá-los em capítulos separados. Assim, o trabalho está organizado em três capítulos, orientados por três *linhas de força*³ principais: “dentro e fora” (Capítulo 1), “transgressão e domesticação” (Capítulo 2) e “estranheza e pertencimento” (Capítulo 3). Embora estejam mais orientados ao “equipamento cultural” (Capítulo 1), ao “*graffiti*” (Capítulo 2) e à “cidade” (Capítulo 3), os três capítulos se interpenetram.

Porque contêm intrínsecas todas as questões que se pretende discutir aqui, este trabalho se inicia com uma espécie de Prólogo, ou Capítulo 0 — intitulado “Um passeio pelas pilastras do MAAU” —, dedicado à compreensão do que fez gerar o Museu Aberto de Arte Urbana na Zona Norte da cidade de São

³ Ao analisar o conceito foucaultiano de *dispositivo*, Gilles Deleuze (1990, p. 156 da edição espanhola) explica que este implica “linhas de força”, que “‘retificam’ as curvas anteriores [visibilidade e enunciação], traçam tangentes, envolvem os trajetos de uma linha com outra linha, operam idas e vindas entre o ver e o dizer e inversamente, agindo como setas que não cessam de penetrar as coisas e as palavras, que não cessam de conduzir à batalha”. Trad. de Wanderson Flor do Nascimento.

Paulo. A iniciativa, implementada em 2011 pela Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo — quando gerida por Andrea Matarazzo, que em 2008 fora o responsável pela execução e fiscalização da Lei Cidade Limpa —, é emblemática por reunir uma série de questões concernentes à discussão que se pretende fazer ao longo deste trabalho quanto à relação entre *pessoas, arte/cultura, equipamentos culturais* e *cidade*, e por trazer como contribuição para os debates sobre arte no espaço público, numa mistura desigual de erros e acertos, a complicada ideia de *museu aberto* (asseverada em 2012, como veremos, com o início do gradeamento do espaço).

O MAAU foi uma tentativa de “organizar” o *graffiti* no espaço público, numa região de grande circulação de pessoas, e, por meio dessa iniciativa, requalificar aquele espaço. Porém, conforme se discutirá à frente, essa particular e incompleta modalidade de *gentrification*⁴ (LEITE, 2007) conteve diversos equívocos que mais o aproximam de um *não lugar* (AUGÉ, 1994). Ao longo da dissertação, será possível notar o quanto essas soluções propostas pelo MAAU têm ligação com outras ações similares, tanto no espaço público como em espaços protegidos como o MASP, ligadas ao *graffiti* e à museificação deste em ambos espaços.

O primeiro capítulo deste trabalho, intitulado “Equipamento cultural: dentro e fora”, dedica-se à análise do binômio *dentro-fora* na contemporaneidade, no contexto da formulação das políticas culturais. Quando um museu de arte como o MASP, símbolo da cidade de São Paulo, formula sua política cultural voltando-se ao *graffiti*, quem ou o que está inserido nela?

A política cultural formulada pelo MASP para contemplar o *graffiti* trabalha na perspectiva da ampliação de canais de comunicação e de relacionamento dialógico com os vários públicos da cidade? Como o equipamento cultural opera nesse cenário global em que *dentro* e *fora* se tornam a cada dia menos óbvios, uma vez que estar *dentro* ou estar *fora* não exprimem mais apenas falta de acesso (algo a ser “solucionado”, para que a arte possa “finalmente” cumprir seu “papel social”), mas também opção (inclusive política)? O museu vai em busca

⁴ Rogério Proença Leite (2007) utiliza o termo *gentrification* “para designar formas de empreendimentos econômicos que elegem certos espaços da cidade como centralidades e os transformam em áreas de investimentos públicos e privados” (p. 61). Conforme diz o autor à página 33, tentativas para o português têm sido “gentrificação” e “enobrecimento”.

de manifestações “alternativas” para se revitalizar e tentar buscar novos públicos? O *graffiti* quer entrar no museu para se legitimar?

É também nessa chave de entendimento *dentro-fora* que se analisa, em linhas gerais, o Museu de Arte de São Paulo tal como fora formulado e construído entre 1957 e 1968 pela arquiteta italiana Lina Bo Bardi. Como o *museu sem paredes* (FERRAZ, 2011), que tem entre suas funções primordiais — visíveis em sua arquitetura — estabelecer ampla relação com a cidade (é o “museu de arte” “de São Paulo”), chegou à mesma segunda década do século XXI, quando está em vias de ser opressivamente eclipsado, já na arquitetura, por um anexo “robocopizado” (à moda dos novos prédios “inteligentes” da Avenida Luís Carlos Berrini), bem maior que ele, e de nome de composição publicitária óbvia (MASP-Vivo)⁵? Essa permeabilidade entre *dentro-fora*, proposta por Lina Bo Bardi, se mantém no MASP 2.0?

Persegue-se, nesse capítulo, uma definição de política cultural que promova diálogos mais efetivos com a diversidade da metrópole, entendendo que a política cultural sensível às múltiplas práticas culturais da contemporaneidade deve estar ligada aos campos da *invenção* (FURTADO, 2012), da *metáfora* (CANCLINI, 2012), da *experiência* (BONDÍA, 2002) e da *emancipação* (RANCIÈRE, 2011).

O segundo capítulo, “*Graffiti*: transgressão e domesticação”, parte da análise do *graffiti* e da pichação para procurar respostas à pergunta: quando algo que está fora dos circuitos culturais centrais passa a atuar dentro, mantém-se a intenção original? Essa intenção precisa ser mantida? Ou, ao contrário, o fato de estas manifestações adentrarem nos espaços protegidos leva à sua pasteurização e domesticação?

Dentro dessa perspectiva que explora o binômio *transgressão-domesticação*, procura-se construir uma pequena história do *graffiti*, das intervenções nos trens nova-iorquinos no início dos anos 1970 e primeiras experiências paulistanas de intervenção urbana da geração de Alex Vallauri e do grupo 3NÓS3, no final da mesma década, aos anos 10 do século XXI, em que os processos de museificação e exploração comercial do *graffiti* estão plenamente consolidados.

⁵ Linhas gerais do projeto do anexo do MASP se encontram no *website* do museu. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_anexo.php>. Acesso em: 6 jul. 2013.

Buscam-se distinções e aproximações entre termos tais como: “*graffiti*”, *pichação*, *arte pública* e *arte urbana*. Normalmente afastados por oposições simplificadoras, os dois primeiros são discutidos em especial. O que a pichação, essa ocupação das cidades que não faz concessões, tem a dizer sobre os usos da cidade? Ao expor, com letras garrafas, os muros da cidade (CALDEIRA, 2000), confunde críticos pela radicalidade de seu ato? Na contramão da *transgressão* promovida a céu aberto pela pichação, teria sido o *graffiti* assimilado pela indústria cultural, tornando-se uma espécie de crítica embalada para consumo? Seria essa “crítica para consumo” igualmente *opressora*, pelo fato de tornar-se expressão adotada por um amplo espectro — de formuladores de políticas culturais, sociais e educacionais a agências de publicidade e agentes da especulação imobiliária — sempre que o assunto é “oferecer” “arte para jovens”, criar um “espírito jovem” ou motivar o consumo tendo a arte como cenário? Nessa perspectiva, já estaria a própria pichação tornando-se mais palatável, ou assim sendo recriada pela indústria cultural, com as mesmas finalidades comerciais de sempre? Ou é possível ver outros matizes nessa relação entre o *graffiti* e o consumo de massa?

O Capítulo 3, intitulado “Cidade: estranheza e pertencimento”, dedica-se primordialmente à análise do espaço público, propondo-o como espaço de diálogo — não o falso diálogo, unilateral e “cordial” denunciado por Sérgio Buarque de Holanda (2006), mas aquele marcado pelo conflito (CANCLINI, 2004), que traz em si doses desiguais e sempre variáveis de *estranheza* e *pertencimento*. O que configura um espaço público? O que o reconfigura? Nesse capítulo, como nos anteriores, determinados trabalhos vinculados ao *graffiti* e à pichação, localizados tanto nas ruas como dentro de museus, voltam a ser operados. Efêmeros e mutantes, tais trabalhos estabelecem potente diálogo com a cidade pelo caminho da incompletude. Esforçar-se para compreendê-los — e a seus atores, em sua demonstração de *amor pela cidade* (LEFEBVRE, 2001), sua busca pela vida cidadina pela contramão — ajuda a revelar muito da sensação de *estranheza-pertencimento* que nos prende a São Paulo.

Se a análise do *graffiti* e da pichação contidos nas ruas da cidade permite que se construam plataformas para se pensar a cidade, o que não deve ser confundido com a aposta utilitarista desta pelos formuladores de políticas culturais (para “melhorar” a cidade, para “resolver” desequilíbrios sociais etc.),

forçosamente se discute: é preciso uma política cultural para o *graffiti*? Se sim, quais deveriam ser suas bases?

O presente trabalho se encerra com um chamado para que os equipamentos culturais, como o MASP, se reexaminem constantemente, a fim de que — dentro do multifacetado cenário cultural contemporâneo, que vimos coexistir com as práticas culturais que se dão nos equipamentos protegidos⁶ — possam continuar a se constituir em espaços de diálogo e reflexão das coisas da vida a partir do simbólico.

* * *

O poeta Décio Pignatari (1989), que como sabemos foi um vigoroso e radical estudioso da linguagem, defendendo-a sem concessões, escreveu que o

enriquecimento do interpretante gera uma capacidade de metalinguagem, ou seja, de uma linguagem crítica em relação à situação e à linguagem em uso — o que corresponderia, mais ou menos, dentro do jargão sociológico mais ou menos vigente, ao chamado processo de “conscientização”. (PIGNATARI, 1989, p. 88)

Se a política cultural para a segunda década do século XXI, que é bastante posterior aos dogmas modernos dos quais Pignatari foi partidário e lida com realidades diferentes, precisa ser mais dialógica e menos hermética para ser mais eficaz, num cenário de profusão de signos e de aceleração dos limites entre a indústria e o cultural que o próprio poeta concretista jamais cogitou, isso não impede que algum radicalismo ainda se deva perseguir, mesmo que em outra chave.

Nesse mesmo livro, em que Décio Pignatari (1989) traça caminhos para a informação, a linguagem, a cultura e a comunicação pós-1968, o poeta e teórico paulista escreveu, atacando a reação adversa da sociedade culta paulistana a um concerto de música de vanguarda no Theatro Municipal em 1965: “Só a quantidade e a multiplicidade permitem a criação de novas realidades inteligíveis” (p. 113). Não seria difícil imaginar sua reação ao escutar, por exemplo, músicas como “Top do momento”, de MC Danado, ou “Mulher do

⁶ Vale lembrar que, em seu livro *Cultura*, Raymond Williams (2000) pensa as relações culturais e sociais em três níveis, dinâmicos e não excludentes: “dominante”, “residual” e “emergente”.

poder”, de MC Pocahontas, expoentes do chamado *funk* paulista que faziam sucesso em meados de 2012⁷, ainda bem distantes do Municipal — e opcionalmente afastados de qualquer aparato midiático ou comercial tradicional, operando pelas *bordas* (FERREIRA, 2010).

Cabe-nos dar novos significados a frases e pensamentos que, readequados aos novos contextos, permanecem tão válidos quanto antes. O simbólico segue sendo, por excelência, um motor para se pensar criticamente a cidade e a relação que esta permite que se estabeleça entre seus multifacetados moradores e visitantes.

Se a arte e a cultura contidas no MASP podem funcionar como mediadoras entre as pessoas e a cidade de São Paulo a fim de uma ampliação da esfera do simbólico, isso precisa ser entendido como sendo de mão-dupla, com uma política cultural que queira se desencastelar e que compreenda que esse desencastelamento pode servir, inclusive, para a reafirmação de seus limites e propósitos enquanto instituição.

O quanto estamos dentro ou fora, o quanto transgredimos, domesticamos ou nos permitimos domesticar, o quanto causamos ou sentimos estranheza ou pertencimento — isso dependerá de nossa relação com a cidade. E dela conosco. Enxergar no *simbólico* uma chave para a compreensão (mesmo que parcial, ou necessariamente parcial) desses falsos opostos é a proposta deste trabalho, em direção a um equipamento cultural partidário do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), que mantenha um permanente exercício de estranhamento.

⁷ Para ouvir MC Pocahontas: <http://www.youtube.com/watch?v=92W1wN_elYo>. MC Danado: <http://www.youtube.com/watch?v=PISt7KScE60&oref=http%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3DPISt7KScE60&has_verified=1>. Acessos em: 1 maio 2013.

Capítulo 0

UM PASSEIO PELAS PILASTRAS DO MAAU

FIGURA 2 Trabalho de Zezão que integra o Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU), na Avenida Cruzeiro do Sul. [Foto: P.N.V., 13 nov. 2012]

“Museu Aberto de Arte Urbana recupera áreas deterioradas em SP”

A notícia foi saindo nos jornais impressos e nos *sítes*, na imprensa geral e na específica, com ares de “solução completa” para os problemas daquela localidade da Zona Norte de São Paulo, que se deteriorou a medida que — para ficarmos em três situações exemplares, dentre tantas outras que marcam a complexidade da metrópole — os reflexos da instalação das pilastras da Companhia do Metropolitano de São Paulo (1975), da inauguração do Terminal Rodoviário Tietê (1982) e da decadência do Complexo Penitenciário do Carandiru (evidenciada pelo massacre de 111 presos em 1992, até ser desativado em 2002) foram se tornando mais visíveis.

“As pilastras sujas e cinzas da Avenida Cruzeiro do Sul, na zona Norte de São Paulo, vão dar lugar a 68 painéis de grafite”, assim iniciava a reportagem de Julianna Granjeira para o jornal *Folha de S.Paulo* em 3 de outubro de 2011. Dias antes, o *site* Cultura e Mercado, especializado no setor cultural e entusiasta da chamada “Economia da Cultura”, proclamava animadoramente, em manchete de 27 de setembro de 2011: “MUSEU ABERTO DE ARTE URBANA RECUPERA ÁREAS DETERIORADAS EM SP”. A revista *Zupi*, especializada em arte urbana, também era otimista:

O MAUA (Museu Aberto de Arte Urbana) nasce para expor a aceitação do *graffiti* como uma arte que já faz parte da cidade. O projeto inédito, idealizado pelos artistas urbanos Chivitz e Binho, deu vida a uma verdadeira galeria de arte pública presente na Av. Cruzeiro do Sul, Zona Norte de São Paulo. (REVISTA ZUPI, 2011)

A Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, que patrocinara a iniciativa, lançou à época um *release* que não deixava dúvidas quanto ao êxito da proposta:

A intervenção urbana na Av. Cruzeiro do Sul converterá a região numa galeria de arte a céu aberto e deixará o bairro de Santana mais bonito e agradável para moradores e turistas, que poderão prestigiar este novo museu da Capital gratuitamente. (ASSESSORIA DE IMPRENSA PAÇO DAS ARTES, 2011)

A fim de verificar, na prática, como se dava essa ação de tamanho alcance que atribuía ao *graffiti* protagonismo na revitalização de espaços degradados, em novembro de 2011 fui em busca do MAAU, localizado portanto na extensão da Avenida Cruzeiro do Sul, em Santana, Zona Norte de São Paulo, nas pilastras que sustentam os trilhos do metrô entre as estações Santana e Tietê. A intenção era entender como o recém-inaugurado museu aberto dialogava com aquela paisagem urbana. Estaria integrado àquela paisagem?⁸ Tinha potência suficiente para reconfigurar um espaço público e alavancar modificação tão grande?

Se assumíssemos a pichação e o *graffiti* dispersos pela cidade como parte integrante da *paisagem urbana*, concordando com Milton Santos (2008) que

a paisagem urbana pode ser definida como o conjunto de aspectos materiais, através dos quais a cidade se apresenta aos nossos olhos, ao mesmo tempo como entidade concreta e como organismo vivo. Compreende os dados do presente e os do passado recente ou mais antigo, mas também compreende elementos inertes (patrimônio imobiliário) e elementos móveis (as pessoas e as mercadorias). (M. SANTOS, 2008, p. 191)

enfrentaríamos algumas questões nessa visita ao MAAU:

- (1) Qual o sentido de um espaço de “museu aberto”?
- (2) O *graffiti* como elemento estruturante daquela política cultural estaria sendo implementado sob que bases? Visando à inserção de quem?
- (3) A transposição da arte ilegal e/ou autorizada, mas dispersa pela cidade, para a arte encomendada e localizada acarretaria perda de potência?
- (4) Se sim, o *graffiti* fora do “museu aberto” dialogaria melhor com a complexidade da metrópole?
- (5) A constatação disso anularia o esforço “inclusivo” desse “museu aberto”?
- (6) E as pessoas que circulam pelo espaço, se apropriariam dos trabalhos?
- (7) Finalmente, como o “museu aberto” se relacionaria com o entorno?

⁸ Diz George Simmel (2011): “Para que haja paisagem, a consciência deve apreender, além dos elementos, um novo conjunto, uma nova unidade, não ligados aos significados particulares de cada elemento, nem compostos mecanicamente da sua soma”. In: “Filosofia da paisagem”. Trad. de Vladimir Bartalini, 2011.

Primeira expedição (2011)

Era uma quinta-feira, 3 de novembro de 2011. Levava comigo uma máquina fotográfica para registrar o que veria. A intenção era apreciar o que havia nas pilastras e como o entorno se relacionaria com os trabalhos pintados. Uma primeira pesquisa iconográfica identificou que os artistas pertencentes ao projeto, ao registrar suas obras, acabavam sempre se “esquecendo” do entorno, ou antes, privilegiando seus trabalhos independentemente do exterior. Era já uma pista para perceber que a integração com a paisagem estaria em segundo plano. Chamava a atenção, também, o fato de que a ação era patrocinada pela Secretaria da Cultura. Tratava-se, portanto, de uma intervenção oficial naquela paisagem urbana em que a Avenida Cruzeiro do Sul está inserida. Será que visivelmente artificial?

Eu, que via pichação e *graffiti* por todos os lados em São Paulo, às vezes em situações de tensa e provocadora integração à paisagem e de diálogo crítico e aberto com o entorno, fiquei a imaginar o que seria um “Museu Aberto”, se aquilo não poderia ser uma espécie de *invenção de paisagem* onde já havia uma. Os antecedentes eram conhecidos: em abril de 2011, 11 grafiteiros que pintavam clandestinamente nas pilastras foram presos pela polícia. Transformaram o azedume da prisão em oportunidade e, após audiência com o então secretário de Cultura, Andrea Matarazzo, obtiveram o apoio para pintar o espaço, sob a curadoria de um deles, o grafiteiro Binho Ribeiro, que via na ação uma “democratização do acesso à arte” (GRANJEIA, 2011).

Quando li a frase pronunciada pelo secretário, à época da inauguração do espaço, percebi diferir demais de proposições como a de Vera Pallamin (2002), que propunha a *arte urbana como prática crítica*:

A arte urbana como prática crítica, ao antepor-se a narrativas pré-montadas, percorre as vias de interrogação sobre a cidade, sobre como esta tem sido socialmente construída, representada e experienciada. (PALLAMIN, 2002, p. 109)

Afinal, dizia Matarazzo:

Reconhecer o valor da arte urbana é promover a diversidade dos olhares sobre a cultura e sobre a cidade. O grafite feito dessa forma organizada ajuda no desenvolvimento de talentos artísticos e a preservar e embelezar um lugar deteriorado. Nem todo mundo gosta de grafite e não é obrigado a gostar, mas nas pilastras públicas não vai incomodar ninguém. (GRANJEIA, 2011)

Se a frase fosse desmontada, desmontada parecia estar a iniciativa. As pinturas seriam suficientes para “preservar e embelezar um lugar deteriorado”? A preservação de um lugar deteriorado poderia se dar apenas e tão somente com a intervenção do *graffiti* autorizado e devidamente domesticado?

Lefebvre (2001) é taxativo em relação à estratégia: “Pôr a arte a serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural” (p. 133). Em artigo seminal publicado no final dos anos 1960, Robert Smithson (2003) já dissera, com alguma ironia, sobre o centro de Passaic, em Nova Jersey, Estados Unidos: “Na verdade, o centro de Passaic não era um centro; era, ao contrário, um abismo típico ou um vazio ordinário. Que grande lugar para uma galeria de arte! Ou talvez uma ‘exposição de escultura ao ar livre animaria o lugar’” (p. 127).

Lembrei-me de que, antes de ser secretário da Cultura, Andrea Matarazzo fora o subsecretário da Sé, responsável pelo cumprimento do projeto Cidade Limpa. Certa vez, ao justificar o apagamento de um mural de grandes proporções pintado pela dupla OsGemeos, que fora custeado pela administração anterior, saiu-se com a seguinte explicação: “Não existe uma política ou iniciativa [por parte da administração municipal] para cobertura de grafites; há sim uma rotina de limpeza da cidade” (FRANCO, 2009, p. 53). O mural de 680 metros quadrados, na Avenida Vinte e Três de Maio — corredor que interliga a Zona Sul à Zona Norte, passando pelo centro da cidade, quando se tornará Avenida Tiradentes para chegar até a Zona Norte da cidade —, seria repintado ainda em 2008, a convite da mesma gestão Kassab (2006-2012).

Embora o pior já houvesse passado — e tivessem ficado para trás perseguições mais implacáveis, como as ocorridas em Nova York nos anos 1970 e 1980⁹, e no Brasil na década seguinte —, fato é que, se em 2008 a Prefeitura apagava murais autorizados e em 2011 grafiteiros ainda eram presos, parecia

⁹ Ver, a esse respeito, o notável filme *Style wars*, de Henri Chalfant e Tony Silver (1982), e livros como o do próprio Chalfant com James Prigoff (2005) ou o de Craig Castleman (1982).

um salto grande que, no curto intervalo de tempo, o espaço passasse a ser autorizado — e mais: tivesse sua ocupação incentivada. É verdade que, ao fazer a ressalva (“dessa forma organizada”), e ao diminuir que “nas pilastras públicas não vai incomodar ninguém”, o então secretário estadual da Cultura dava a entender que aqueles “talentos artísticos”, que estavam ali para “embelezar um lugar deteriorado”, participariam da proposta sabendo que seriam mediados (tutelados?) pelo Estado e que faria parte do acordo “[não] incomodar ninguém”.

Como haver “prática crítica” e “interrogação sobre a cidade”? Não era questão de gosto, uma vez que o fato de que “nem todo mundo gosta de grafite e não é obrigado a gostar” se aplica a qualquer trabalho artístico. É notória a dimensão política da opção de Matarazzo pela oração subordinada restritiva.

Para além dessa implicação política, me inquietou, lembrando como era o entorno da avenida, imaginar como aconteceria o tal embelezamento de um lugar deteriorado simplesmente a partir das pinturas oficiais.

E fui até lá.

O MAAU

O Museu Aberto de Arte Urbana contém trabalhos de, entre outros, Binho Ribeiro, Zezão, Tinho, Ricardo AKN, Chivitz, Minhau, Speto, Presto e Highraff, muitos dos quais com histórico de trabalhos potentes na rua, e também com experiência de expor dentro de museus, como o MASP e o MuBE. Pilastras a serem pintadas frente e verso, ali estariam quase 70 estruturas que serviriam de suporte para a expressão dos artistas. Por volta de 50 grafiteiros foram convidados por Binho Ribeiro a participar da intervenção. O curador defendeu a iniciativa do seguinte modo:

O grafite não tem a ver com moda. A arte pública, como nesse caso, é importante para aproximar mais a população da arte, desde especialistas até pessoas mais simples. É a democratização do acesso à arte. Grande parte da população vive em centros urbanos, precisamos aprender a lidar com esse espaço público que cada vez mais será dividido por mais pessoas. (GRANJEIA, 2011)

Tendo o *graffiti* sido encampado pelo poder público como parte de sua política cultural, fiquei a pensar se essa “democratização” se cumpriria na prática, tanto na apropriação dos apreciadores dos “talentos artísticos”, como um passo antes no exercício da curadoria. O quão democrática seria a seleção dos artistas participantes, uma vez que não haveria nenhum tipo de edital para a ocupação das pilastras? O fato de as estruturas terem sido liberadas para pintura obviamente não significava que qualquer artista pudesse ocupá-las. Aquela conquista era uma negociação, que, de certo modo, agradara às duas pontas envolvidas. Teixeira Coelho (2008) explica que, “na produção cultural, o vital é romper os monopólios da produção e colocá-la ao alcance efetivo do maior número de pessoas. A isto é que se poderá chamar de ‘democratização da cultura’ propriamente dita” (p. 84).

A Avenida Cruzeiro do Sul foi aberta em 1969 e é muito movimentada. Tem 3,5 quilômetros de extensão, do início, no entroncamento da Avenida do Estado com a Rua Pasteur, no Canindé, ao final, na Rua Conselheiro Saraiva, já no centro de Santana.

Uma foto mais antiga da Avenida Cruzeiro do Sul, anterior ao metrô, possivelmente do início dos anos 1970, já permite identificar o traçado de hoje. Porém, a imagem é curiosa: na realidade, é anterior às pilastras, mas a observação com os olhos de hoje sugere o contrário: é como se as pilastras do metrô, de tão desgastadas, tivessem sido removidas e as marcas tivessem ficado no solo, tal como ocorreria com o *Arco inclinado* (Nova York, 1981) de Richard Serra, depois de retirado em 1989.

Olhando ainda para a foto pré-pilastras do metrô, mas que parece ter sido produzida em um período pós-pilastras, pelos “vestígios” deixados, é um convite pensar como Smithson (2003), quando este retrata as ruínas de Passaic:

Esse panorama zero parecia conter ruínas ao reverso, isto é, todas as novas construções que finalmente se construiriam. Isto é, o contrário da “ruína romântica”, porque os edifícios não caem em ruínas depois de haver sido construídos mas crescem até a ruína conforme são construídos. (SMITHSON, 2003, p. 127)

Pode ser que tenha razão Laymert Garcia dos Santos (2002) quando diz, para assombro dos cidadãos paulistanos, que São Paulo é uma *antacidade*. E que as cicatrizes reversas, na verdade, sejam uma espécie de memória do futuro:

FIGURA 3 Avenida Cruzeiro do Sul, início dos anos 1970.
[Fonte: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Cruzeirodosul.JPG>]

FIGURA 4 Richard Serra, *Arco inclinado* (1981), após sua remoção (1989).
[Fonte: <http://www.panoramio.com/photo/47703857>]

Desertada, deserdada, evitada, a cidade deixou de ser. São Paulo, “ruína do presente”? A expressão é bela e serena demais para designar um furor destrutivo, cuja força se faz sentir mesmo quando o recalamos e queremos nos iludir com as improváveis chances de uma redenção. São Paulo não é uma cidade em ruínas, pois uma cidade em ruínas sempre pode ser reconstruída. Aqui estão sendo destroçados o conceito e a possibilidade mesma de cidade. (L. G. SANTOS, 2002, p. 118)

A foto pré-pilastras não é pisada por um único pedestre, porém já exhibe carros às dezenas. Há muitas construções residenciais e já muitas construções comerciais, porém o que mais se veem são terrenos baldios ou construções antigas derrubadas, a serem reerguidas com outras finalidades que não as de moradia.

As estações Santana, Carandiru e Tietê ficam na Avenida Cruzeiro do Sul (respectivamente nos números 3.173, 2.487 e 1.777). Foram inauguradas em 26 de setembro de 1975. Por elas passam diariamente 30 mil passageiros/hora/pico (Santana) e 20 mil passageiros/hora/pico (Carandiru e Tietê)¹⁰. Juntamente com a estação Armênia (ex-Ponte Pequena), já na Rua Pedro Vicente, são as quatro únicas estações elevadas da Linha 1 (azul) do metrô. O número de passageiros/hora/pico era de fato expressivo e, ao menos em tese, de fato o Museu Aberto de Arte Urbana teria potencial para “aproximar mais a população da arte”, como disse Binho Ribeiro.

Desci na estação Santana, portanto por volta do número 3.173 da Avenida Cruzeiro do Sul, na esquina com a Rua Leite Moraes. A primeira pilastra pintada está ali: não há ninguém olhando as obras, e isso foi uma constante até o último trabalho visto naquele dia, já próximo à Biblioteca de São Paulo (BSP) e do Parque da Juventude, no Carandiru.

A geografia do espaço ajuda a explicar o fato. As pilastras são como ilhas elevadas. Embaixo delas, há vagas de estacionamento rotativo e a circulação de pessoas não é convidativa (por falta de segurança e risco de atropelamento). Os edifícios comerciais estão nos dois lados da Avenida Cruzeiro do Sul. Em ambos lados, há muito tráfego. Logo, os muitos pedestres que de fato circulam pelas margens da avenida nos horários de pico não se detêm para apreciar os

¹⁰ Dados retirados de: <<http://www.metro.sp.gov.br/sua-viagem/index.aspx>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

trabalhos. Há um frenético circular de veículos. No corredor de passagem, calçada estreita, apenas caminham rápido ou entram e saem dos edifícios, comerciais na maioria.

“Como bem demonstra o encontro entre Petrarca e o velho pastor, a paisagem é, para as populações campestres, um elemento estranho com o qual elas não estabelecem nenhuma relação”, disse Joachim Ritter (2011). E prossegue: “A paisagem, pois, só encarna a natureza para aquele que ‘sai’ em direção a ela (*transcensus*) para fazer parte deste ser ‘exterior’ da natureza e participar, por seu intermédio, do Todo que está presente nela e por ela”. Não é difícil fazer a conexão: se o pastor interrogado por aquele Petrarca¹¹ maravilhado com a paisagem não distinguia cabra de pôr do sol, porque estava mergulhado na paisagem e não conseguia simbolizá-la, que diremos dos pedestres mergulhados naquele massacre urbano? Teriam, como acredita Binho Ribeiro, interesse e condições de transcender o concreto das pilastras e alcançar a eventual dimensão simbólica daquelas pinturas? Nenhuma estratégia de mediação fora pensada, de modo que, com alguma boa vontade, os grafiteiros podem, sim, no momento zero (que culminou na prisão), ter transcendido — tendo sido aqueles que, para Ritter, “saíram” em direção à paisagem para fazer parte daquele ser “exterior” —, mas isso não se outorga automaticamente aos demais usuários daquele “espaço público”, que na realidade não é nem uma coisa, nem outra.

O MAAU é um “espaço público” necessariamente entre aspas, porque, como explica Teixeira Coelho (2000a), “espaço público é lugar onde se contam histórias: as pessoas, umas às outras; a cidade e o espaço, às pessoas” (p. 112). Não é *público* e é *não lugar*, porque, como o define Marc Augé (1994), se um “lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não lugar” (p. 73).

Debaixo das pilastras, há: (1) os carros estacionados; (2) os motoristas que estão entrando ou saindo das vagas; (3) os guardadores de carros que ficam à espera dos motoristas para comercializar talões de zona azul e cuidar dos carros; (4) os carroceiros de materiais reciclados que trabalham no entorno;

¹¹ Ritter faz referência ao texto “A subida ao Monte Ventoux: Carta de Francesco Petrarca a Dionigi da Borgo San Sepolcro, da Ordem de Santo Agostinho e professor de Teologia”, de Francesco Petrarca. Trad. de Vladimir Bartolini, 2011.

(5) os moradores de rua que se abrigam nas pilastras (nas que não são cercadas contra mendigos, obviamente).

A primeira pilastra a partir do metrô Santana tem uma carroça com a inscrição “SUAVE.” estacionada aos seus pés. A pintura dessa primeira pilastra retrata um grafiteiro com um *spray* na mão. O rapaz de boné conversa com um porco. O porco usa um chapéu de festa de aniversário e diz “Pode Crê!” ao grafiteiro.

O verso desta contém três trabalhos em estêncil: retratam uma ciclista, uma heroína de quadrinhos e uma bruxa voando. Selos imitando o rótulo da cerveja holandesa Heineken estão espalhados pela “tela”. Em vez de “Heineken”, está escrito “Armamento”. Aos pés do trabalho estão dormindo duas pessoas inteiramente cobertas, para se protegerem da cidade.

Um grafismo em 3D simula a quebra da pilastra seguinte. No verso desta, vestígios de uma fogueira recente, pombos e sacos plásticos estão no chão, algo que Robert Smithson (2003), em seu texto que reconfigura monumentos, poderia perceber tratar-se de um “Monumento à última noite”. A pintura multicolorida e estilizada de um vagão de metrô, de inspiração futurista, está indo em direção ao chão. O trem perfurando o solo será uma das poucas pinturas a fazer referência direta ao local em que estão situadas.

Os trabalhos vão se sucedendo. Na parte de cima de uma pilastra pintada, uma paisagem avermelhada, que logo se percebe fazer referência ao Egito Antigo por causa da reprodução das pirâmides de Gizé. Quéops, Quéfren e Miquerinos transportam-se para a Avenida Cruzeiro do Sul. No fundo vermelho, há quatro rostos negros como que a nos cobrar retratação histórica. No centro, um grande sol com o *skyline* paulistano invertido. Na parte de baixo, um tema floral. No verso desta pilastra, o mesmo fundo vermelho e o mesmo (mesmo sendo outro) rosto também a nos cobrar retratação histórica (esvaziada pelo excesso de imagens). Depois vem uma decoração propositadamente infantilizada, feita pela artista Ana K., com nuvens de joaninha causando raios, nuvens que gotejam corações invertidos, os quais chovem em caveiras, bonecas, ursos de pelúcia, cachorros, polvos multicoloridos. No centro, uma grande *toy art*, com a inscrição “I LOVE ZN” na camiseta. Bastaria isso para ressurgir o sentimento de pertencimento ao bairro naqueles transeuntes e moradores?

Inscrições que identificam a tomada da cidade (*throw-ups*, *bombs*, *grapixos*, *pieces*, *wild styles*¹²), usualmente realizadas por meio do vandalismo, reaparecem nas pilastras autorizadas. A inscrição que dá distinção entre os pares por ser de difícil feitura, normalmente irreconhecível pelo leigo, nos altos dos edifícios, reaparece emoldurada pelos contornos da pilastra, como se fosse um crachá. Qual a potência dessa assinatura em local autorizado? Numa delas, em específico, há uma espécie de cercado de pedras pontiagudas, para impedir que alguém se sente ou deite, depois uma escada de degraus minúsculos com matos que nasceram de tão insistentes, mas que estão moribundos. Pensássemos novamente como Smithson, poderia perfeitamente ser um “Monumento à vigília dos moradores de rua” ou um “Monumento à ocupação pelo conhecimento das burocracias governamentais”.

Monstros surrealistas, reproduções dos arranha-céus da cidade, rostos anônimos. Uma inacreditável homenagem ao ex-tenista Gustavo Kuerten (“HOMENAGEM A GUGA, UM GRANDE BRASILEIRO.”). Outra homenagem curiosa, dessa vez a Jorge Benjor, ao Cristo Redentor, ao Pão de Açúcar a aos morros cariocas (“MORO NUM PAÍS TROPICAL, ABENÇOADO POR DEUS E BONITO POR NATUREZA.”). Um belo guaxinim de grandes proporções. Uma paisagem lunar. Um palhaço feito por Markone, que de fato nos causa assombro, como a megacidade deveria nos assombrar.

E de onde entram e saem os pedestres? De farmácias, borracharias, prédios comerciais, escolas, muitas e muitas portas de ferro fechadas com placas de “VENDE-SE”, “ALUGA-SE” ou mesmo sem placa alguma; casas noturnas, botecos, lojas de lustres, lojas de ferramentas e parafusos, estacionamentos, estacionamentos, estacionamentos, autoescolas, clínicas para exame médico visando à renovação da carteira de motorista, prédios residenciais, mais prédios comerciais, postos de gasolinas, revendas de automóveis usados, casas de tinta, e assim por diante.

¹² Termos que identificam os vários estilos de pichação e *graffiti* encontráveis nas ruas. Diversos trabalhos, como os pioneiros de Castleman (1982) e de Chalfant e Prigoff (2005), de 1987, dedicam-se à construção de um glossário, expediente não utilizado aqui por acreditarmos que se afasta de nossos objetivos.

FIGURA 5 “Monumento à última noite”. Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

FIGURA 6 Trabalho de Ana K. Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

FIGURA 7 “Monumento à vigília dos moradores de rua” ou “Monumento à ocupação pelo conhecimento das burocracias governamentais”. Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

FIGURA 8 Homenagem ao Rio de Janeiro. Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

FIGURA 9 Homenagem ao tenista Gustavo Kuerten. Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

FIGURA 10 Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

FIGURA 11 Trabalho de Markone. Detalhe do MAAU. [Foto: P.N.V., 3 nov. 2011]

A curadoria

Fica evidente a falta de critério na curadoria. Quando o trabalho de *graffiti* ou pichação acontece espontaneamente, a intenção é deixar a marca no espaço encontrado, para que perdure no tempo possível. Desnecessário dizer que a temática será a do autor do trabalho e o produto dessa disputa por espaço, mais que cada trabalho individualmente, se explica por si. As diversas camadas de tinta, disputadas na clandestinidade, compõem a paisagem urbana em competição e construção. Quando o trabalho é encomendado, há um exercício de mediação. Fica determinado o que pode e o que não pode. O trabalho tende a perder força, embora não seja esta a regra. Em situação assim, parece caber ao curador algum esforço de mediação para que o espaço a ser pintado possa, embora cedido pelo poder público, conter alguma potência artística e relação com o meio em que a pintura estará inserida.

É evidente que há algo de ingênuo em se esperar que os grafiteiros, de posse do espaço negociado, optarão pelo confronto direto. O raciocínio pragmático detectará, com razão, risco iminente de autossabotagem. Mas há caminhos alternativos para que a potência do trabalho não se perca, e a curadoria pode se encaminhar nessa direção.

Ao diagnosticar ação cultural realizada pela Prefeitura de Nova York junto a grafiteiros do sul do Bronx, ocorrida em 1987 e grosseiramente intitulada *More American Graffiti in Control* (Mais *Graffiti* Americano sob Controle) — a despeito da aparentemente poética sigla MAGIC —, disse Teixeira Coelho que:

É imprescindível entender que a arte é quase sempre feita *contra* alguma coisa — a rigor e ao final, contra a sociedade. E que isso deve ser não apenas tolerado como cultivado.

[...]

É um desperdício de dinheiro público, além de concorrência ilícita e inútil, porque burra, abrir um centro de cultura ou promover uma ação cultural para dar lazer aos que estão em seu tempo livre.

[...]

Será ingenuidade acreditar que a sociedade irá financiar práticas que a contestem e levem à sua modificação, mas será derrotismo acreditar ser impossível criar as condições para que essa sociedade se confronte dialeticamente, e com sua própria ajuda, com aquilo que a contesta. (TEIXEIRA COELHO, 2008, p. 49-50)

O geógrafo Milton Santos (2008), ciente da complexidade dessa engrenagem que opõe centro e periferia na economia, sociedade e organização interna das cidades, finaliza seu *Manual de geografia urbana* apelando à necessidade do desenvolvimento de uma crítica que deve passar pela astúcia:

Na maioria dos casos, como na África, a segregação racial transformou-se em segregação social depois da descolonização. Por essa razão, o “tecido urbano” é o lugar das confrontações em potencial. Constitui-se também, como demonstram numerosos exemplos, no lugar propício à demagogia, à qual o *Lumpenproletariat* das favelas é um setor social vulnerável, pelo menos ao das soluções materiais da vida cotidiana. Só que recentemente, com a promoção do discurso sendo um monopólio dos que controlam o meio de difusão, a demagogia empreendida pelo aparelho do Estado pode ser, nos países subdesenvolvidos, um instrumento para o adormecimento das reivindicações populares, ao contrário do período populista. Apenas — num caso como no outro — o feitiço, como é de regra, pode voltar-se contra o feiticeiro, em vez de favorecê-lo. (M. SANTOS, 2008, p. 221)

Na curadoria dos trabalhos com *graffiti*, estimulados pelo poder público com evidente intenção domesticadora, mais astúcia no fazer artístico (como já houvera, como é inegável, na reivindicação do espaço após a prisão) poderia levar a alguma prática crítica. Porém, seria necessário aos entes daquele sistema criado no entorno da Avenida Cruzeiro do Sul a definição sobre o que entenderão por *democratização da arte*. Democracia não existe sem política, a qual não existe sem conflito. Embates podem ocorrer de modo indireto, e é nos meandros do indireto que surgem as críticas mais astutas. Em situações como a do MAAU, em que há um tremendo planejamento para evitar a transgressão, há que se trabalhar arduamente para que “o feitiço, como é de regra, possa voltar-se contra o feiticeiro, em vez de favorecê-lo” (M. SANTOS, 2008, p. 221), para retomarmos nosso geógrafo mais conhecido. Isso, claro, se estiver entre as intenções da ocupação o exercício da crítica e a preocupação com o diálogo com o entorno.

O entorno

Diálogo com o entorno é o que não acontece na iniciativa empreendida pelo MAAU. Isso se verifica de diversos modos. A temática dos trabalhos não faz qualquer reflexão sobre o entorno, aproximando-se do decorativo pura e

simplesmente, espécie de atalho para a comercialização dentro das galerias. Quando a opção é pelas letras que, no espaço disputado, sinalizam ocupação e conquista, é evidente que o resultado se torna caricatural. Por que sinalizar a ocupação de um espaço que foi cedido? Quanto haverá, naquelas pinturas, de elementos que despertem o simbólico nos moradores e trabalhadores?

Quando a expedição chega ao fim, portanto às pilastras que dão sustentação à estação Carandiru do metrô, a sensação final é que houve uma tentativa, para parafrasear Alain Roger (2011), *de esconder o ferimento, cicatrizando-lhe as bordas com curativos pictóricos, quando àquela ação cultural articulada entre grafiteiros e poder público competiria, ao contrário, saber transformar o ferimento em fisionomia e a chaga em paisagem*¹³.

Não terá sido, porém, a única situação assim naquele pedaço da Avenida Cruzeiro do Sul. O palhaço da última pilastra antes do metrô Carandiru, que parece rir de nosso desespero por fazermos parte da *antichidade* de Laymert Garcia dos Santos, está a olhar para a Biblioteca de São Paulo e para o Parque da Juventude. São construções de valor social inegável, que apontam teoricamente para uma ideia de socialização e de produção de conhecimento incentivada pelo poder público. Causa assombro, porém, notar ali, *in loco*, que nem o MAAU, nem a BSP, nem o Parque da Juventude, nada ali faz qualquer menção, seja ela qual for, à camada escondida daquela paisagem, mal soterrada, que guarda no seu inconsciente, como uma cicatriz de proporções que não permitem ser acobertadas, o fato de que um dia já serviu de cenário para o massacre de 111 presos indefesos naquele espaço em que outrora ficava o Presídio do Carandiru. A Biblioteca também não se esforça para dizer aos seus jovens frequentadores que, tão perto dela, existe um “museu aberto”, o que denota falta de articulação na política cultural dos equipamentos, ambos públicos e ambos estaduais.

Henri Lefebvre (2001) encerra seu livro *O direito à cidade* de modo lúcido e otimista. Diz que “atualmente, alguns acreditam que os homens só levantam problemas insolúveis. Esses desmentem a razão. Todavia, talvez existam problemas fáceis de serem resolvidos, cuja solução está aí, bem perto, e que as

¹³ Alain Roger disse, na conferência “Nascimento da paisagem no Ocidente” (São Paulo, 5-10 set. 1999): “Não se trata, pois, de esconder o ferimento, nem de cicatrizar-lhe as bordas com curativos vegetais. Toma-se literalmente uma ‘estrada falsa’ raciocinando e procedendo desta maneira. A nós compete, ao contrário, saber transformar este ferimento em fisionomia e esta chaga em paisagem”. Trad. de Vladimir Bartalini, 2011.

peças não levantam” (p. 141). O que propõe é que as intervenções no espaço público contêm sempre um exercício dialético do “possível-impossível”, o qual permitiria uma “revolução cultural permanente”, porém sem cair nas impossibilidades das utopias mais gerais e distantes dos campos do possível.

No curto percurso seguido a pé na Avenida Cruzeiro do Sul, a fim de conhecer os trabalhos ali pintados, foi possível conversar com três pessoas: um guardador de carros, um morador de rua e um carroceiro que transportava sucata reciclável. A avaliação de ambos foi unânime. Anônimos e invisíveis para o poder público da vez, os três disseram ter gostado muito das pinturas, que eram preferíveis à parede cinzenta e que tornavam seu dia a dia mais alegre. Ou seja, aquela experiência do sensível lhes despertou de algum modo uma noção de pertença àquela paisagem — portanto, de espaço público —, que até então lhes era negada. Decerto isso poderia ser um ponto a favor do MAAU, acaso os artistas que o pintaram tomassem para si a tarefa de *voltar o feitiço contra o feitiço*, contribuindo para um redirecionamento crítico, de modo a ampliar a esfera simbólica de mais pessoas. Mas só a pintura não resolve, nem tem esse papel.

P.S.: Segunda expedição (2012)

Existem grades que são metafóricas; essas já estavam visíveis no MAAU na visita de 2011. Voltei ao espaço quase um ano depois, em 13 de novembro de 2012, e foi possível notar um aumento no número de moradores em situação de rua utilizando-se das pilastras símbolo do “embelezamento” de Santana. Caminhando um pouco mais, descobri o motivo: os moradores de rua vinham do metrô Tietê em direção a Santana devido a uma nova operação no pedaço.

Encontrei o museu “aberto” em processo inicial de gradeamento (logo interrompido e transformado em não solução, metade feito, metade não feito), num estágio em que “tudo parece que é ainda construção e já é ruína”, como dissera Caetano Veloso em sua canção “Fora da ordem” (1991).

O episódio poderia servir de epílogo para este capítulo inicial dedicado ao MAAU, mas estava mais para epitáfio. Mesmo vendo-a de longe, ou ainda que a vista embaçasse, não havia mais dúvidas: a coruja de Binho Ribeiro estava aprisionada.

FIGURA 12 Detalhe do MAAU gradeado. [Foto: P.N.V., 13 nov. 2012]

FIGURA 13 Trabalho de Binho Ribeiro. Detalhe do MAAU gradeado. [Foto: P.N.V., 13 nov. 2012]

Capítulo 1

EQUIPAMENTO CULTURAL: DENTRO E FORA

FIGURA 14 Fachada do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE), na Avenida Europa.
[Foto: P.N.V., 22 mar. 2013]

1.1 Política cultural como *invenção do próprio futuro*

Arena pública, conflito e interculturalidade

Assumimos desde o início a importância da *política cultural* para o fortalecimento da sociedade civil, acreditando, como Teixeira Coelho (2007), na *centralidade da cultura*, ou seja, que “nenhum desenvolvimento econômico e humano digno desse nome será alcançado sem que a cultura esteja instalada no centro das políticas públicas todas, da educação à saúde, do transporte à segurança, da economia à indústria” (p. 17), portanto, entendendo que a política cultural deve ser vista desde uma perspectiva sistêmica. Essa centralidade torna possível que as questões relacionadas à vida sejam revistas continuamente pela esfera do simbólico, a qual tem a potência de criar *plataformas para pensar* (CANCLINI, 2012), a partir das quais poderão ser elaboradas políticas e ações relacionadas às várias dimensões do humano. Em artigo que situa a importância dos Parques Biblioteca para a revitalização da cidade colombiana de Medellín, Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2011) deixa claro o quanto o êxito ou não de iniciativas que pretendam refazer sociedades esgarçadas depende de uma bem-feita trama em que a cultura esteja no centro das ações: quando considerada transversalmente, “a cultura passa a ser vista como um componente fundamental da qualidade de vida, do empoderamento da sociedade civil, da inclusão das parcelas excluídas da população e da promoção de novas formas de cidadania” (p. 175).

Era no que acreditava, por exemplo, o economista que primeiro ocupou o cargo de ministro da Cultura do Brasil, entre 1986 e 1988, Celso Furtado. Em *Criatividade e dependência*, por exemplo, livro de 1978, Furtado (2008) afirma que “a atividade política é condição necessária para que se manifeste a criatividade no plano institucional, vale dizer, para que se inovem as formas sociais de maneira a reduzir as tensões geradas pela acumulação” (p. 119). Somente a vontade política seria capaz de dinamizar as forças criativas necessárias para a reconstrução do que estaria esgarçado na sociedade e para se alcançar um novo estágio de vida (FURTADO, 2012). Nesse movimento, a centralidade da cultura se explicaria pelo fato de que, para seu êxito, a vontade

política precisaria se encontrar com os valores da cultura. “A realização das potencialidades de nossa cultura” e “uma crescente homogeneização de nossa sociedade” [do ponto de vista da equidade] (FURTADO, 2012, p. 33) seriam o positivo produto dessa modificação, e sua junção levaria a um contínuo avanço do país rumo a uma nação mais criativa e menos dependente.

À política cultural baseada no distributivismo, “que se limita a facilitar o consumo de bens culturais” e “tende a ser inibitória de atividades criativas e a impor barreiras à inovação” (FURTADO, 2012, p. 41), opõe-se a política cultural defensora da liberdade de criar. Eis já uma primeira definição que guiará o que entenderemos por *política cultural* neste trabalho: aquela que, na produção e na apropriação, visa a essa “liberação das forças criativas da sociedade” e que luta “pelo direito de participar da invenção do próprio futuro” (FURTADO, 2012, p. 53).

Para que possa contribuir para a “invenção do próprio futuro” da sociedade, no plano individual e no coletivo, é necessário, pois, que a política cultural não seja redutora, não seja *determinadora* do que deve ser lido, visto, ouvido, sentido, mas, ao contrário, que se pautar pela pluralidade e proporcione “a vivência de uma infinidade de experiências sensíveis, convocando a sensibilidade individual para a constituição de coletividades que consigam desenhar futuros interessantes que se consubstanciem em espaços de convivência” (OLIVEIRA, 2011, p. 179-180). Gustavo Lins Ribeiro (2011) já disse que “a homogeneidade e a regularidade são inimigas da criação” (p. 160). Como escreveu Teixeira Coelho (2003), a política cultural é em tudo semelhante à política ecológica, e para funcionar deve necessariamente considerar todos os pontos de vista. Deve, para ficarmos com Deleuze e Guattari (2005), ser *rizoma* e não *raiz*, “conectando um ponto qualquer com outro ponto qualquer” (OLIVEIRA, 2011, p. 173).

Logo se vê que a política cultural deve ser pensada como arena pública, onde todos têm igualmente o direito de se manifestar, e cujo diálogo se dará pelo conflito das opiniões e expressões diferentes e não pelo acomodamento do que é díspar em compartimentos separados, apenas colocados “harmoniosamente” lado a lado. Ou seja, pela interculturalidade e não pela multiculturalidade (CANCLINI, 2004). É o que também já disse Gustavo Lins Ribeiro (2011): “Hoje, ao invés de multiculturalismo híbrido, preferiria chamar tal concepção de um projeto intercultural crítico, pois a ‘interculturalidade’ incorpora a existência das

diferenças ao mesmo tempo em que convoca a um diálogo heteroglossico entre elas” (p. 160).

Entender a política cultural como arena pública, na qual os temas caros à cidade sejam debatidos por meio do simbólico, passa, em uma metrópole como São Paulo, pelo debate sobre seus muros e grades. Para Oskar Negt (2002), não há como separar a ideia de cultura da ideia de cidade: “A *polis* é a ideia fundamental da cidade. Pode-se dizer até que não existe cultura sem cidade. Portanto, depois do neolítico, cidade e cultura são uma coisa só” (p. 22). É o problema e a solução de São Paulo: “Uma cidade sem justiça equitativa pode ter a beleza que quiser, nunca será capaz de desenvolver uma cultura verdadeiramente urbana” (p. 25). Reverter quadros segregadores como esses que conhecemos na capital paulista, como já se disse antes sobre Medellín, “só será possível a partir de experiências compartilhadas em espaços urbanos” (OLIVEIRA, 2011, p. 166).

“Embelezamento”, invenção, simulacro, *gentrification*

Embora, em tudo que tenha sido idealizado, negociado e realizado, a concepção do MAAU espelhe uma *política cultural*¹⁴, o problema da mera busca pela beleza, apontado por Negt (2002), afasta-o por completo do que entendemos como política cultural afinada com a necessidade de se estabelecerem canais de comunicação dialógicos com a cidade, sinalizando, ao contrário, o que Teixeira Coelho (2012) a nosso ver define como má política cultural, que é a que tem o “*objetivo de obter um consenso de apoio para a manutenção de um certo tipo de ordem política e social ou para uma iniciativa de transformação social*” (p. 314, o destaque é do autor).

As ideias de política cultural como *demanda social*, que bem espelham a ação do MAAU, não são muito diferentes da política cultural que tem a finalidade de *difusão cultural*; em ambos os casos, quer passiva (demanda) ou ativamente

¹⁴ Diz Teixeira Coelho (2012), alertando que “o conceito de política cultural apresenta-se com frequência sob uma forma altamente ideologizada”, que esta “é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as **necessidades culturais** da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas” (p. 313, o destaque é do autor).

(oferta/difusão), a política cultural engendradora entra com o papel de “auxiliar” alguma dinâmica que, se não fosse assim, ficaria ainda mais deficitária. No MAAU, vimos que a negociação com os grafiteiros surgiu após uma prisão; trocou-se o limão prisional pela limonada do tutelamento — atendeu-se à demanda surgida pelos artistas presos, e em troca a negociação permitiu um esboço de “organização” do espaço que afastaria o vandalismo das pilastras, de quebra publicizando-se a iniciativa, ao capitalizar a oferta de um novo espaço cultural gratuito para os cidadãos paulistas — que teriam suas *necessidades culturais* (não identificadas) atendidas.

Naquele cenário que, como disse Negt (2002), jamais poderá resultar numa cultura de fato urbana, os criadores estão domesticados e os públicos estão afastados criticamente das obras, mais lhes servindo de complemento do que participando do processo como cocriadores (o que não ocorre) — ou saindo desse processo modificados criticamente (o que também não acontece simplesmente por decreto).

Em seu livro sobre as consequências do “enobrecimento”, ou *gentrification*, como ele mesmo prefere, do bairro do Recife Antigo, na capital pernambucana, Rogério Proença Leite (2007) explica que, por mais que os formuladores de políticas públicas definam *usos* para os lugares, são os *contra-usos* “que se constituem em contranarrativas em relação às concepções oficiais de patrimônio e asseguram o caráter eminentemente político do espaço público” (p. 29). Diz ele:

A desapropriação de sujeitos (pelas “estratégias” de *gentrification*) não implica necessariamente um esvaziamento (ou morte) do espaço público, mas uma reordenação da sua lógica interativa, a partir das apropriações (“táticas”) dos espaços mediante a construção dos lugares. (LEITE, 2007, p. 215-216)

Logo, se a *gentrification* realizada pelos poderes públicos muitas vezes com a bênção dos poderes privados — ou vice-versa — tem normalmente por objetivo uma assepsia do *espaço urbano*, transformando-o em mercadoria (e o cidadão em consumidor), são os usos cotidianos que constituem *lugares*, os quais, ao demarcar diferenças e criar transgressões na paisagem urbana, subvertem os usos esperados e os transformam em *espaços públicos*, “na medida em que os torna locais de disputas práticas e simbólicas sobre o direito

de estar na cidade, de ocupar seus espaços, de traçar itinerários, de *pertencer*, enfim” (LEITE, 2007, p. 25).

No exame de situações de *contra-uso* do MAAU, portanto, vê-se como a pobreza explicitada acaba servindo de contraponto não intencional à obra domesticada, fazendo notar duas questões que se incluem na política cultural que perseguiremos:

(1) os formuladores de políticas culturais devem estar atentos aos contra-usos das ações que eles mesmos engendram. O contra-uso do gradeamento parcial das pilastras do MAAU foi a transferência de parcela dessa população em situação de rua para pilastras não gradeadas, em interação não planejada com as pinturas. Vemos nessa dialogia contínua a possibilidade de se enxergarem erros e acertos de tais políticas. Para isso, é necessário que o formulador da política cultural reconheça o poder crítico desse *contra-uso*, em vez de combatê-lo ou maquiá-lo;

(2) os formuladores de políticas culturais devem ficar atentos aos simulacros. Analisando situações como as seguintes, que envolvem trabalhos do artista Crânio no espaço público, no MAAU e na II Bienal Graffiti Fine Art, fica ainda mais visível o que significa recriá-las no espaço protegido: o predomínio do estético faz com que o conteúdo se esvazie.

Em 1982, Henry Chalfant e Tony Silver realizaram um filme sobre a cena do *graffiti* em Nova York, reconstituindo as primeiras inscrições nos trens, os esforços da polícia, da companhia de transportes e da Prefeitura da cidade para combatê-lo e os caminhos do *graffiti* após a repressão. O filme mostra como o combate às inscrições feitas pelos garotos¹⁵ fez com que estas fossem se tornando menos elaboradas e mais radicais no espaço público, porque deveriam ser realizadas cada vez em menos tempo, e demonstra como os *writers* — como eles se denominavam — acabaram despertando interesse nos sistemas de arte contemporânea da cidade.

¹⁵ Garotos que, como disse o mesmo Henry Chalfant em seu livro com James Prigoff (2005), “escrevem *graffiti* porque é divertido, mas também como expressão do desejo de se fazer alguém em um mundo que está sempre lembrando que você não é nada” (tradução livre). No original: “Kids write *graffiti* because it’s fun. It is also an expression of the longing to be somebody in a world that is always reminding you that you’re not” (p. 7).

FIGURA 15 Trabalho de Crânio no espaço público. [Foto: Ana Carmen Foschini]

FIGURA 16 Trabalho de Crânio. Vista do MAAU. [Foto: P.N.V., 13 nov. 2012]

FIGURA 17 Trabalho de Crânio. II Bienal Graffiti Fine Art, MuBE (22 jan.-17 fev. 2013).
[Fonte: <http://www.visualtherapyonline.com/?p=25237>]

Em dado momento, um crítico de arte explica, com a voz em *off* em meio a uma *vernissage* fervilhante, que

nos últimos 20 anos não houve nada realmente inovador. Não houve movimentos artísticos desde a Pop Art. Qualquer *marchand*, e deixemos isso claro, uma galeria é realmente um *marchand*, está sempre buscando algo inovador com o que possa comercializá-lo e vendê-lo ao seu público. (CHALFANT e SILVER, 1982; legendado)

Seu depoimento serve de introdução para o que vem a seguir, concedido por uma *marchand* que fala entusiasmada, enquanto mostra uma das obras exibidas ali:

É quase como se estas peças fossem despregadas do trem e colocadas numa parede. Tem a mesma energia, o mesmo colorido. Tem a mesma intensidade e o mesmo grande impacto que você poderia ver em um trem. (CHALFANT e SILVER, 1982; legendado)

Mesmo sem dizerem uma palavra, os realizadores do filme sugerem ver naquilo um *simulacro* (BAUDRILLARD, 1978)¹⁶. Já os garotos entrevistados no evento não veem aquilo com a mesma potência dos trabalhos realizados a céu aberto, mas o verbo é cooptado pela verba. Vindos a maioria dos subúrbios de Nova York, de pais e mães em geral de ascendência latina ou afro-americana, pobres a maioria, riam sozinhos ao descobrir caminhos econômicos polpudos para o que antes faziam espontaneamente, com latas roubadas e riscos evidentes.

Muita coisa mudou nesse período, em Nova York ou São Paulo, e se por um lado a pichação continua ocorrendo clandestinamente, com suas inscrições amplamente reconhecidas pelos pares¹⁷, mas normalmente cifradas para os leigos — e na mão-dupla entre a repressão e o diálogo para inaugurar espaços

¹⁶ Para Jean Baudrillard (1978), em tradução livre, “as fases sucessivas da imagem seriam estas: — é o reflexo de uma realidade profunda; — mascara e desnaturaliza uma realidade profunda; — mascara a ausência de uma realidade profunda; — não tem nada que ver com nenhum tipo de realidade, é já seu puro e próprio simulacro” (p. 14).

¹⁷ O *site* Pichação.com, construído em 2007, traz uma espécie de dicionário de inscrições encontráveis em São Paulo, com fotos das pichações, “tradução” e pequena história dos autores. Disponível em: <<http://www.pichacao.com/>>. Acesso em: 26 mar. 2013.

de “organização”¹⁸ —, por outro o flerte entre os trabalhos encomendados e os espaços protegidos foi-se intensificando. Porém, se quando entra nas galerias o *graffiti* atende à estratégia de buscar “algo inovador com o que [se] possa comercializá-lo e vendê-lo ao seu público” (CHALFANT e SILVER, 1982; legendado), quando entra em museus — via galerias, como ocorreu no MASP, ou via articulação entre grafiteiros e mercado, como ocorreu no MuBE — sinaliza que há uma política cultural voltada ao *graffiti* que precisa ser compreendida, para que possamos entender para quem está direcionada e o que pretende ao buscar o diálogo entre o *dentro* e o *fora*.

1.2 Invenção, metáfora, experiência, emancipação

Globalização, metáforas e conceitos

Como vimos em Celso Furtado (2012) e Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2011), o sujeito que *inventa* o próprio futuro é o que consegue, a partir da relação com o *simbólico* facilitada pela política cultural, compreender camadas encobertas do real e colocar-se politicamente. É o sujeito que consegue ultrapassar a pressão para ser apenas consumidor para se fazer cidadão (CANCLINI, 2008), que não se deixa submergir pelo turbulento e opressivo vendaval da globalização e que, mesmo nos tempos atuais, em que, como diz Canclini (2007), “Davi não sabe onde está Golias” (p. 24), consegue operar o local e o global na tessitura de suas narrativas. Ou seja, sabe que, para construir sua história de vida, precisa levar em conta o outro, precisa saber imaginar-se fora de si (CANCLINI, 2007).

Não vamos nos estender demais sobre a globalização, afinal, tantos já se ocuparam desta anteriormente (APPADURAI, 2009; BAUMAN, 2001, 2004; CANCLINI, 2004, 2007, 2008, 2011; e por aí afora), e seguem se ocupando, melhor do que sequer se poderia imaginar tentar aqui. Mas sinalizemos nossa

¹⁸ Situações exemplares dessa confusão, as pichações em série na Faculdade de Belas Artes, na Galeria Choque Cultural e na Bienal de Artes de São Paulo, ocorridas em 2008, e a polêmica tentativa de incorporá-las à Bienal seguinte (2010) são assuntos tratados no Capítulo 2 deste trabalho.

opinião de que é um caminho que não parece ter volta¹⁹, embora paradoxalmente, no “livre trânsito” que proporciona, poucos sejam, de fato, os sujeitos que podem ser cidadãos (e menos ainda os que podem ser) globais. Citemos Bauman (2001): “Alguns habitantes do mundo estão em movimento; para os demais, é o mundo que se recusa a ficar parado” (p. 70).

Nessa contemporaneidade tão marcada pelo instável, ao mesmo tempo em que fabrica produtos globais utilizando-se de mão de obra (barata) também global, visando ao atendimento do mercado mais global possível, vê explodir uma contradição incontornável, “sobretudo nos países periféricos e nas metrópoles onde a globalização seletiva exclui desocupados e migrantes dos direitos humanos básicos: trabalho, saúde, educação, moradia” (CANCLINI, 2008, p. 42), “ganham importância as metáforas que explicam o significado das coisas por comparação com o diferente” (CANCLINI, 2007, p. 48).

Para Canclini (2007), a globalização que importa é aquela que leva em conta a interculturalidade²⁰, o que o faz defender, em trabalho posterior — em tudo coerente com o que defendera até então —, “uma ação cultural que operaria como o movimento das metáforas, ou seja, no deslocamento e na articulação entre sentidos diferentes, mais do que com o rigor delimitador dos conceitos” (CANCLINI, 2012, p. 121).

Nestes tempos *líquidos*, explorados conceitualmente à exaustão pelo sociólogo polonês Zygmunt Bauman (2001), o antropólogo argentino Néstor García Canclini propõe mais atenção à *metáfora* que ao *conceito*, ou antes, vê na primeira a potência para revitalizar o segundo. Sabe que, assim como Bauman é um polonês que vive há décadas no Reino Unido e ele próprio é já quase mais mexicano, os conceitos têm uma imobilidade perigosa e por causa disso prefere fazer coro com Rancière (2012) contra os pós-marxistas e pós-situacionistas que, como Bauman, estariam mais interessados em “apresentar uma pintura fantasmagórica de uma humanidade inteiramente enterrada debaixo

¹⁹ Como vem demonstrando a crise econômica que assola Estados Unidos e Europa desde 2008, falar na globalização como “caminho sem volta” não exclui o surgimento de surpresas importantes, como o abalamento nas noções de Norte e Sul e a emergência de outros atores no tabuleiro das decisões internacionais. O que, por outro lado, também não significa que as consequências dessa crise “do Norte” não atinjam fortemente os países do chamado Sul.

²⁰ A globalização sem a interculturalidade seria, nos dizeres do antropólogo, um “OCNI”, sigla para “um objeto cultural não identificado” (CANCLINI, 2007, p. 46). Muito embora o autor reconheça que, na prática, esses OCNI estão no cerne da estratégia hegemônica da globalização, qual seja, aquela que tem por prioridade exclusiva a expansão dos mercados.

dos dejetos de seu consumo frenético” (RANCIÈRE, 2012, p. 35. Citado por CANCLINI, 2012, p. 226).

Claro está que, para intelectuais como Canclini e Rancière, mais preocupados com religamentos que com quadros apocalípticos, um pensador como Bauman (2001), ao estipular que a modernidade é sólida e a pós-modernidade é líquida, está menos preocupado em construir mapas provisórios — que procurem cartografar a situação contemporânea — e mais interessado, por paradoxal que possa parecer, em solidificar sua visão líquida²¹. A cartografia contemporânea, porém, precisa levar em conta eventos não vistos por Bauman — já se vão mais de dez anos de seu livro mais conhecido. Se o sociólogo polonês percebeu, em sua obra pré-11 de Setembro, as crises existentes nas noções de emancipação, individualidade, tempo/espaço, trabalho e comunidade, faltou-lhe considerar em suas análises futuras a rizomática (DELEUZE e GUATTARI, 2005) complexidade trazida por uma década que teve de ataques terroristas a sanguinolentos revides xenófobos; de ascensões de novas esquerdas a quedas éticas e morais; de crises econômicas atingindo norte-americanos e europeus a sucessos não se sabe se duradouros de grupos que só têm em comum o fato de comporem novos acrósticos²². Mas não só. Por essa imobilidade baumaniana, que finca raízes no *líquido*, Rancière (2012) e Canclini (2012) creem, complementarmente, que falta a esse, e a outros representantes da teoria crítica, libertar-se da lógica maniqueísta que “transforma todo e qualquer protesto em espetáculo e todo espetáculo em mercadoria” (RANCIÈRE, 2012, p. 35).

Para Canclini (2012), a metáfora não elimina o conceito, antes o requalifica ao torná-lo mais flexível, mais aberto à “densidade e a diversidade de experiências anunciadas nas metáforas” (p. 121). Do mesmo modo, diz ele, o trabalho com as metáforas torna-se mais preciso se dialogado com o trabalho conceitual, afastando-nos do perigo de nos afundarmos numa areia movediça de significação. Devemos nos atentar aos pontos de encontro entre metáfora e conceito, ao que os “entrelaça” (CANCLINI, 2012, p. 121). Por meio da metáfora

²¹ “O que foi separado não pode ser colado novamente. Abandonai toda esperança de totalidade, tanto futura como passada, vós que entraís no mundo da modernidade fluida” (BAUMAN, 2001, p. 29).

²² Os BRICS, acróstico que agrupa Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul, são um grupo que reúne países muito diferentes entre si, mas que têm em comum uma desigual projeção no conturbado cenário internacional pós-crise econômica de 2008.

biológica, Deleuze e Guattari (2005) já disseram o quanto o modelo rizomático é mais adaptado para criar mapas provisórios sobre tal realidade nova que o modelo arborescente: “*cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier outro, y debe serlo. Eso no sucede en el árbol ni en la raíz, que siempre fijan un punto, un orden*”²³ (p. 17).

Os dois autores recorrem também à metáfora geográfica da cartografia para sinalizar para que lhes serve escrever: “*Escribir no tiene nada que ver con significar, sino con deslindar, cartografiar, incluso futuros parajes*”²⁴ (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 12). Ao dizerem que o livro é apenas uma máquina, e que só faz sentido se conectado a outra máquina — “*un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior*” (p. 11) — e que se não for assim será “*un cuerpo sin órganos*”²⁵ (p. 10) —, estão de outro modo dizendo o que Canclini (2012) persegue ao considerar as metáforas como desestabilizadoras dos conceitos. Conceitos seriam corpos sem órgãos se desconectados das metáforas. Não é por acaso que Canclini (2012) recorre a Deleuze e Guattari para afirmar que os conceitos “nunca terminam de fixar o sentido dos fatos porque eles próprios não estão fixos” ou que “um conceito pode ser visto como condensador de sentidos flexíveis” (p. 122). Conceitos, como já disseram Deleuze e Guattari, são como caixas de ferramenta: devem se adaptar às realidades com as quais nos deparemos, e não o oposto.

Em busca de espaços de negociação e conflito

É comum lermos e ouvirmos que estamos vivendo na era da informação. Uma era marcada pela aceleração e por múltiplas fraturas: da relação entre tempo e espaço, da relação entre local e global, da relação entre o todo e as partes, em que palavras como *fragmentação*, *atomização* e *descontextualização* (PIERUCCINI, 2004), de tão recorrentes, dão uma boa medida da sensação de desamparo e de perplexidade que vivemos os que tentamos conviver com

²³ Em tradução livre, algo como: “qualquer ponto do rizoma pode ser conectado com qualquer outro, e deve sê-lo. Isso não acontece nem na árvore, nem na raiz, que sempre fixam um ponto, uma ordem”.

²⁴ Noutra tradução livre: “Escrever não tem nada que ver com significar, mas com deslindar, cartografar, inclusive futuras paragens”.

²⁵ E mais outra, por ora a última: “um livro só existe graças ao que está fora e no exterior” — e que se não for assim será “um corpo sem órgãos”.

tamanho fluxo de informações. Uma era, em suma, que prioriza o individual em detrimento do coletivo. Portanto, uma era em que a noção de espaço público como espaço de negociação e conflito (CANCLINI, 2004) está amplamente enfraquecida. É o que Rancière (2012) chama de *dissenso*:

Dissenso quer dizer uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha toda a sua evidência. É que toda a situação é passível de ser fendida no interior, reconfigurada sob outro regime de percepção e significação. Reconfigurar a paisagem do perceptível e do pensável é modificar o território do possível e a distribuição das capacidades e incapacidades. O dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum. (RANCIÈRE, 2012, p. 48-49)

Essa discussão não está afastada das questões sobre as quais se debruça a política cultural, antes é parte indissociável de seu contínuo reexame. O congelamento dos conceitos que envolvem os equipamentos e bens culturais — como *patrimônio*, no caso mencionado por Canclini (2012, p. 124) — pode ser responsável pela situação contemporânea de *crise* tão discutida por diversos autores em relação a tantos outros conceitos que necessitam de reexame contínuo, como *biblioteca* (PIERUCCINI, 2004), *museu de arte* (GROSSMANN, 2011) e *espaço público* (TEIXEIRA COELHO, 2000a) — para ficarmos apenas em três conceitos que têm grande aderência aos temas tratados neste trabalho.

Para Ivete Pieruccini (2004), vivemos em uma “nova ‘era’ [que] muda radicalmente representações de mundo, de tempo, de espaço, as sociabilidades, modos de produzir, distribuir, receber e participar da cultura” (p. 28). Para a atualização do conceito de *biblioteca*, recorre ao termo *dispositivo*, percebido por ela como “espaço transacional, organizador da ação, fazendo parte dos modos de regulação da sociedade e componentes de um quadro contemporâneo de mecanismos de fabricação da identidade dos sujeitos” (PIERUCCINI, 2004, p. 34).

Se Ivete Pieruccini (2004) vê a *biblioteca* como dispositivo cultural, ou seja, como “espaço transacional”, e Teixeira Coelho (2000a) vê o *espaço público* como “aquele onde se dá a invenção do *nós comum*, em contraponto ao espaço privado, espaço de construção do eu individual” (p. 104) e “lugar onde se contam

histórias: as pessoas, umas à outras; a cidade e o espaço, às pessoas” (p. 112), Martin Grossmann (2011), ao examinar o conceito de *museu de arte*, percebe-o como *interface*:

A interface, como um dispositivo de mediação e encontro que permite, promove e regula a interação entre processos que ocorrem na relação entre o real e a virtualidade, apresenta-se com um ambiente/dispositivo modelado pela necessidade/desejo de interação de entidades, a princípio não relacionais. A interface é algo que se coloca “entre” coisas, ações e processos. Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem é da ordem da interface. (GROSSMANN, 2011, p. 217)

Espaços públicos²⁶ (incluídos aqui os semipúblicos *biblioteca* e *museu*, entre outros) devem ser, como vimos, espaços de negociação e conflito, que favoreçam a emancipação e a interculturalidade, e serão reconhecidos como tal apenas se motivarem a interação e a invenção, que estariam mais no domínio do trabalho com as *metáforas* do que na reafirmação cega dos conceitos (CANCLINI, 2012; RANCIÈRE, 2011 e 2012).

Experiência, emancipação e a construção de mapas provisórios

Se, nesse cenário de crise que desprivilegia o coletivo, Canclini (2012) olha para as metáforas, o pesquisador catalão Jorge Larrosa Bondía (2002) volta-se para a importância da experiência, opondo-a à informação pura e simples (tida por ele como “antiexperiência”).

Para Bondía (2002), uma sociedade que esteja sob a égide da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível. Essa sociedade da informação, que parece tão democrática pela gama de acessos que permite (ampliados pelas novas tecnologias), amplifica a possibilidade de se emitirem opiniões (lembremo-nos novamente das chamadas redes sociais). Porém, isso não significa que cheguemos à experiência, mas, antes, a um desgaste, a uma anulação das possibilidades provenientes do campo do *sentir*, fazendo com que

²⁶ Os espaços públicos serão o tema central do Capítulo 3 deste trabalho.

nada aconteça — a liberdade de opinião é, na verdade, a prisão do estar “a favor ou contra” (BONDÍA, 2002, p. 23).

“Quem é que está botando dinamite na cabeça do século?”²⁷, pergunta-nos o compositor Tom Zé. Bondía (2002) acredita que a “velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno impedem a conexão significativa entre acontecimentos” (p. 23). O sujeito moderno é, para o catalão, um consumidor voraz, que se informa sobre tudo e opina sobre tudo, “eternamente insatisfeito” (p. 23). Nessa velocidade reside, também, a impossibilidade da experiência, afinal:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24)

Eis o recado final de Bondía (2002): precisamos passar de uma sociedade da informação a uma sociedade da experiência, onde experienciar e sentir são “uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem ‘pre-ver’, nem ‘pré-dizer’” (p. 28).

Mas como fazer isso? O primeiro passo talvez seja, como pensou Jacques Rancière (2011), não optar pela busca da igualdade: “Quem estabelece a igualdade como *objetivo* a ser atingido, a partir da situação da desigualdade, de fato a posterga até o infinito” (p. 11). O caminho estaria, ainda segundo o filósofo francês, na emancipação das inteligências, ou seja, na sua equiparação. Essa equiparação não significa igualamento, mas a aceitação de que ambas inteligências, a do mestre e a do aprendiz, a do formulador de políticas culturais/expositor/produtor/artista e a dos públicos, estão no mesmo plano. Esse deslocamento, tanto do — chamemos aqui por convir ao nosso campo de estudo — formulador de políticas culturais como dos públicos com quem deseja dialogar leva a essa ausência de respostas prontas a que se referia Bondía (2002), a um mapa estimulante, de possibilidades ilimitadas:

²⁷ Na canção “Curiosidade”, do disco *Com defeito de fabricação* (Luaka Bop/Trama, 1998).

El mapa es abierto, conectable em todas suas dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo, un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación. Una de las características más importantes del rizoma quizá sea la de tener siempre múltiples entradas. (DELEUZE e GUATTARI, 2005, p. 29)²⁸

Isso significa dizer que, numa política cultural que envolva, por exemplo, uma manifestação notadamente da esfera do *outro*, que não é a do formulador, é necessária uma entrega sincera que, como disse Rancière (2011), inverta a lógica do sistema explicador, que compreenda que está justamente nessa incapacidade de compreender a “ficção estruturante da concepção explicadora do mundo” (p. 23).

O MAAU como “mapa aberto”

Voltemos ao nosso primeiro objeto de exame neste trabalho, o Museu Aberto de Arte Urbana. Em vez de tê-lo museificado, em direção à esterilização, amarrando-o estética e estaticamente num espaço circunscrito e com pouca margem para *invenção* (do “eu” dos artistas, do “eu” dos públicos) e *diálogo com o outro*, os formuladores daquela política cultural poderiam ter enxergado no uso das pilastras a chance de, ao serem pintadas, se abrirem à criação de mapas abertos, de futuros possíveis para aqueles jovens artistas e para aqueles habitantes temporários ou perenes daquela localidade.

Significaria, em primeiro lugar, considerar que aquele espaço não seria ocupado apenas para ser “embelezado”. Logo, a Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo precisaria compreender que seu papel seria o de mediar a ocupação das pilastras abertas, não o de dar “papel” para os jovens desenharem silenciosamente e sem riscos à ordem. Para que pudesse não ter

²⁸ Em tradução livre, algo como: “O mapa é aberto, conectável em todas as suas dimensões, desmontável, alterável, passível de receber constantemente modificações. Pode ser rasgado, alterado, adaptar-se a distintas montagens, ser iniciado por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode ser desenhado em uma parede, ser concebido como uma obra de arte, construído como uma ação política ou como uma meditação. Uma das características mais importantes do rizoma talvez seja a de ter sempre múltiplas entradas”.

aspecto “acabado”, mas de processo, o MAAU precisaria ser compreendido pelo poder público que o criou como algo dinâmico, sujeito ao erro, à provocação, à disputa, em tudo similar ao que significa viver em sociedade. Também precisaria, como vimos no Capítulo 0 deste trabalho, abrir mão da ânsia de inaugurar espaços de visitação que, embora “abertos”, têm significação fechada.

Em 1987 — em tempos de aguda perseguição ao *graffiti* e à pichação em Nova York —, a ensaísta norte-americana Susan Sontag (2005) escreveu que, de tempos em tempos, gostava de se distanciar da arte tida como erudita, que habita os museus e é destinada a ser apreciada com reverência, para desfrutar da arte às vezes anônima que adormece nos esvaziados interiores de algumas igrejas holandesas. Não se incomodava, inclusive, com pichações que, aqui e ali, “interferiam” nas obras. Isso, dizia ela, a aproximava da pulsação da vida — “O espaço sagrado que é suavemente profanado” (p. 193) —, paradoxalmente a conectando com aquele ambiente sacralizado.

[Dentro das igrejas], os grafites são um elemento de encanto no majestoso ambiente visual, sem sequer o mais leve antegosto da ameaça trazida pela onda de assinaturas indecifráveis de adolescentes rebeldes que recobriu e esfolou a fachada de monumentos e a superfície de transportes públicos na cidade onde eu moro [Nova York] — grafites como uma afirmação de desrespeito, sim, mas, acima de tudo simplesmente uma afirmação: a fala dos que não têm poder. [...] Os grafites registrados nas pinturas holandesas de interiores de igreja são silenciosos; não exprimem nada senão a sua ingenuidade, a cativante falta de habilidade daqueles que o perpetraram. (SONTAG, 2005, p. 196)

O deslocamento do *graffiti* para o espaço imprevisto a fez rever a força de um *monumento* ao tempo, a fez ressignificar a noção de *patrimônio* por conectá-lo à vida, e também compreender, com outras lentes, o *graffiti* e a pichação que então se espalhavam pelas ruas. É como se, de dentro da igreja holandesa, Susan Sontag (2005) voltasse a pensar nas ruas pichadas de Nova York para, mais que compreender o seu motivo social (“a fala dos que não têm poder”), enxergar ali algum mapa possível do futuro: “Quem poderia deixar de apreciar a ideia de um mundo em que a transgressão não constitui uma ameaça, a perfeição não é um ideal e a nostalgia não é uma compulsão?” (p. 197). Eis, nessa até certo ponto singela projeção de Susan Sontag, um belo modo de

pensar em possibilidades de ocupação de superfícies como a do MAAU, ou essa entrada da arte urbana em espaços como o MASP e o MuBE.

Consideremos, abrindo um mapa de futuros possíveis como o sugerido por Deleuze e Guattari (2005) e Canclini (2012), que, na ação cultural para a ocupação das pilastras do Museu Aberto de Arte Urbana, dialogada com o poder público estadual como relatamos anteriormente, houvesse de ambas as partes (Secretaria da Cultura e grafiteiros) a intenção de mantê-lo de fato aberto a possibilidades de *invenção*, e cuja finalidade fosse a *emancipação*, assim definida por Rancière (2011):

A emancipação é a consciência dessa igualdade [entre emancipado e emancipador], dessa reciprocidade que, somente ela, permite que a inteligência se atualize pela verificação. O que embrutece o povo não é a falta de instrução, mas a crença na inferioridade de sua inteligência. E o que embrutece os “inferiores” embrutece, ao mesmo tempo, os “superiores”. Pois só verifica sua inteligência aquele que fala a um semelhante, capaz de verificar a igualdade das duas inteligências. (RANCIÈRE, 2011, p. 65)

Seria necessário então, por parte do poder público, reconhecer que só é possível alcançar uma situação de “emancipação” se desde logo for reconhecido que as inteligências que participam da ação cultural são da mesma natureza (RANCIÈRE, 2011), afinal, saberia que “há embrutecimento quando uma inteligência é subordinada a outra inteligência” (p. 31) e que formular uma política cultural para a ocupação das pilastras do MAAU envolveria, necessariamente, uma terceira entidade: os públicos que ali residem ou passam, que também deveriam ter despertadas expectativas de *invenção do próprio futuro* (FURTADO, 2012) por aquele espaço e que, portanto, teriam tanto direito de vê-las expressadas nas pilastras do MAAU como quaisquer outros, como os grafiteiros que a detonaram.

Normalmente, à medida que vamos crescendo, deixamos de brincar, de desenhar, de pintar. Quem vê uma criança brincando, ou olha o caderno de desenhos de uma criança, logo vê ali que estão sendo construídos, sem preocupação com conclusões ou encerramentos, mapas de possibilidades ilimitadas.

Num processo cada vez mais complexo de empobrecimento do lide com o simbólico, que atinge a sociedade ocidental como um todo e esmaga especialmente os que sobrevivem nas periferias da economia (que têm sua relação com o simbólico normalmente ignorada, diminuída ou mesmo combatida), vemos em ações como a que *não* foi perpetrada no MAAU, oportunidades para resgates como os que propõem Humberto Maturana e Gerda Verden Zöller (2004):

Nossa cultura ocidental moderna desdenhou o brincar como uma característica fundamental generativa na vida humana integral. Talvez ele faça ainda mais: talvez negue o brincar como aspecto central da vida humana, mediante sua ênfase na competição, no sucesso e na instrumentalização de todos os atos e relações. Acreditamos que para recuperar um mundo de bem-estar social e individual — no qual o crime, o abuso, o fanatismo e a opressão mútua não sejam modos institucionalizados de viver, e sim erros ocasionais de coexistência —, devemos devolver ao brincar o seu papel central na vida humana. Também cremos que para que isso aconteça devemos de novo aprender a viver nessa atmosfera. (MATURANA e VERDEN-ZÖLLER, 2004, p. 245)

Não imaginamos que “oficinas” ministradas por grafiteiros de alguma notoriedade, como Binho Ribeiro e seus amigos do MAAU, fossem resgatar o simbólico e a relação com a cidade entre os milhares de viventes e transeuntes daquela e de qualquer outra região, mas o estabelecimento de alguma dinâmica entre os entes daquela parte da cidade poderia despertar um sentimento de pertença e contribuir para que o Museu Aberto de Arte Urbana se configurasse, de fato, como espaço de convívio.

Diz Rancière (2011) que, “em matéria de arte, como se sabe, ‘eu não posso’ se traduz habitualmente por ‘isso não me diz nada’” (p. 98). Aproximações mais amplas que se fizessem — no MAAU, mas também em outros espaços — poderiam contribuir para ampliar as “unidades de sentimento” (p. 99) dos públicos, outro modo de lhes reconhecer a igualdade de inteligências tão cara à *emancipação* proposta pelo educador francês Joseph Jacotot no começo do século XVIII e que Jacques Rancière tão habilmente demonstrou permanecerem válidas e urgentes na contemporaneidade, ao dizer que a arte é a partilha do sensível, em que regimes sensoriais se enfrentam.

1.3 O MASP de Lina Bo Bardi: um *museu sem paredes*

Um encontro de espertos visionários

“— Toma, senhora Bardi: aqui a senhora vai projetar a galeria de arte antiga e moderna que seu marido vai montar para nós.” (MORAIS, 1994, p. 479). No livro *Chatô: o rei do Brasil*, é assim que o escritor e jornalista Fernando Moraes (1994) recria o primeiro diálogo que teria se dado entre o jornalista e empresário Assis Chateaubriand (1892-1968) e a arquiteta Lina Bo Bardi, ocorrido quase às escuras no primeiro andar da sede dos Diários Associados, à Rua Sete de Abril, no centro de São Paulo (o “toma” referia-se a uma lanterna a pilha passada do umbuzeirense à romana).

Corria o ano de 1946, e o encontro era o resultado do esforço realizado pelo jornalista no dia anterior, no Rio de Janeiro, quando conseguira seduzir o *marchand* italiano Pietro Maria Bardi (1900-1999) a participar da criação da pretensiosa galeria de arte que daria origem ao Museu de Arte de São Paulo. Foi assim que o casal Bardi, que estivera no Rio de Janeiro para que Pietro Maria concretizasse a venda de uma coleção de 54 telas de pintura italiana dos séculos XIII a XVIII para o Ministério da Educação — e aproveitaria a viagem para a lua de mel —, acabou se instalando em definitivo em São Paulo, fugindo do pesado clima pós-guerra europeu (MORAIS, 1994).

A galeria, enfim projetada por Lina Bo Bardi, logo se tornaria pequena para o acervo constituído por seu marido a partir de uma agressiva estratégia montada por Chateaubriand, a qual “uniria” nobres e burgueses europeus falidos a cafeicultores paulistas ricos que tinham motivos de sobra para temer ser perseguidos e achincalhados pela imprensa, cujo grande dono era o próprio Assis Chateaubriand.

Assim Fernando Moraes (1994) narra a explicação de Assis Chateaubriand a Pietro Maria Bardi sobre quem venderia os quadros, e em que circunstâncias:

— As obras que vão encher nossa galeria não estão no hemisfério sul, seu Bardi. Nós temos que passar como dois hunos sobre a Europa devastada pela guerra comprando quadros. A nobreza e a burguesia europeias estão quebradas, seu Bardi, quebradas! Se correremos, vamos comprar o que há de melhor entre os séculos XIII e XVIII a preço de banana! (MORAIS, 1994, p. 480)

E também de onde viria o dinheiro para financiar a ousada empreitada, que rapidamente se transformaria na “mais importante coleção brasileira de ‘arte antiga e moderna’, como seu criador preferia chamá-la” (MORAIS, 1994, p. 485):

— Do café, seu Bardi, do café paulista. Por isso é que decidi fazer nossa galeria aqui em São Paulo, terra do café e do dinheiro. Eu obriguei essa burguesada a doar quase mil aviões para formar pilotos. O senhor verá do que, juntos, seremos capazes em nome da arte. (MORAIS, 1994, p. 481)

O livro de Fernando Morais (1994) é de suma importância para a compreensão dos meandros políticos que fariam com que o acervo do futuro MASP, que teve como ponto de partida uma pequena coleção *mezzo* Chateaubriand/*mezzo* Bardi, a qual continha poucos, mas bem-selecionados exemplares de Adeodato Orlandi, Canaletto, Cândido Portinari, Francesco Botticini, Giampetrino, Jacopo del Sellaio, Maestro Del Bambino Vispo, Max Ernst, Nicolo Aluno, Tiepolo e Tintoretto, entre alguns mais, poucos meses depois do primeiro encontro entre os dois espertos visionários permitisse que o MASP fosse inaugurado na Rua Sete de Abril, já em 1947, contendo também obras de Botticelli, Cézanne, Cranach, El Greco, Francesco Francia, Goya, Jacopo Tintoretto, Magnasco, Murillo, Rembrandt, Renoir, Rodin, Ticiano, Toulouse-Lautrec, Van Dyck e Velásquez, entre outros artistas europeus, numa “captação” que teria alcançado “mais de cinco milhões de dólares de então (cerca de 35 milhões de dólares de 1994)” (MORAIS, 1994, p. 485). Fortuna evidentemente bem maior se atualizada para os dias de hoje.

Anos iniciais: efervescência e cosmopolitismo no centro histórico (1947-1968)

O Museu de Arte de São Paulo foi inaugurado por Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi em 2 de outubro de 1947. Ao lado do acervo impressionante, o MASP dava início a suas mostras temporárias²⁹, que tinham a intenção de atualizar o acervo, o qual, como vimos, estava mais voltado à arte europeia dos

²⁹ Para a breve reconstituição histórica do MASP, aqui iniciada, utilizamos como referência principal a linha do tempo disponibilizada pelo próprio museu em seu *site*. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_linhadotempo.php>. Acesso em: 7 jul. 2013.

séculos XIII a XVIII, assim como estabelecer diálogo mais intenso com a dinâmica da cidade e do país por meio da arte, cultura e adjacências.

A primeira exposição temporária realizada no museu, chamada *Vitrine das Formas*, foi inaugurada ainda em 1947 e dedicava-se à evolução do *design* de objetos. Em 1948, Lina Bo Bardi organizaria sua famosa *Exposição de Cadeiras*.

São dessa mesma época iniciativas com finalidades educativas e de formação que elevariam o patamar local da educação nas áreas artística, cultural e de comunicação, como a *Primeira Exposição Didática de História da Arte* e o Curso de História da Arte para Monitores, assim como a realização de conferências de artistas, curadores e gestores culturais, como a que German Bazin, então diretor do Louvre, proferiu no MASP em 1948, que num crescendo foram abarcando mais e mais áreas: Clube Infantil de Arte e Escola de Cinema (1949); Curso Livre de Desenho (1950); Escola de Propaganda e Instituto de Arte Contemporânea do MASP (1951); Curso de Cenografia (1953); Curso de História da Arte (1960).

Dos anos iniciais à transferência para o novo edifício na Avenida Paulista, em 1968, o MASP exibiu mostras temporárias de importantes artistas nacionais e internacionais: Alexander Calder, Cândido Portinari e Flávio de Carvalho (1948); Aldemir Martins, Anita Malfatti, Giorgio Morandi e Roberto Sambonet (1949); Aleijadinho, Le Corbusier e Mário Cravo (1950); Lasar Segall, Max Bill e Paul Klee (1951); Burle Marx, de novo Flávio de Carvalho, Goya e Saul Steinberg (1952); Thomas Ender (1953); de novo Cândido Portinari, Jean Lurçat e Lucy Citti Ferreira (1954); de novo Anita Malfatti (1955); Lula Cardoso Ayres (1960); de novo Lasar Segall, Kathe Kollwitz e Rosario Moreno (1961); José Guadalupe Posada (1962); Waldemar da Costa (1963); Irene Hamar, Marina Caram (1964) e Maureen Bisilliat (1966), além de mostras coletivas temáticas dedicadas à arte japonesa e à arte popular pernambucana (1949); agricultura paulista (1950); gravura espanhola (1952); arte negra (1953); pintura francesa contemporânea (1955); ikebana (1960); desenho industrial sueco (1965); arte goiana e cinema brasileiro (1966). Uma diversidade que aliava intenção e astúcia.

O cuidado com a ampliação e valorização do acervo também se mantinha, com a aquisição de obras de Cézanne (1949); Van Gogh (1952); Léger (1953); Rafael (1954), assim como a exibição das *Cem Obras Primas do Museu de Arte de São Paulo* em Paris (1953); Berna, Bruxelas, Dusseldorf, Londres e Utrecht (1954); Milão (1955); Nova York (1957). Ao mesmo tempo, o

espaço criado por Assis Chateaubriand e os Bardi ia se abrindo para grandes eventos nas áreas cultural e publicitária, como o lançamento da revista *Habitat: Revista das Artes no Brasil*, dirigida pelos Bardi, e a realização do Primeiro Salão de Propaganda (1950); o desfile da Coleção Christian Dior que incluiu o vestido futurista de Salvador Dalí (1951); Desfile de Moda Brasileira (1952); lançamento da revista *Mirante das Artes*, dirigida por P. M. Bardi (1967).

A efervescência e o cosmopolitismo trazidos pelo MASP à cidade de São Paulo fariam com que, em cerca de dez anos, os domínios do museu, que já ocupavam quatro andares da sede dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, se mostrassem pequenos para suas ambições, e tivessem início as articulações para a construção da nova sede, na Avenida Paulista, num terreno de mais de 11.000 metros quadrados que havia sido doado por seu proprietário, o engenheiro Joaquim Eugênio de Lima (1845-1902), à Prefeitura de São Paulo e anos depois por esta repassado ao MASP, num acordo político costurado entre Assis Chateaubriand e o candidato a prefeito Ademar de Barros (prefeito da capital entre 1957 e 1961), que envolveu a campanha do império jornalístico do primeiro à candidatura do segundo. A negociação faria com que o MAM-SP, de Ciccillo Matarazzo, que também ficava na Rua Sete de Abril, acabasse sendo transferido, em 1958, para o Parque Ibirapuera (CORREA, 2012), em certo nomadismo que o fez passar, por exemplo, pelo Museu da Aeronáutica (hoje Oca) e o prédio da Bienal, até se abrigar definitivamente, em 1982, na Marquise projetada por Oscar Niemeyer em 1954, num projeto de reforma também capitaneado por Lina Bo Bardi.

Entre o projeto do novo MASP e a finalização da construção, minuciosamente idealizados e acompanhados por Lina, passaram-se quase doze anos. Quando o MASP pomposamente reabriu sua portas na Avenida Paulista, em 8 de novembro de 1968, com discurso proferido pela rainha Elizabeth II, quis o capricho que Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Mello (nascido em 4 de outubro de 1892, em Umbuzeiro, no interior da Paraíba) tivesse morrido apenas sete meses antes, em São Paulo, no dia 4 de abril, aos 75 anos. Seu velório, nas dependências da Rua Sete de Abril, foi amplamente disputado, tendo como cenário obras de Goya, Renoir e Ticiano, recém-dependuradas na parede pelo próprio Pietro Maria Bardi para homenagear o velho amigo (MORAIS, 1994).

Anos de transição: do centro histórico para a Avenida Paulista (1957-1968)

Teresa Caldeira (2000) explica em seu livro *Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo* como, ao longo dos anos, a capital paulista foi transferindo seu centro financeiro das ruas históricas centrais para a região da Avenida Paulista, processo plenamente concluído em fins dos anos 1960, e desta para a Avenida Luís Carlos Berrini, em direção à Zona Sul da capital, já nos anos 1990, num processo que foi tornando menos evidente a relação centro-periferia em São Paulo.

Considerando essas forças que reconfiguram a cidade, que são quase simultaneamente econômicas, políticas, sociais e culturais, é de certo modo natural que o Museu de Arte de São Paulo, quando precisasse de mais espaço para crescer, se expandisse para o novo centro econômico, a Avenida Paulista, onde estava o dinheiro.

O MASP dos tempos da Rua Sete de Abril, que sempre teve à frente Assis Chateaubriand e o casal Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, e nos bastidores o executivo dos Diários Associados, Edmundo Monteiro, e que até então teve como presidentes Samuel Ribeiro (1947-1951), Joaquim Bento de Alves de Lima (1952-1955), Horácio Lafer (1956-1959) — além do próprio Chateaubriand como presidente de honra a partir de 1958 —, entrou nos anos 1960 presidido por Alexandre Marcondes Filho (1960-1973). E de casa nova.

A morte de Assis Chateaubriand em 1968, porém, solidificaria a figura de P. M. Bardi como o grande dirigente do museu, de 1947 até seu afastamento definitivo, em 1996, por causa da saúde debilitada e da idade avançada. Presidente de honra da instituição, Bardi morreria em 1º de outubro de 1999, aos 99 anos.

O projeto de Lina Bo Bardi

Nascida Achillina Bo, em Roma, a 5 de dezembro de 1914, Lina formou-se arquiteta em 1939, às portas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945), e no ano seguinte mudou-se para Milão, cidade em que viveu e trabalhou até 1946, quando

voltou a Roma. É quando se casaria com o genovês Pietro Maria Bardi (nascido em 21 de fevereiro de 1900), com quem iria para o Rio de Janeiro no mesmo ano.

Seu “Curriculum literário”, em primeira pessoa, presente no grande livro que documenta sua obra, *Lina Bo Bardi* — organizado pelo arquiteto Marcelo Carvalho Ferraz, que trabalhou com Lina na reforma do SESC Pompeia —, explicita o que o contato com sua extensa, variada e criativa produção torna evidente: trabalhava muito, “das 8 da manhã até meia-noite, sábados e domingos incluídos” (FERRAZ, 2008a, p. 9). Explicita também o encanto pelo marido, “admirado desde menina-soquete no tempo do Liceu Artístico de Roma. Pietro era importante, moderno, promovia as artes, era o maior jornalista italiano. Namoramos, casamos” (p. 12).

No Rio de Janeiro, o casal Bardi seria recepcionado no Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), quando Lina Bo, em suas palavras, conheceria “a primeira vanguarda internacional do Brasil (a segunda seria Brasília)” (FERRAZ, 2008a, p. 12), como chama a Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Athos Bulcão, Roberto Burle Marx e Cândido Portinari, entre outros nomes brasileiros por quem se encantaria. O deslumbre pelo país seria visceral, como novamente deixa claro o “Curriculum literário” tão cuidadosamente editado por Ferraz:

Deslumbramento pela simplicidade inteligente e capacidades pessoais. Deslumbramento por um país inimaginável que não tinha classe média, mas somente duas grandes aristocracias: a das Terras, do Café, da Cana e ... o Povo.

1947. Chateaubriand convida Pietro para fundar e dirigir um Museu de Arte no Brasil: Rio ou São Paulo. Torci pelo Rio, mas o dinheiro estava em São Paulo. Disse a Pietro que queria ficar, que reencontrava aqui as esperanças das noites de guerra. Assim ficamos no Brasil.

1951. Naturalizei-me brasileira. Quando a gente nasce, não escolhe nada, nasce por acaso. Eu não nasci aqui, escolhi esse lugar para viver. Por isso, o Brasil é meu país duas vezes, é minha “Pátria de Escolha”, e eu me sinto cidadão de todas as cidades, desde o Cariri, ao Triângulo Mineiro, às Cidades do Interior e as da Fronteira. (FERRAZ, 2008a, p. 12)

Quando foi convidada por Assis Chateaubriand a reformar o mezanino dos Diários Associados, na Rua Sete de Abril, e assim conceber o que viria a ser o novo Museu de Arte, Lina Bo Bardi iniciara suas reflexões sobre o papel do museu num país novo como o Brasil, que para ela seria distinto do papel do

museu europeu. As primeiras reflexões, usadas para os trabalhos de 1947, seriam amadurecidas durante os dez anos que separam o primeiro MASP do definitivo, mas não perderiam a valia, como se nota neste excerto do livro coordenado por Marcelo Ferraz (2008a):

A ideia de “Museu” é ainda das que se acham entrosadas, na mentalidade da maioria das pessoas, com a ideia de mausoléu intelectual, o que se deve entender como fruto particular da organização dos museus instalados na base da conservação e da especialização, em que se fecham as coleções em edifícios arquitetonicamente aparentando formas da antiguidade (clássica ou do Egito), sufocadas sob as cúpulas, as escadarias monumentais, os salões cheios de colunas, tornando-se assim uma embaraçosa superfluidade...

A ideia de “conservação”, que sozinha formou o critério do museu do princípio do século XIX até quase nossos dias, vai-se acompanhado de “vulgarização”, e de educação, com a série de problemas que a nova orientação comporta. Nos países de velha cultura onde a obra de arte se incorporou à vida, o Museu pode conservar ainda, principalmente quando as coleções sejam mantidas em edifícios antigos, o caráter da seleção, proporcionando ao visitante o prazer da descoberta. Mas nos países de cultura em início, desprovidas de um passado, o público, aspirando a instruir-se, preferirá a classificação elementar e didática.

É neste novo sentido social que se constitui o Museu de Arte de S.Paulo, que se dirige especificamente à massa não informada, nem intelectual, nem preparada. Fundado a 2 de outubro de 1947, dezenas de milhares de visitantes o percorreram, subindo anualmente a frequência a uma média de 500 pessoas por dia. (FERRAZ, 2008a, p. 44)

Critérios expositivos novos, advindos da conjugação de “arte antiga e moderna”, como desejara Assis Chateaubriand para o MASP, também já seriam pensados por Lina Bo Bardi para a sede da Rua Sete de Abril:

O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a forma mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna. No momento objetivo a obra de arte não é localizada segundo um critério cronológico mas apresentada quase propositadamente no sentido de produzir um choque que desperte reações de curiosidade e de investigação.

[...]

O critério que informou a arquitetura interna do Museu restringiu-se às soluções de “flexibilidade”, à possibilidade de transformação do ambiente, unida à estrita economia que é própria de nosso tempo.

Abandonaram-se os requintes evocativos e os contornos, e as obras de arte antiga não se acham expostas sobre veludo, como o aconselham ainda hoje muitos especialistas em museologia, ou sobre tecidos da época, mas colocadas corajosamente sobre fundo neutro. Assim também, as obras modernas, em uma estandarização, foram situadas de tal maneira que não colocam em relevo a elas, antes que o observador lhes ponha a vista. Não dizem, portanto, “deves admirar, é Rembrandt” mas deixam ao espectador a observação pura e desprevenida, guiada apenas pela legenda, descritiva de um ponto de vista que elimina a exaltação para ser criticamente vigorosa. Também as molduras foram eliminadas (quando não eram autênticas da época) e substituídas por um filete neutro. Desta maneira as obras de arte antigas acabaram por se localizar numa nova vida, ao lado das modernas, no sentido de virem a fazer parte na vida de hoje, o quanto possível. (FERRAZ, 2008a, p. 46)

Lina Bo Bardi iniciaria em 1957 o projeto do MASP no amplo terreno doado pela Prefeitura de São Paulo no início da gestão de Ademar de Barros, como vimos, uma moeda de troca pelo apoio de Assis Chateaubriand (CORREA, 2012). O tremendo vão livre de 74 metros de largura, que ainda hoje impressiona pela beleza, como se o enorme prédio dedicado à arte estivesse flutuando, sensação que só termina quando nos damos conta, por causa do gritante vermelho das estruturas de concreto que lhe dão sustentação (pintado apenas em 1990, embora constasse do projeto original da arquiteta), que não estamos frente a uma espécie de nave espacial, flutuante em meio ao cinza paulistano, mas de um museu que contém, dentro de si, uma vasta seleção de obras dos séculos XIII ao XXI, numa rara vitória do espaço sobre o tempo.

A exigência do engenheiro criador da Avenida Paulista, Joaquim Eugênio de Lima, antigo proprietário do terreno, quando de sua doação para a Prefeitura de São Paulo, de que qualquer obra que viesse a ser ali construída devesse preservar a “vista do Belvedere do Trianon, cuja paisagem dava para a Serra da Cantareira, limite norte da capital” (CORREA, 2012), caiu como uma luva para que Lina Bo Bardi colocasse em prática seu desejo de usar amplamente o concreto armado, como Oscar Niemeyer também abusaria em Brasília, construída na mesma época e com a mesma tecnologia tão apreciada pelos modernos. Se

Niemeyer teve em sua criação o auxílio do engenheiro calculista e poeta pernambucano Joaquim Cardozo, Lina Bo Bardi contou com a colaboração do engenheiro José Carlos de Figueiredo Ferraz, que, com o engenheiro calculista José Lourenço Braga de Almeida Castanho, ajudou a materializar a premissa arquitetônica de Lina Bo Bardi para o novo prédio da Avenida Paulista:

Na projeção do Museu de Arte de São Paulo, na Avenida Paulista, procurei uma arquitetura simples, uma arquitetura que pudesse comunicar de imediato aquilo que, no passado, se chamou de “monumental”, isto é, o sentido do “coletivo”, da “Dignidade Cívica”. (FERRAZ, 2008a, p. 100)

Com sua arquitetura arrojada, conseguia juntar em seu projeto a forma ao conteúdo que imaginava fundamental para o MASP em seu novo e mais amplo espaço, numa continuação das reflexões que, como vimos, iniciara dez anos antes:

Acho que no Museu de Arte de São Paulo eliminei o esnobismo cultural tão querido pelos intelectuais (e os arquitetos de hoje), optando pelas soluções diretas, despidas. O concreto como sai das formas, o não acabamento, podem chocar toda uma categoria de pessoas. Os painéis didáticos de cristal nos quais são expostos os quadros, não agradam os acostumados aos comodismos dos estofados e dos controles remotos, pois para ler os dados técnicos e o nome do autor e título das obras apresentadas, é preciso olhar atrás dos painéis. Acho meu projeto de painel-cavelete da pinacoteca do MASP uma importante contribuição à museografia internacional. Os 3.000 visitantes do Museu, aos sábados e domingos, o demonstram, contra uma dezena de queixosos. (FERRAZ, 2008a, p. 100)

Apesar dos tombamentos de acervo e prédio (1968 e 1982), os cavaletes de cristal, motivos de orgulho para a arquiteta, seriam abolidos pela instituição em 1996³⁰, quatro anos após a morte de Lina Bo Bardi e no mesmo ano em que seu marido Pietro Maria, já bastante enfermo, se afastaria oficialmente do museu. A decisão, tomada durante a gestão do engenheiro Júlio Neves como presidente do museu, estaria entre as mais simbólicas do polêmico período em que esteve à frente da instituição (1994-2007), e que muitos consideram ter sido crucial para certa perda de importância do MASP face à complexidade da cidade de São Paulo — e seu descolamento desta.

³⁰ Sobre o “contra-uso” dos cavaletes como biombos no restaurante, o diretor secretário geral do MASP, Luiz Pereira Barretto, disse: “Aquilo é um cubo de concreto com vidro. Qualquer um faz” (MENA, 2010).

FIGURA 18 Detalhe do MASP, à época do uso dos cavaletes de Lina Bo Bardi.
[Fonte: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/10.112/22>]

FIGURA 19 Vista do MASP, no início de suas instalações na Avenida Paulista. [Foto: Hans Günter Flieg/Instituto Moreira Salles. Fonte: <http://casa.abril.com.br/materia/exposicao-fotografica-reune-principais-obras-da-arquitetura-brasileira>]

FIGURA 20 Croqui de Lina Bo Bardi para usos do vão livre. [Fonte: www.institutobardi.com.br]

Quem passa pelo vão livre, hoje, também não consegue associá-lo à ambição demonstrada pela arquiteta em transformá-lo em local de ampla e diversificada convivência, ou seja, num *espaço público* que lhe valesse o nome. A comparação de fotos de períodos próximos à inauguração do MASP com imagens recentes não só evidencia que a vista para a Cantareira está mais e mais prejudicada³¹, como mostra que uma infinidade de interferências (como bilheteria, detectores de metal, guarda-volumes e cordões de isolamento), também da época de Júlio Neves, prejudicariam a beleza pensada pela arquiteta para o lugar:

O Belvedere será uma “praça”, com plantas e flores em volta, pavimentada com paralelepípedos na tradição ibérico-brasileira. Estão previstas áreas com água, pequenos espelhos com plantas aquáticas.

[...]

Eu procurei apenas, no Museu de Arte de São Paulo, retomar certas posições. Até procurei (e espero que aconteça) recriar um “ambiente” no Trianon. E gostaria que lá fosse o povo, ver exposições ao ar livre e discutir, escutar música, ver fitas. Até crianças, ir brincar no sol da manhã e da tarde. E retreta. Um meio mau-gosto de música popular, que enfrentado “friamente”, pode ser também um “conteúdo”. (FERRAZ, 2008a, p. 102)

Será necessário aceitar certa intolerância de Lina em relação à música popular, e principalmente reconhecer que ela coloca suas preferências em segundo plano em relação ao que imagina como sendo melhor para o espaço que criava, como se pôde ler, um exemplo extraordinário de espaço público concebido para o exercício do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012) e da *interculturalidade* (CANCLINI, 2004).

³¹ “Até há pouco tempo, se via a topografia e, ao longe, a serra. Agora, a gente só consegue ver um pouquinho dela”, disse Regina Monteiro, diretora da CPPU (Comissão de Preservação da Paisagem Urbana) da Prefeitura de São Paulo, à repórter da *Folha de S.Paulo*, Vanessa Correa, em matéria de 21 de outubro de 2012 intitulada, com correta ironia, “Vão livre?”.

FIGURA 21 Exposição *A mão do povo brasileiro*, organizada por Lina Bo Bardi no MASP, já na Avenida Paulista, 1969. [Fonte: http://masp.art.br/masp2010/sobre_masp_linhadotempo.php]

FIGURA 22 Ocupação da Avenida Paulista, em frente ao MASP.
[Foto: Eliária Andrade/Agência O Globo, 18 jun. 2013.
Fonte: <https://plus.google.com/+JornalOGlobo/posts/Bz4pWGreUu8>]

O MASP projeta a Avenida Paulista como símbolo da cidade

Reinaugurado em 1968 no novo espaço, no ano seguinte o MASP abria a exposição temporária *A mão do povo brasileiro*, numa curadoria de Lina Bo Bardi que fundiria definitivamente, no espaço que ela mesma criara, forma e conteúdo: ao trazer para o “seu” museu uma imensidão de obras de grandes mestres da arte popular brasileira, Lina Bo Bardi mais uma vez eliminava os limites entre a arte dita erudita e a arte dita popular, ampliando a companhia dos Botticelli, El Greco e Ticiano do MASP. No mesmo ano, o acervo era tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural (IPHAC). Em 1982, seria a vez de o próprio prédio ser tombado pelo Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico (CONDEPHAAT). E, em 2003, também pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A sucessão de exposições temporárias do museu de Pietro Maria Bardi mostrava o quanto este se colocaria, nos anos 1970 e 1980, como um espaço do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), importantíssimo para os rumos da cidade no plano cultural — mas não só, afinal, muito rapidamente o MASP se tornaria o local escolhido para a concentração das principais manifestações políticas (pelas Diretas-Já nos anos 1980, pelo *impeachment* de Collor nos anos 1990, por uma imensa variedade de pautas, inclusive a de se poder manifestar em frente ao MASP, em junho de 2013).

O período Edmundo Monteiro (1974-1993)

Empossado presidente do MASP em 1960, Alexandre Marcondes Filho encerraria sua longa gestão à frente do museu em 1973. No ano seguinte, Rogério Giorgi assumiria brevemente o cargo, para então ocupá-lo Edmundo Monteiro (1974-1993), velho nome de confiança de Assis Chateaubriand nos Diários Associados.

Nos anos 1970-1993, o MASP de P. M. Bardi abrigaria mostras e eventos que se alternariam cada vez mais entre o erudito e o popular e entre o experimental e o comercial. Abrigaria uma grande mostra de história em quadrinhos e uma reunião de cem obras-primas de Cândido Portinari (1970);

uma exposição de mobiliário urbano e outra dos projetos do arquiteto moderno Gregori Warchavchik (1971); exposições individuais de Fulvio Pennacchi, Paul Klee, Pierre Bonnard e a exposição *Cinquentenário da Semana de 22* (1972); Alberto Giacometti, Francis Bacon, Jean Dubuffet e Willem de Kooning (1973); arte da Costa do Marfim, mostra sobre a Bauhaus e trabalhos de John Graz (1974); mostra sobre a cor e exibição de carrancas do Rio São Francisco (1975); uma mostra que refletia sobre a Grande São Paulo (1976); arquitetura contemporânea italiana (1977); Hercules Florence (1978); arte da prata, história da tipografia brasileira e Joaquim Torres Garcia (1979); Alex Flemming, Alexander Wollner, de novo Fulvio Pennacchi e Siron Franco (1980); Emanuel Araújo, Karel Appel, Renina Katz e Sérgio Ferro, além de De Chirico, Ernst, Magritte e Miró (1981); *Sertões 80 anos* (1982); arquitetura italiana dos anos 1930, Giuseppe Pancetti e Tomie Ohtake (1983); arquitetura italiana dos anos 1970, Cartier Bresson, uma mostra dedicada ao *kitsch* e outra a São Francisco de Assis (1984); *Papagaios e Piões do Japão* (1985); *Retrospectiva Gravada da Obra de Pablo Picasso* (1986); embalagens japonesas, Galileu Emendabili e mostra comemorativa do centenário de Le Corbusier (1987); *África Negra*, imigração japonesa no Brasil, Gaudí, Miró e Sebastião Salgado (1988); Carybé (1989); David Hockney e tesouros do Japão (1990); Alberto Eckhout, Edvard Munch e mostra retrospectiva de pintura francesa (1991); Grupo COBRA, era JK, *Saudades do Brasil* e Marc Chagall (1992); Antonio Henrique Amaral, M. C. Escher e Nelson Felix (1993).

Ao mesmo tempo, o MASP se mantinha como espaço privilegiado para eventos artísticos, culturais e de comunicação: II Salão Paulista de Arte Contemporânea (1971); Primeira Mostra Internacional de Cinema (1977); Mostra Internacional de Cinema de São Paulo (1980); *20 Anos do Jornal da Tarde* (1986); início da Coleção Pirelli de Fotografia (1991); lançamento da *Revista do MASP* (1992). E se solidificaria como acervo valioso e de importância internacional, a ser parcialmente exibido no exterior: Bruxelas e Japão (1973); de novo Japão (1978 e 1982) e Chile (1992).

O período Júlio Neves (1994-2007)

A partir dos pesados anos 1990, marcados pela morte de Lina Bo Bardi (1992), o fim do longo período de Edmundo Monteiro (1993, e sua morte em 1996) e o afastamento definitivo de P. M. Bardi (1996, até sua morte em 1999), o MASP entraria num período que nem de longe lembraria a ousadia dos velhos tempos, em parte devido à orfandade dos criadores, em parte pelo anúncio dos novos tempos, de agressiva orientação neoliberal e também mais competitivos (mais diluídos devido a uma cidade de São Paulo com muito mais ofertas culturais), em parte por uma administração bastante questionada, a do engenheiro Júlio Neves (1994-2007) — que assumiria após curtas passagens de Hélio Dias de Moura e José Mindlin (1994).

Ao se lembrar do projeto de museu de arte criado por Lina Bo Bardi, Martin Grossmann (2011) se refere com ironia ao MASP da atualidade, fruto daqueles tempos: “O Museu de Lina Bo Bardi, e não o museu de arte que hoje lá se encontra, é o museu do século XXI, cuja potência e originalidade infelizmente têm sido contidas por choques de volta à ordem, por um conservadorismo passadista” (p. 213).

O período marca, além da perda dos cavaletes de cristal, um aumento das exposições mais “espetaculares”, o que, convenhamos, não seria uma peculiaridade apenas do MASP naqueles anos neoliberais. A série *Trabalhadores*, de Sebastião Salgado, é exposta em 1994, ano também da megaexposição *O Brasil dos Viajantes*. Em 1995, o museu teria por um lado Marcelo Grassmann, por outro *O Brasil de Hoje no Espelho do Século XIX: Artistas Alemães. Brasileiros Refazem a Expedição Langsdorff*. Arte italiana em coleções brasileiras, exposição sobre Belo Horizonte, uma mostra dedicada ao Santo Antônio e outra a Pierre Soulages marcariam 1996.

No ano de seu cinquentenário, o MASP faria uma programação especial, repleta de eventos e com exposições de peso que visavam superar suas marcas de visitação: Cândido Portinari, Michelangelo e Monet, com as quais atingiria o recorde de 850 mil visitantes naquele ano de 1997. Em 1998, teria Botero, Caravaggio e Dalí. Em 1999, Pablo Picasso e Pierre Verger. Em 2000, uma grande exposição para celebrar os 500 anos do Descobrimento do Brasil, uma

mostra de Guignard e outra dedicada a Sigmund Freud e a relação entre a psicanálise e o modernismo, além de uma comemoração do centenário de Bardi, que morrera no fim do ano anterior.

Em 2001, a mostra *Egito Faraônico — Terra dos Deuses* obtém grande sucesso de público, reforçando o processo de distanciamento do museu em relação à dinâmica da cidade e a aposta em grandes nomes, ou exposições-espetáculo, já testadas, que dessem mais visibilidade, público e oportunidades de parcerias comerciais. Em 2002, têm lugar as exposições *Pelé, a Arte do Rei e Renoir, o Pintor da Vida*. Gaudí será tema de mostra em 2003, e novamente mestres impressionistas terão destaque em 2004. Em 2005, o MASP celebrará os 82 anos de Aldemir Martins.

No período, os laços com o Japão são mais uma vez reforçados, com outra mostra do acervo do MASP naquele país, em 1995. Novas aquisições para o acervo continuam a ocorrer, embora evidentemente em ritmo mais lento.

A Escola do MASP é reinaugurada em 1995. Dois anos depois, é iniciado o Serviço Educativo do museu, que em 2004 cria o Clube Infantil de Arte. Em 2001, a Biblioteca e o Centro de Documentação são reinaugurados. A Galeria Prestes Maia, administrada pelo MASP a partir de 2000, inaugura em 2005 o Instituto da Moda.

A gestão Júlio Neves se encerrará em 2007 com uma ocorrência que só não foi mais trágica porque rapidamente solucionada pela polícia: o roubo de duas telas, uma de Portinari e outra de Picasso, em ousado ato criminoso, documentado por câmeras de segurança e depois largamente transmitido via satélite, que evidenciava o descompasso entre a administração e a relevância do acervo, que teria sua dinâmica de exibição alterada ainda em 2007, como parte das celebrações pelos 60 anos do Museu de Arte de São Paulo — mantendo-se porém a infinidade de paredes e salas.

Um ano antes, o professor da ECA-USP José Teixeira Coelho Neto era anunciado como o novo curador-chefe do museu, com a missão de “revisar e redirecionar o plano cultural do Museu”³². Um ano depois, em 2008, João da

³² O anúncio da escolha de Teixeira Coelho foi feito em agosto de 2006, por meio de nota divulgada pelo MASP aos veículos de comunicação, como o jornal *O Estado de S. Paulo*. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060804p6117.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

Cruz Vicente de Azevedo assumiria a presidência do MASP, sendo sucedido em 2013 por Beatriz Mendes Gonçalves Pimenta Camargo.

1.4 O MASP encontra o *graffiti*: os muros nas paredes?

MASP e *graffiti*: antecedentes

Como vimos, a sede definitiva do MASP, projetada e construída entre 1957 e 1968 pela arquiteta Lina Bo Bardi, tem uma evidente importância para São Paulo. É o “museu de arte” “de São Paulo”, está localizado numa das principais avenidas da cidade, a Paulista, e sua arquitetura e acervo são símbolos do que a metrópole tem de melhor, como resume Marcelo Ferraz (2011): “Dentro dessa cidade de vida dura e opressiva, a população elegeu uma imagem que é, em grande parte, o seu avesso, uma imagem que representa a esperança em uma cidade mais humana” (FERRAZ, 2011, p. 125). Monet, Picasso, Renoir e Van Gogh estão, para ficarmos em apenas quatro nomes incontestes, entre as preciosidades do museu, uma ousada iniciativa de Assis Chateaubriand e Pietro Maria Bardi que, como vimos, remonta a 1947, ano de sua inauguração na Rua Sete de Abril, no centro da cidade, que 60 anos depois, em 2007, sentiria as ações do tempo, embora se mantivesse icônico na cidade.

O *graffiti* e a pichação de São Paulo são do final dos anos 1970, portanto bem posteriores ao MASP, mas pode-se dizer que também estão entre os símbolos da cidade. O primeiro contato entre o museu e o *graffiti*, porém, data apenas de 2008, ano em que, tanto em diversas metrópoles do exterior — entre as quais Nova York, berço do *graffiti* —, como em São Paulo, as latas de *spray* há muito já haviam entrado nos espaços culturais.

O primeiro contato entre ambos, porém, foi em chave negativa. O MASP recusou a exposição *Vertigem*, d’OsGemeos, em 2008. Segundo apurou o jornal *Folha de S.Paulo* ao entrevistar o crítico e colecionador Miguel Chaia, integrante do comitê curatorial do museu, isso ocorreu porque a mostra dos paulistanos do Cambuci se baseava “na sobrecarga mercantilista e na linguagem muito imediata” (MENA, 2009).

Em 2007, o museu sediava duas grandes exposições³³ que faziam parte de acordos de circulação internacional: uma com gravuras de Francisco de Goya, em parceria com a Fundação Caixanova e o Instituto Cervantes, e outra sobre Charles Darwin, com outra instituição internacional, o Instituto Sangari. Faria ainda outras três exposições no ano, uma dedicada ao pintor francês pós-impressionista Toulouse-Lautrec e outras duas de iniciativa de empresas para exibição de suas coleções (Comgás e DaimlerChrysler).

Em 2008, o museu exibiu de tudo um pouco, entendendo-se nesse tudo obras do universo erudito, às vezes contemporâneas, às vezes não, umas mais voltadas a iniciados, outras com força histórica e midiática para seduzir públicos novos. Do artista multimídia contemporâneo japonês Tatsumi Orimoto (numa sintonia estratégica com a celebração do centenário da imigração nipônica) a fotógrafos espanhóis que estudavam a sombra; de outra coleção provinda da iniciativa privada (Itaú), dedicada a pintores modernos brasileiros, aos pintores espanhóis contemporâneos Luis Gordillo e Manolo Quejido; destes a nova coleção privada (Coleção Fundação Mapfre), com desenhos de artistas modernos espanhóis (Dalí, Miró, Picasso, Tàpies e outros). E assim foi, ora o MASP se aproximando dos contemporâneos (*Arte contemporânea italiana [1950-2000] — Coleção Farnesina*), ora indo ao passado em busca de público novo (*Tesouros da Terra Santa: do rei Davi ao Cristianismo*), ora revisitando símbolos modernos nacionais (*Cândido Portinari — Séries Bíblica e Retirantes*), e sempre retrabalhando seu acervo. O pêndulo continuou em 2009, ano em que o MASP abrigou, entre diversas exposições, uma mostra contemporânea de perfil francamente comercial, dedicada ao artista paulistano Vik Muniz, e outras duas dedicadas a nomes internacionais consagrados (Auguste Rodin e Marc Chagall).

Foi em 20 de novembro desse mesmo ano — portanto quando a mostra *Vertigem* (25 de outubro a 13 de dezembro) ia pela metade no MAB-FAAP — que a chamada “arte urbana” acabou entrando no Museu de Arte de São Paulo, com a mostra *De dentro para fora/De fora para dentro*.

³³ A fonte prioritária sobre as exposições realizadas pelo MASP entre 2007 e 2011, e comentadas a partir de agora, é o próprio museu, salvo indicação que se faça em contrário. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_emcartaz.php>. Acesso em: 8 abr. 2013.

A exposição dos gêmeos Gustavo e Otávio Pandolfo foi sucesso de público (mais de 74.000 visitantes) e crítica (“Melhor Mostra Nacional do Ano” pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, APCA), o que não impediu que alguns críticos notassem nela um caminho aberto para a “cosmética da pobreza”. Para Fábio Cypriano (2009), OsGemeos tornariam “a miséria um produto de consumo fácil, caindo, novamente, no campo do entretenimento”. Diferentemente do que ocorre na rua, quando “essa tensão é autêntica, dentro de um espaço museológico as imagens desses miseráveis são mera ilustração e, pior, apropriação rasa de um estado de indigência típico das metrópoles latino-americanas” (CYPRIANO, 2009).

Para outros críticos, ao contrário, como Leon Cakoff (2009), a exposição tinha menos o desafio de emular a tensão das ruas para dentro do museu que a qualidade de “traduzir os enigmas de uma brasilidade dispersos pelo imaginário popular” (p. 281). O criador da Mostra de Cinema de São Paulo via n’OsGemeos uma conexão mais profunda com o alargamento das noções entre *dentro* e *fora* proposta, dentro dos museus, por ninguém menos que Lina Bo Bardi no próprio Museu de Arte de São Paulo:

A herança, mais que tudo, parece estar seguindo as doces provocações perpetuadas por Lina Bo Bardi, arquiteta do MASP que, em 1969, apresentou ali a exposição *A Mão do Povo Brasileiro*, estarecendo as elites ao dar luz e valor aos objetos mais singelos criados pelo imaginário popular através do Brasil. (CAKOFF, 2009, p. 281)

O curador da mostra, Felipe Chaimovich, pareceu não perceber nem o parentesco com o imaginário popular apontado por Cakoff, nem o simulacro apontado por Cypriano, preferindo ressaltar o fato de o trabalho dos dois grafiteiros ter saltado “dos muros urbanos para o restrito circuito das instituições de arte contemporânea ao redor do mundo, desde exclusivas galerias até seletos museus” (CHAIMOVICH, 2009). Ao enobrecer o equipamento cultural (exclusivo, seletivo), o curador não pensava em pontes permeáveis entre rua e espaço protegido, acreditando, antes, que “a produção d’OsGemeos abandona[va] a vida urbana para habitar espaços protegidos da alta cultura” (idem). Em vez de detectar uma ponte com o passado ou um simulacro do presente, o curador acreditava que “a

experiência das ruas permanece[ra] como elo entre as duas esferas de produção d'OsGemeos" e que a entrada no museu abria "novos desafios para a dupla: como preservar a potência da figuração urbana, mesmo em ambientes protegidos" (ibidem) — o que, convenhamos, os meninos nova-iorquinos consideravam impossível no começo dos anos 1980 (CHALFANT e SILVER, 1982).

O graffiti entra no MASP pelas portas da frente

Fato é que, assim como *Vertigem*, a exposição *De dentro para fora/De fora para dentro* (20 de novembro de 2009 a 14 de fevereiro de 2010) foi um sucesso de público. E, do mesmo modo que sua contemporânea, não buscou estabelecer permeabilidades mais tensas entre o *dentro* e o *fora*, preferindo apostar em um grande volume de obras (cerca de cem) que tinham parentesco com a produção das ruas, realizadas em diversas mídias e formatos, e de instalações que tinham a intenção de interagir com os visitantes.

De certo modo, a recriação da rua no espaço protegido também se deu no MASP. Se em algumas instalações OsGemeos estetizaram a situação de pobreza vista *fora*, levando-a para *dentro*, e em outras perseguiu um universo mais onírico e inventivo, destinado a permanecer, alternando-se entre a utopia e o simulacro (BAUDRILLARD, 1978), a curadoria de Baixo Ribeiro, Eduardo Saretta e Mariana Martins, da Galeria Choque Cultural, apostou na efemeridade ("igual à da rua"), e quem não viu os seis murais elaborados por Carlos Dias, Daniel Melim, Ramon Martins, Stephan Doitschinoff, Titi Freak e Zezão durante a exposição, os vê hoje apenas em fotos e vídeos que documentam a exposição. Os pequenos quadros expostos dentro, porém, têm ascendência mais que evidente no universo dos *marchands* já alertado quase três décadas antes por Chalfant e Silver (1982).

Fernanda Mena (2009) entrevistou o curador do MASP à época da abertura da exposição. Se por um lado Teixeira Coelho afirmou que a mostra era "o reconhecimento de um fenômeno cultural que existe na cidade" e defendeu que "o museu tem de abrir as portas para esse imaginário compartilhado que está batendo aí com força", por outro deixou claro a base do diálogo com a produção vinda das ruas: "O cara é alternativo até entrar no sistema. E o que ele quer é entrar" (MENA, 2009).

FIGURA 23 *O beija-flor*, d'Os Gemeos, que integrou a exposição *Vertigem*, no MAB-FAAP.
[Foto: Vilma Slomp. Fonte: <http://www.faap.br/hotsites/osgemeos/>]

FIGURA 24 *Luminescência*, d'Os Gemeos, que integrou a exposição *Vertigem*, no MAB-FAAP.
[Foto: Vilma Slomp. Fonte: <http://www.faap.br/hotsites/osgemeos/>]

FIGURA 25 Exposição *De dentro para fora/De fora para dentro*, exibida no MASP (2009-2010).
[Fonte: <http://titifreak.blogspot.com.br/2009/11/exposicao-de-dentro-para-fora-de-fora.html>]

FIGURA 26 Exposição *De dentro para Fora/De fora para dentro*, exibida no MASP (2009-2010).
[Foto: Gal Oppido. Fonte: http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=8]

De fato, *De dentro para fora/De fora para dentro* foi mais *de fora para dentro* do que *de dentro para fora* e, se não havia nos textos que apresentavam a exposição palavras-muros como “exclusivo”, “seleto”, “alta cultura”, como ocorrera no texto do curador do MAB-FAAP, ao apresentar que a exposição continha seis vídeos, um sobre cada artista, dizia-se que contavam “a trajetória de cada artista, desde seus trabalhos pelas avenidas de São Paulo e do Brasil, passando por obras nas ruas e prédios de cidades da Europa, dos Estados Unidos e do Japão, até a *absorção do gênero por grandes galerias de arte nas principais capitais culturais do planeta*” (MASP, 2009-2010, o destaque é nosso).

Numa de suas acepções, “absorção” significa “anexação e assimilação de uma cultura, de uma crença etc. pela fusão com outra, dominante ou não”. Em outra, significa “anexação territorial; conquista”. Noutra, ainda, “função pela qual as células dos seres vivos fazem penetrar em seu meio interno as substâncias que lhes são necessárias” (A. B. H., FERREIRA, 1999, p. 17).

O graffiti volta a entrar no MASP. Mas também sai em direção à cidade

O MASP conseguiu que entrassem as substâncias que lhe eram necessárias, e pouco mais de um ano depois, a chamada “arte urbana” voltava ao subsolo do museu de Lina Bo Bardi com a exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside in* (17 de agosto a 23 de dezembro de 2011). Vale ressaltar, entretanto, que as exposições que o museu realizara até 17 de agosto eram principalmente de arte contemporânea: fotos feitas pelo cineasta alemão Wim Wenders, uma mostra consagrada à pintura contemporânea alemã realizada pós-queda do Muro de Berlim, uma bonita intervenção de Regina Silveira na fachada do museu, chamada *Tramazul*³⁴ — o que parecia indicar uma guinada do museu rumo a uma maior atenção à produção contemporânea. Nesse contexto, uma segunda mostra de arte urbana em tão pouco tempo, embora soasse excessiva — considerando-se

³⁴ Teixeira Coelho (2010-2011) diz sobre *Tramazul*, imagem digital sobre vinil adesivo que transformou a fachada do MASP em céu azul: “Arte contemporânea contra o fluxo das coisas e, no entanto arte contemporânea que em pouco tempo sumirá dessa fachada, ela também – uma arte que aceita sumir. A eterna precariedade dos céus encontra-se com a transitoriedade da arte atual, em harmonia passageira”.

que um museu de arte com as pretensões do MASP tem diversas escolas artísticas, de diversos períodos históricos, a contemplar em suas exposições —, parecia ter alguma coerência como política cultural.

Exposta de novembro de 2010 até março de 2011 na fachada do museu, *Tramazul*, a bela obra em que Regina Silveira troca os tons sombrios habituais pela luminosidade, não ficou para a mostra de “arte urbana”. Mas já dava indícios de que o MASP estava disposto a dialogar mais com a cidade que o abriga, embora considerando isso de *arte urbana* “algo torto” ao menos na nomenclatura.

Em seu livro *Guerras culturais*, Teixeira Coelho (2000) já analisara uma obra da artista porto-alegrense: dissera ele que a maioria da arte “pública” de São Paulo, do Rio de Janeiro e da maioria das cidades do país era constituída por estátuas que “nada significam para a cidade e a cidade as ignora” (p. 106), e que Regina Silveira seria uma das poucas exceções. Referia-se a *Monudentro* (1987), obra em que a artista punha sombras no *Monumento às Bandeiras*, de Victor Brecheret, e ao *Paradoxo do santo* (1998) — trabalho em que, também por meio do seu usual jogo de sombras, Silveira dava sentido... sombrio a outra imponente estátua equestre de Brecheret, esta consagrada ao Duque de Caxias, que fica gradeada na deteriorada Praça Princesa Isabel, na esquina da Avenida Duque de Caxias com a Rio Branco, a poucos metros da Sala São Paulo, um entre os vários edifícios monumentais que se localizam na esgarçada região da Luz, no centro de São Paulo. Esse jogo de luz e sombra de Regina Silveira era um modo de refletir, dentro do espaço protegido, sobre o sentido dos monumentos que habitam a cidade, e de novamente explicitar que o “problema da representação das coisas continua sem solução” (FARIAS, 2002, p. 115).

Trocadilhos a parte, sem sombra de dúvidas a exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside in* teve modificações importantes em sua concepção, se comparada à anterior. A mais importante delas foi o fato de ter sido planejada pelos seus curadores (os mesmos Baixo Ribeiro, Eduardo Saretta e Mariana Martins) para ter uma maior permeabilidade entre *dentro* e *fora*.

FIGURA 27 *Tramazul*, de Regina Silveira. MASP (2011). [Foto: Estúdio Regina Silveira e Tassia Quirino. Fonte: <http://www.reginasilveira.com/#>]

FIGURA 28 *Peixe grande em Sampa*, de Tec, que integrou a exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside*, do MASP (2011). [Fonte: http://hipermedula.org/2011/08/de_dentro_e_de_fora/]

FIGURA 29 *Acampamento Ersília*, de Swoon, que integrou a exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside*, do MASP (2011). [Foto: Danilo Oliveira/Divulgação. Fonte: http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=104&periodo_menu=2011]

FIGURA 30 Estruturas vermelhas de Point, que integraram a exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside*, do MASP (2011). [Fonte: <http://www.onepoint.cz/65-0>]

Sua principal virtude em relação à antecessora residia no fato de estar *dentro* e *fora* do MASP. Era de *fora*, primeiramente, porque contava com nomes internacionais: os argentinos Tec, Defi e Chu, os franceses Remed, JR e Invader, a norte-americana Swoon e o tcheco Point (o coletivo paulistano BiJaRi era a exceção nacional a confirmar a regra). Em segundo lugar, porque efetivamente se projetava para *fora* do MASP.

Swoon construiria um casebre-instalação intitulado *Acampamento Ersília*³⁵ em frente ao museu, porém, sem qualquer sombra do ativismo político presente em outras experiências, como a de 2010, quando “estive no Haiti após o terremoto com o propósito de desenvolver, com moradores de um vilarejo, alternativas para a construção de abrigos e residências adequadas ao clima (<http://konbitshelter.org/>)” (MASP, 2011). Tec pintaria os contornos de um peixe nas cercanias do museu, visível de suas janelas. Point pintaria os remendos das calçadas que dão as costas ao MASP. JR colaria uma reprodução de grandes proporções de *Kaiowá*, fotografia de José Roberto Ripper que integra o acervo do MASP, nos tapumes do anexo em construção. Invader espalharia mais de 50 intervenções em azulejo, com seus personagens de *videogame*³⁶, por diversos pontos da cidade — talvez o melhor exemplo de obra a sair do Museu de Arte de São Paulo para efetivamente travar diálogo crítico com a cidade, perfazendo um circuito por diversos pontos da metrópole, embora inteiramente restritos ao seu centro expandido, que, como nos mostra a pesquisadora Isaura Botelho (2003), funciona quase como limite para os equipamentos culturais da cidade. O diálogo com a cidade esbarrou, também, numa cena inacreditável: sua instalação, dentro do museu, dava para a porta dos fundos, completamente trancada e gradeada, ou seja, nesse caso, tinha-se um *de dentro* e *de fora* que, na realidade, não tinha qualquer chance de permeabilidade entre o MASP e a rua.

³⁵ Ersília era uma das *Cidades invisíveis* de Ítalo Calvino (2006, p. 72), aquela em que a teia das relações citadinas ficava para trás sempre que complexa demais, e a cidade ia sendo refeita e refeita.

³⁶ O mapa dos *space invaders* do artista francês estava exposto no museu. Disponível em: <<https://maps.google.com/maps/ms?msa=0&msid=214106657362604054425.0004a9b2aac2063ae44f0&hl=en&ie=UTF8&ll=-23.544852,-46.657739&spn=0.036166,0.073954&t=h&source=embed>>. Acesso em: 27 mar. 2013.

FIGURA 31 Instalação de Invader que integrou a exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside*, do MASP (2011). Vista de fora para dentro e sem permeabilidade. [Foto: P.N.V., 15 set. 2011.]

FIGURA 32 Intervenção de Invader fora do MASP, travando diálogo no espaço público, em meio à pichação. [Fonte: <http://www.space-invaders.com/sp1.html>]

Conforme comunicada pelo museu,

A ideia central de DE DENTRO E DE FORA é provocar no público a experiência de não saber onde está a arte. Ela pode estar em toda a parte, embaixo da escada, atrás do quadro ou dentro do buraco. Pode estar na sala de casa ou no meio da rua. Dentro ou fora do museu.

A exposição é uma experiência em si. Experimentamos o trabalho colaborativo, a participação do público em vários níveis, a instalação coletiva, o diálogo com a arquitetura de Lina Bo Bardi, com a paisagem urbana e a paisagem humana da cidade, experimentamos a conversa da arte com a vida paulistana.

A exposição propõe uma parceria com o público, que é convidado a passear dentro da obra feita de linguagens individuais que se contrapõem e formam uma obra-arquitetura única e penetrável. Obra que continua mesmo do lado de fora do museu, na rua, mesclando-se à cidade e a toda vida que acontece nela. O público acaba por sair do museu sem sair por inteiro da obra. (MASP, 2011)

Teixeira Coelho parece usar, como diria Canclini (2012), o trabalho de Regina Silveira como *plataforma para pensar* a política cultural do MASP naquele instante. Sua reflexão sobre os monumentos estatuários da cidade retorna na apresentação à segunda mostra sobre arte urbana no museu.

Em 2009, como vimos, dizia à repórter da *Folha de S.Paulo* Fernanda Mena (2009) que exibir *graffiti* dentro do MASP era “o reconhecimento [tardio] de um fenômeno cultural que existe na cidade”, embora isso se desse, como sabemos, num momento em que a discussão já se deslocava para o fato de a pichação entrar sem pedir licença nos sistemas de arte, a fim de questioná-los por meio do vandalismo. Para justificar a segunda mostra, opera com um dado de 2011, a decretação do fim das obras públicas estatuárias pela Prefeitura de São Paulo, para se convencer de que:

A ideia de arte pública muda radicalmente. Há pouco São Paulo decidiu não mais aprovar a instalação de bustos nas praças públicas com a justificativa, acertada, de que esse tipo de “arte” pertence ao século XIX e nada acrescenta ao cenário urbano. Uma inesperada e bem-vinda decisão, que alimenta as esperanças de bom senso e *aggiornamento* no trato do poder público com a arte. (TEIXEIRA COELHO, 2011)

Parece buscar, assim, uma aproximação entre seus trabalhos teóricos e a função que passara a exercer no MASP a partir de 2006, a qual passa pela necessidade de se criarem estratégias para, ao mesmo tempo, proporcionar novas experiências estéticas, renovar os públicos e ainda obter alguma resposta econômica para o tradicional equipamento cultural em que atua. Se por um lado Teixeira Coelho (2011) opera com coerência essa ponte teórico-prática ao dizer que é papel de todo museu “abrir-se para as diferentes sensibilidades de seu tempo, não apenas as já confirmadas”, por outro é possível entrever em sua apresentação o mesmo raciocínio que guiara Felipe Chaimovich (2009) ao apresentar a *Vertigem* d’OsGemeos, frisando o fato de que aquela arte entrou porque foi “convidada”:

É nesse contexto de renovação da arte e das ideias sobre arte que a exposição DE DENTRO E DE FORA / INSIDE OUT OUTSIDE IN apresenta-se como mais uma incursão do MASP no terreno da arte urbana — convidada para vir outra vez ao museu. A experiência de 2009/2010 superou todas as expectativas. O público do museu se renovou, os mais jovens se aproximaram e os outros também vieram. Alguns se surpreenderam, outros confirmaram suas preferências, todos gostaram. O fato é que todo museu deve abrir-se para as diferentes sensibilidades de seu tempo, não apenas para as já confirmadas. (TEIXEIRA COELHO, 2011)

A despeito de todo o avanço existente entre a primeira e a segunda exposições de *graffiti* no MASP — com uma perceptível ampliação do diálogo com a cidade —, pode-se entender pelo texto de Teixeira Coelho que essa conflituosa reorganização da arte no espaço público, a qual se deu com o tempo, desde o século XIX até o XXI, precisou aguardar a solene abertura do museu para se legitimar — o que merece nossa ressalva. Mas não só. Desloca nossa atenção para as exposições seguintes realizadas pelo MASP, a fim de procurarmos indícios de uma maior aproximação com as ruas, que não seja apenas aquela preocupada com a estatística, ou seja, com a precisa quantificação do público.

Passado exatamente um ano do fim da segunda exposição destinada ao *graffiti*, o MASP bateria recordes de visitação exibindo obras de pintores mais para canônicos (Caravaggio, De Chirico, Modigliani, Vermeer) e bem-sucedidas

mostras de arte histórica³⁷. Porém, a instituição não pensaria em fazer “escândalo” similar ao feito por Lina Bo Bardi, conforme lembrou Marcelo Ferraz (2008b) refletindo sobre o que poderia ter sido “o mais significativo espaço expositivo” criado pela arquiteta do MASP:

Nenhum deles se equipara a um ato expositivo único, surpreendente e genial: quando da chegada a Salvador das obras do Museu de Arte de São Paulo emprestadas ao MAM-BA, Lina resolveu expor *A escola*, de Van Gogh, e *Rosa e azul*, de Renoir, ao ar livre em uma das mais populares e belas praças de Salvador, o Campo Grande. (FERRAZ, 2008b, p. 62-63)

Os tempos são outros, sabemos, e o próprio Marcelo Ferraz (2008b) faz questão de nos lembrar. Mas somente a sequência de programações do prestigioso Museu de Arte de São Paulo, que um dia foi planejado para ser um *museu sem paredes* (FERRAZ, 2011), poderá mostrar o quanto este estará interessado ou não em dialogar mais efetivamente com as manifestações culturais que ocorrem na cidade, e o quanto, por outro lado, estará interessado em sair de seu universo protegido para competir criticamente pelos sinuosos espaços da *urbes*. O que, ao interpretarmos Teixeira Coelho (2011), em seu texto de apresentação à segunda mostra de *graffiti* no MASP, ainda não parece ser a intenção atual do museu:

Não se trata de disputar um espaço de exposição com a cidade, mas de criar as condições para que se renovem os modos de pensar e perceber arte neste século XXI. Aquilo que antes girava apenas na esfera dos iniciados agora se coloca ao alcance de novos públicos. E o que era quase invisível, embora se escancarasse nos muros da cidade, com iniciativas como esta apresenta-se sob o foco de um potente holofote. Algo se perde no processo, como sempre: no caso, uma certa (e em parte já superada) clandestinidade. Mas, muita outra coisa se ganha. (TEIXEIRA COELHO, 2011)

³⁷ Em sua coluna de 4 de fevereiro de 2013 no jornal *Folha de S.Paulo*, a jornalista Mônica Bergamo deu como chamada “A arte é *pop*”, noticiando que o museu bateu seu recorde de público em 2012: 851 mil visitantes contra 774 mil em 2011. As exposições *Roma: a vida e os imperadores*, *Luzes do Norte: desenhos e gravuras do Renascimento alemão* e *Caravaggio e seus seguidores* foram, na ordem, as três que mais público tiveram.

1.5 Práticas culturais na atualidade: a multiplicidade como chave de entendimento

Qual o lugar para se ver arte hoje?

Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), terça-feira, 23 de abril de 2013, 15 horas. Um grupo de dez a quinze adolescentes com quinze, dezesseis anos se posiciona em círculo para conversar com um representante do Educativo da instituição. Quando este os pergunta qual o lugar para se ver arte hoje, um começa a olhar para o outro. Estavam lá para ver duas exposições: *Lady Warhol*, fotografias de Andy Warhol feitas por Christopher Makos, que o retratou travestido de mulher, e *Alex Vallauri: São Paulo e Nova York com suporte*.

Do lado de fora, o arte-educador do MAM-SP perguntara ao grupo, que observava a um painel da dupla de grafiteiros OsGemeos, se reconheciam naquilo arte contemporânea e se sabiam distinguir a arte contemporânea da moderna. A distinção lhes era indiferente. Um dos meninos, que se vestia como *rapper* ou jogador de basquete, disse que “tecnicamente, sim”. O educador perguntou então o que seria esse tecnicamente. O rapaz, de pronto, disse: “Porque [o *graffiti*] é uma coisa muito antiga”.

Dentro do museu, conversaram brevemente sobre as distinções entre arte moderna e arte contemporânea, sobre o papel da instituição etc. e passaram à Sala Paulo Figueiredo para verem os retratos de *Lady Warhol*. Alguns disseram conhecer Warhol, todos reconheceram a importância daquele homem que, ao se retratar como mulher, expôs no espelho seu duplo. Ninguém saiu dali chocado, ninguém riu, sorriu ou fez piadas. Talvez, num momento em que convivam personagens públicos como Marco Feliciano — dublê de pastor evangélico e deputado federal, eleito no mesmo ano de 2013 para presidir a Comissão de Direitos Humanos e Minorias (CDHM) — e Laerte Coutinho — cartunista renomado que desde 2010, às portas dos sessenta anos, passou abertamente a reconhecer-se como mulher —, numa das mais importantes contribuições à discussão sobre gênero e interculturalidade no Brasil recente, em oposição à tragédia (democrática) representada pelo outro —, aquilo já não lhes soe libertário nem crítico nem perturbador, mas natural.

“Porque é uma coisa muito antiga”

Da primeira exposição dedicada a Warhol os jovens passam imediatamente a um vídeo, aquele que fora exibido na 18ª Bienal de Arte de São Paulo, de 1985, sintonizado na TV 27, canal único da TV da *Casa da Rainha do Frango Assado*, instalação de Alex Vallauri³⁸, artista etíope de nacionalidade italiana, que viveu até os catorze anos em Buenos Aires, Argentina, para então vir para o Brasil (Santos e depois São Paulo), de onde partia episodicamente (Nova York, cidades europeias) e sempre retornava. A frase “Porque é uma coisa muito antiga” volta de outro jeito. Quando aparece na tela o Monza vermelho que Vallauri grafitou³⁹ para a instalação, uma das meninas diz que “adora carros antigos”. Quando a atriz global Cláudia Raia aparece no vídeo, toda voluptuosa no papel da Rainha do Frango, todos a reconhecem, deixando claro que os 28 anos que separam o Monza 1985 de 2013 não atingem a todos igualmente, sobretudo quando a sociedade de consumo e a cultura de massa, em sua ânsia por mercantilizar, trabalham conforme convém: ora no sentido da preservação, ora no sentido da substituição.

A exposição de Alex Vallauri (16 de abril a 23 de junho de 2013), que contou com a curadoria de João J. Spinelli, amigo pessoal do artista, sobre quem escreveu *Alex Vallauri: graffiti* (2010), foi assim justificada por Felipe Chaimovich, curador do MAM-SP, que, como vimos, em 2009 fizera a curadoria de *Vertigem*, d’OsGemeos:

³⁸ A Bienal disponibiliza uma reportagem sobre a novidadeira instalação de Alex Vallauri, mas não o vídeo exibido na Bienal de 1985 e reexibido em 2013 no MAM. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=XzDBjnnoryM&list=UU1f3VTed2pNkj00CoUlfqMA&index=1>>. Acesso em: 1 maio 2013.

³⁹ Vallauri conseguiu da General Motors um Monza novo, que efetivamente grafitou para expô-lo na garagem da *Casa da Rainha de Frango* da Bienal de 1985. O “efetivamente”, que parece tão óbvio, se explica com naturalidade se pensarmos que, na II Bienal Graffiti Fine Art (2013), patrocinada pela marca francesa Peugeot, havia dois carros novos “grafitados” na *vernissage*: mas eram grafitados entre aspas. O *graffiti* fora aplicado numa película que, na hipótese de ser retirada, deixaria o carro zero-quilômetro pronto para a próxima exibição comercial.

A dificuldade de julgar a arte urbana que explodiu em São Paulo desde a última década levou o MAM a trazer para o foco um dos precursores dessa modalidade entre nós, mostrando a densidade de um artista de formação sólida que transita para a produção urbana como consequência de um processo estético, e não que abraça o grafite por mero modismo. (MODERNO MAM, abr.-jun. 2013, p. 3)

Não é o caso de comparar a exposição *Vertigem* com essa retrospectiva de Alex Vallauri, nem de associar o “modismo”⁴⁰ corretamente detectado por Chaimovich a um ou outro artistas. Mas vale notar que Vallauri e os irmãos Pandolfo têm caminhos distintos na origem, aproximando-se esteticamente no final (referimo-nos obviamente a Vallauri). Os irmãos gêmeos nascidos no Cambuci em 1974, portanto 25 anos depois do nascimento de Alex Vallauri (1949), estrearam no *graffiti* em 1986, um ano antes da morte do etíope-italiano-brasileiro. O caminho d’OsGemeos foi construído das ruas para as galerias (embora ainda atuem nas ruas) e tem, no início, a influência da estética do *hip-hop*, que se ramificava cada vez com mais força em São Paulo (os *rappers* Racionais MCs, Thaíde e DJ Hum, o *breaker* Nelson Triunfo, entre outros), mas não só aqui, no tripé *rap* (música), *break* (dança) e *graffiti* (arte). Vallauri formou-se solidamente como artista plástico para depois usar as ruas como suporte (e ficar na tensão entre a rua e os espaços protegidos). Quando fez seus trabalhos, para espaços internos e para espaços externos, a referência estética do *graffiti* não era tão óbvia, nem tão única. O universo do *hip-hop* ainda não havia se consagrado como opção estética inescapável, do qual OsGemeos estão entre os poucos que conseguiram extrapolá-lo.

Alex Vallauri ouvia música cubana pré-Revolução Cubana (Célia Cruz, Tito Puente), seus referenciais estéticos vinham da *pop art* (quadrinhos, música *pop*), deslocando-se depois para um exercício de localização da brasilidade/latinidade — quando surgem a Rainha do Frango Assado e seus objetos (móveis e eletrodomésticos grafitados) —, ainda assim sempre dialogando com a arte *pop* e a estética *new wave*. Andy Warhol morreu em 1987 como Alex Vallauri. Jean-

⁴⁰ No fim de abril de 2013, a TV Globo estreou a novela *Sangue bom*, cuja abertura pode ser vista em: <<http://globo.tv.globo.com/rede-globo/sangue-bom/v/veja-a-abertura-de-sangue-bom/2545212/>>. Acesso em: 1 maio 2013. Toda a comunicação visual, incluindo o *lettering*, é inspirada na estética do *graffiti* e da pichação. Não seria o primeiro nem o último caso de assimilação dessas formas de manifestação pela indústria cultural. Aspectos econômicos do *graffiti* e a tensão entre transgressão e domesticação serão abordados no Capítulo 2 deste trabalho.

Marie Basquiat morreu em 1988. Keith Haring, em 1990. Em tempos sem internet, não é injusto dizer que Vallauri, nas suas andanças por Nova York, contribuiu para conectar esteticamente os muros de Nova York aos de São Paulo, como também não nos parece ser incorreta uma aproximação (pelos antípodas) entre a brasilidade da Rainha do Frango Assado (pelo *kitsch*) com a estética do Tritrez (pelo onírico), desenvolvida pelos artistas paulistanos a fim de relacionar seu universo urbano paulistano com outro mais nacional, talvez rural, “habitado pelos personagens amarelos, onde brilha e reina a sintonia entre todos os seus elementos”, conforme define o *site* Escritório de Arte⁴¹.

Tecnologia, velocidade, interatividade

Os meninos que acompanham a exposição de Vallauri desde logo reconhecem valor artístico naquilo, embora nem sempre consigam acompanhar os símbolos manejados por ele. Não reconhecem facilmente o Mandrake que abre a exposição, também, pudera, embora o mágico personagem criado por Lee Falk em 1934 seja contemporâneo de Batman (1939) e Super-Homem (1938), falta-lhe competitividade cinematográfica. A curadoria tem importância nessa falta de reconhecimento dos símbolos trabalhados pelo artista, afinal, estão apresentados primeiro os últimos trabalhos de Vallauri (os mais, digamos, cenográficos), só depois os feitos nas ruas (em São Paulo e em Nova York) — que poderiam conectar os jovens imediatamente — e, por fim, os trabalhos iniciais do Vallauri gravurista.

Quando estão na sala principal da exposição, que procura reproduzir a *Casa da Rainha do Frango Assado* da Bienal de 1985, os estudantes voltam a ser interpelados pelo arte-educador do MAM-SP, que lhes pergunta se conhecem Duchamp e seu conhecido mictório. A maioria diz que conhece e não há dificuldade em se fazer a ponte entre o mictório famoso e a privada pintada com a mesma textura da roupa justa de pele de onça da Rainha. Não há dúvidas, no grupo, entre a ponte existente entre *A fonte* (1917) de Duchamp e a arte contemporânea.

⁴¹ Disponível em: <<http://www.escritoriodearte.com/listarQuadros.php?artista=1222&n=Osgemeos&gclid=CJWFoOPj47YCFYHe4Aodx34Afg>>. Acesso em: 24 abr. 2013.

FIGURA 33 Trabalho de Alex Vallauri que integrou exposição no MAM-SP (2013).
[Foto: P.N.V., 23 abr. 2013]

Porém, logo em seguida há uma pergunta irrespondível: “A gente pode abrir a geladeira?”. “Não, infelizmente não podem”, diz gentilmente o rapaz, antes de baixar a voz em um tom para dizer que o ideal é que pudessem, mas enfim, estavam dentro de um espaço que não permitia tal interação. Outra garota interrompe para perguntar de onde vem o som de telefone, o velho “trim-trim-trim” que toca na sala ao lado, para compor com um *graffiti* de Vallauri nas ruas de São Paulo que mostra o telefone feito em estêncil acompanhado de dizeres que pedem Diretas-Já. A garota se incomoda com o som repetitivo, e cochicha com a do lado que o ideal seria poder sair da Grande Sala e ir até lá desligar. Todos têm telefones celulares, a maioria tem *smartphones* que os conecta 24 horas por dia ao que lhes interessar, e os usa como extensão do próprio corpo. A garota que reclama e a que escuta a reclamação são namoradas, as únicas que demonstram o relacionamento em público. A interatividade, que não havia na geladeira nem no telefone, faz falta ao grupo dentro daquele espaço protegido do Museu de Arte Moderna de São Paulo.

A sala seguinte mostra os *graffiti* de Vallauri nas ruas de São Paulo e Nova York, fotos das intervenções no espaço público, trabalhos emoldurados, os próprios estênceis. A seguinte mostra suas gravuras elaboradas. O grupo se interessa mais pela segunda sala que pela terceira, mas é possível notar em sua expressão facial que lhes parece faltar barulho, velocidade e sujeira em ambas. Seu referencial visual, que é o do século XXI, já está sobrecarregado demais para se deterem nas delicadas peças de Vallauri pelo espaço público. (Delicadeza mais que evidente nas porcelanas expostas: quem imaginaria, na viciada e monotemática estética que ronda a *urban art* atual, uma exposição que trouxesse um jogo de chá?)

Se entre nós o etíope Alex Vallauri e seus contemporâneos operaram um deslocamento do lugar da arte, ao usarem as ruas de São Paulo como suporte no final da década de 1970, é forçoso reconhecermos que muitos frangos foram assados desde então, levando a uma saturação (em matéria de hormônio; em matéria de carga visual). Aqueles meninos e meninas bem crescidos, que diziam conhecer Duchamp e não se assustavam com o Warhol travestido, que queriam desligar o telefone e abrir a geladeira, pertenciam já a outro tempo e tinham outras práticas culturais. Não ouviam música cubana pré-Revolução, mas *rap*, *funk*, música eletrônica, algum *rock*, algum *samba*. Quando ouviam música era

no celular ou no computador, não em plataformas fechadas como o LP ou o CD, e isso valeria para quase tudo.

Quando lhes era perguntado sobre qual o “lugar da arte” hoje, enfim, apenas olhavam uns para a cara dos outros antes de dizer, sem dúvida, o que lhes soava tão óbvio: “Qualquer lugar”.

São Paulo e sua geografia cultural da desigualdade

Que jovens paulistanos entendam que “qualquer lugar” é o lugar expositivo da arte, de qualquer arte, nos dias de hoje, é algo que, se não é completamente novo, não deixa de continuar chamando a atenção. Primeiro, porque evidencia que as práticas culturais vêm se modificando na contemporaneidade — tanto nas grandes cidades globais, como nas pequenas — o que foi muito favorecido pelo advento das novas tecnologias, que inegavelmente reduziu distâncias e ampliou possibilidades (CANCLINI, CRUCES e POZO, 2012).

Segundo, porque há, em uma metrópole da magnitude de São Paulo, um descompasso geográfico entre os seus bairros e a oferta de equipamentos culturais. Os equipamentos culturais, tais como bibliotecas, museus, teatros e centros culturais, estão localizados no centro da cidade e vão rareando à medida que o raio vai chegando à periferia (BOTELHO, 2003). As exceções, como a (embora relevante) oferta de cinemas com programação de orientação comercial (paga, e muitas vezes *bem* paga), exclusivamente em *shoppings centers*⁴², ou os altos e baixos das iniciativas governamentais (bibliotecas e teatros públicos, centros culturais, CEUs, eventos etc.) mais confirmam a regra que a desafiam.

Nessas zonas geográficas periféricas da cidade, que têm ofertas de *shoppings centers* em razão desproporcional à oferta de equipamentos culturais desinteressados do lucro (ou seja, que têm a cultura pautada comercialmente [BOTELHO e FIORE, 2005]), ou que simplesmente não têm nem um, nem outro, cabem aos meios de comunicação de massa e às mídias eletrônicas esse papel delicado de formação artístico-cultural, relacionamento com a cidade formal e entretenimento (CANCLINI, 2007). Mesmo quando a lógica *centro x periferia* se

⁴² Não bastasse, cabe o alerta: 23% dos paulistanos vão ao menos uma vez por semana a um *shopping center*, mas apenas 4% vão uma vez por semana ao cinema (DATAFOLHA, 2009) — o cinema no *shopping* facilita o acesso, mas não assegura a frequência ao equipamento cultural.

complexifica (CALDEIRA, 2000), o principal não muda: com a especulação imobiliária, é o “centro” rico que vai ocupar a “periferia”, empurrando-a para mais longe, e não o oposto (CYMBALISTA, 2006; D’ANDREA, 2012).

As cenas de violência e de precariedade escolar e profissional, paradoxalmente retrabalhadas e veiculadas como produto pela mesma indústria cultural⁴³, assim como a insuficiente preocupação das esferas públicas com a criação e manutenção de espaços públicos de troca simbólica e uma ênfase no acesso em detrimento da *apropriação* (PERROTTI e PIERUCCINI, 2008), fazem com que as ofertas que efetivamente se dão nos equipamentos culturais — quer públicos, quer privados — estejam muitas vezes dissociadas de uma questão mais profunda: nem sempre levam em conta as necessidades e os desejos de seus usuários. Os equipamentos culturais estão geograficamente, mas também culturalmente, distantes desse público que pretendem alcançar. Como consequência, não se atêm a algo bem mais importante que a mera oferta: a ampliação desses desejos de cultura.

Uma política cultural que se interesse pela *invenção do próprio futuro* (FURTADO, 2012) não pode ser regida por critérios meramente econômicos ou estatísticos, nem se pautar pelo direcionamento, inferência ou suposição do que é ou não apreciado (ou apreciável). Antes, deve promover novos encontros.

Mas a ampliação desses desejos passa pelo conhecimento e real interação com esse suposto “público”, quase sempre tratado no singular. Não se trata de um “público” à margem, que não produz nem consome cultura, mas ao contrário, como afirmou Néstor García Canclini na palestra “Redes sociais, internet e cultura digital”, proferida na abertura do ciclo *Produção, distribuição e consumo cultural: a indústria cultural no século XXI*, em São Paulo (Escola da Cidade, 2010), trata-se de um público novo, plural, majoritariamente jovem, que tanto consome como produz (*prosumers*).

⁴³ O filme *Tropa de elite 2*, dirigido por José Padilha, estreou nos cinemas brasileiros em 8 de outubro de 2010 e, no início de dezembro do mesmo ano, tornava-se a maior bilheteria não só de 2010, mas da história do cinema brasileiro, com mais de 10 milhões de espectadores. À mesma época, precisamente a partir de 27 de novembro, uma midiática invasão da Vila Cruzeiro e do Morro do Alemão, no Rio de Janeiro, embaralhou ainda mais os conceitos de realidade e ficção. No dia 30 de novembro, dois fenômenos da cultura *pop* propiciados pelo livre acesso à tecnologia já eram visíveis: um DVD pirata, falso, “*Tropa de elite 3*”, com as “melhores cenas” da invasão, era *best-seller* entre os camelôs cariocas, vendido a R\$ 10, disputando, em vendas, com as ficções “reais”. No mesmo dia, um *videogame* gratuito estava disponível na rede. O objetivo era atingir os traficantes em fuga. O palco do jogo eram as imagens reais transmitidas à exaustão pela televisão.

A troca simbólica se dá em esferas distintas das normalmente elaboradas pelas políticas públicas para a cultura: telefones celulares com acesso à internet, em que proliferam as trocas de mensagens instantâneas e a produção de fotos e vídeos imediatamente postados na rede; *lan houses* que propiciam a pertença às redes sociais virtuais e à cidadania digital; YouTube tanto para ver as estrelas globais, como para ver e ser visto (essência do *prosumidor*); pirataria de filmes que sequer estrearam nos cinemas; *download* legal e ilegal de música; *uploads* e também a vida efetivamente em comunidade, o que inclui uma pulsante produção cultural. Que se configura, simbolicamente, em manifestações artístico-culturais que quase sempre ficam à margem dos equipamentos culturais — ou são por estes depois assimilados com finalidades comerciais.

Na outra ponta do raio desta cidade, a que leva ao seu centro, ou “centro expandido”, como quis a engenharia de trânsito de São Paulo, quase que coincidindo com a distribuição dos equipamentos culturais, está uma programação abundante e variada, sem dúvida cosmopolita, e que se ombreia, em sua programação cultural, ao que é oferecido não apenas por outras cidades emergentes, mas também pelas cidades globais estabelecidas. Há programações culturais para todos (que tenham bolso, acesso ou gosto): clássicas e de vanguarda, *pop* globais e nacionais, *underground* ou francamente comerciais, mostras de arte visual, de teatro, de dança, de música, de cinema — e outras híbridas — de força internacional.

Procure o curioso e verá que, nos últimos anos, esteve na cidade, em pessoa ou por meio de suas obras, uma gama enorme de artistas de prestígio internacional. Uma lista de nomes seria arbitrária e, principalmente, interminável. Mas, pelo que atestam pesquisas realizadas nos últimos anos, a frequência cultural externa, ou seja, em espaços públicos ou semipúblicos, é algo pouco difundido, por motivos de bolso, acesso ou gosto⁴⁴. Desde logo, três questões já se colocam:

⁴⁴ O final da primeira década do século XXI coincidiu com a publicação de diversas pesquisas sobre as práticas culturais do brasileiro, do paulista e do paulistano. Algumas foram de origem privada, como as produzidas pelo Datafolha (2009) e por J. Leiva Cultura & Esporte (2010); outras foram públicas, como as do IBRAM, do MinC e do IPEA (todas de 2010). Outras ainda foram acadêmicas (BOTELHO, 2003; BOTELHO e FIORE, 2005) ou de instituições do terceiro setor (REDE NOSSA SÃO PAULO, 2011). Todas apontaram que nossas práticas culturais estão mais na esfera privada que na esfera pública.

(1) Seriam mesmo “obrigados” a saber dessas ofertas e a frequentar quaisquer espaços culturais?

(2) Oferta sem acesso não basta, mas acesso sem apropriação (pela mediação, pensada em amplo sentido) também não.

(3) O preço não é o limite para a frequência, uma vez que São Paulo dispõe de diversas atrações gratuitas de alto valor simbólico.

Assim, exceto pelos malabarismos midiáticos que arrastam parcelas importantes aos equipamentos culturais⁴⁵, há, mesmo nos bairros com maior oferta de equipamentos, um afluxo de pessoas inferior à oferta — ou uma frequência restrita (e normalmente elitizada) que se reagrupa em guetos. É São Paulo, pois, uma cidade que se fragmenta em várias outras menores e maiores que sua totalidade.

Estudiosos culturais (BAUMAN, 2001 e 2009; CANCLINI, 2004, 2007 e 2011) referem-se a metrópoles como São Paulo como *não lugares* (AUGÉ, 1994) que desprivilegiam o convívio na *urbes*, o que reforça o fato de as práticas culturais paulistanas (das classes média e alta, inclusive) estarem mais ligadas à esfera privada que à esfera pública. Laymert Garcia dos Santos (2002) chega mesmo a classificar São Paulo como “uma cidade que é a morte da cidade” (p. 115), o que não é menos dramático que a constatação de Teixeira Coelho (2000) de que, no Brasil, “o espaço público implode em espaços privados” e que, “a rigor, o espaço público é, aqui, uma abstração social” (p. 116). Richard Sennett afirma sobre Nova York que

os solavancos enérgicos provocados por sucessivas demolições e construções de casas e grandes prédios comerciais e residenciais em Nova York vedaram à cultura cívica o testemunho do tempo. O êxodo de diversas etnias e camadas sociais assemelha-se muito aos movimentos individuais de desapego que geraram as formas modernas de Londres e de outras cidades. A renúncia ao destino participativo foi crucial para todos esses desarraigamentos. (SENNETT, 2010, p. 372-373)

⁴⁵ Os sucessos de público pontuais não garantem a continuidade do incremento. Dizem Bourdieu e Darbel (2007): “Quando algumas exposições se beneficiam de um sucesso particular, o fluxo total dos visitantes dos museus e das exposições não aumenta na mesma proporção” (p. 134).

Mas sabemos que Sennett poderia estar falando de São Paulo, como efetivamente fala Zygmunt Bauman:

A tendência a segregar, a excluir, que em São Paulo (a maior conurbação do Brasil, à frente do Rio de Janeiro) manifesta-se de maneira mais brutal, despudorada e sem escrúpulos, apresenta-se — mesmo que de forma atenuada — na maior parte das metrópoles. (BAUMAN, 2009, p. 40)

Ou Tom Zé (2003), quando relembra um 25 de janeiro: “Apesar de tudo, é aniversário de São Paulo, apavorante amor. Cidade que já foi um grande espaço público, colo para imigrantes do Oriente e do Crato” (p. 113).

Porém — ou por tudo isso —, a embaralhar o centro das grandes cidades globais, como São Paulo, e suas periferias está uma fervilhante junção de manifestações culturais que resistem ou se rearticulam nos guetos — que hoje, em tempos de grande revolução tecnológica, sabemos também serem globais.

A política cultural que perseguimos está, portanto, diante de um quadro novo. Atenção a esses jovens *prosumidores*, para utilizarmos a nomenclatura usada por Canclini (2010), que dominam amplamente a tecnologia e se apropriam criativamente, e às vezes com estratégias de guerrilha, do espaço urbano. Acompanhar suas ações — e, mais que isso, promover um diálogo aberto — talvez signifique poder redesenhar a desigual geografia cultural de São Paulo. Ou, como vimos em Deleuze e Guattari (2005), e também em Canclini (2012), permitir que novas cartografias provisórias da cidade, mais justas, criativas e democráticas, sejam criadas.

Por uma política cultural que dialogue com a cidade

Pretendemos, ao analisar a aproximação de equipamentos culturais, como o MASP, com o *graffiti*, sinalizar que a política cultural que entendemos como condizente com os desafios da contemporaneidade é aquela em que a arte e a cultura são uma ponta de lança para a *invenção do próprio futuro* (FURTADO, 2012).

Essa política cultural voltada à *invenção* (FURTADO, 2012), à *metáfora* (CANCLINI, 2012), à *experiência* (BONDÍA, 2002) e à *emancipação*

(RANCIÈRE, 2011), em que produtores e receptores se tornam protagonistas de sua própria vida, é uma política cultural interessada em ampliar possibilidades, e não em restringi-las. Que está baseada na interculturalidade e compreende que os confrontos interculturais são inerentes ao processo e progresso cultural (CANCLINI, 2004). Por não entender a arte e a cultura separadas da vida, é ainda uma política cultural conectada ao espaço público, e que entende que é seu dever zelar pela expressão na arena pública, alargando as noções de liberdade, o que significa entender que as decisões finais sobre o que é bom ou não é bom cabem aos receptores que, críticos, deixarão de ser apenas receptores para serem cocriadores. Ou *prosumidores* mais repertoriados.

Trata-se de uma política cultural, portanto, que enxerga de modo dialógico as relações entre as pessoas e os equipamentos culturais, e entre estes e o espaço público — e finalmente entre todos esses entes e as questões ligadas à condição humana, compreendendo que a invenção do próprio futuro precisa sair do simbólico para se dar na vida concreta. Mas não é uma política cultural ingênua: sabe que opera dentro do simbólico e que, para se conquistarem modificações no plano social, precisa ser trabalhada na perspectiva da *centralidade da cultura* (TEIXEIRA COELHO, 2007).

Essa política cultural que perseguimos entende que é mais importante assegurar que os espaços culturais sejam espaços de diálogo, que ampliem os debates sobre a vida em sociedade, do que definir a que se deve ou não ter acesso. É uma política cultural que quer ampliar desejos, e não que os torna acessíveis a poucos ou pasteurizados para que atinja muitos. Que entende que estar *dentro* ou *fora* não exprime mais apenas falta de acesso, mas que pode significar também opção política. E que, por isso, compreende que seu relacionamento com a cidade é vital.

Capítulo 2

GRAFFITI: TRANSGRESSÃO E DOMESTICAÇÃO

FIGURA 34 “Contrapichação” denuncia especulação imobiliária na Vila Madalena, em São Paulo. Construtoras têm contratado artistas urbanos para ocupar tapumes contra a pichação, mas nem sempre o expediente tem o resultado esperado. [Foto: P.N.V., 2 abr. 2013]

2.1 Pequena história do *graffiti*: dos muros para os museus

A “contrapichação”⁴⁶ de P. M. Bardi

Pietro Maria Bardi, diretor do Museu de Arte de São Paulo de 1947 a 1994, foi para a delegacia em 13 de outubro de 1982 por pichar “escritas obscenas” na mureta do MASP, na esquina da Avenida Paulista com a Rua Professor Otávio Mendes. Inscrevera, na estrutura de concreto projetada por sua mulher Lina Bo, a palavra “MERDA” por cima do nome de Jair Andreoni, então candidato a deputado estadual pelo PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro) naquelas eleições diretas de 1982, em que o longo período de ditadura militar, iniciado em 1964, dava um novo passo para se abrandar no Brasil, rumo à democratização do país. Andreoni, que em 2012 ainda se aventurava pela disputa de cargos políticos (foi eleito suplente de vereador em Itanhaém, litoral paulista), era apenas um dentre os vários nomes de candidatos que apareciam pichados pelos muros da cidade — o do MASP incluído, o que despertara a fúria de seu diretor. As eleições diretas legislativas de 1978 trouxeram consigo a novidade da pichação encomendada dos nomes dos candidatos nas ruas, o que as eleições de 1982 — também para os poderes executivos estaduais — asseveraram, assim como as seguintes, finalmente presidenciais, de 1989.

Eram tempos em que o *graffiti* e a pichação paulistanos ainda não estavam tão difundidos, como já ocorria desde o final dos anos 1960 e começo

⁴⁶ Na esteira do termo “contra-uso” (LEITE, 2007), usa-se aqui o termo “contrapichação” para localizar reações à pichação e ao *graffiti* por meio da pichação e do *graffiti*. Conceituamos as “contrapichações” como reações, como a de Bardi, em 1982, ou as do grupo Tupinãodá, em 1987, entre outras, de início não necessariamente políticas, mas que, pela força do ato (fúria no caso de Bardi, humor no caso do coletivo), ganham conotação política. Entendemos a “contrapichação” como uma aparentada do considerado antiético “atropelamento” (em que pichadores inscrevem por cima de outras inscrições), mas tem como diferença o fato de fazer surgir um significado novo, ampliado, da pichação original, ou ainda ajudar a compreender aspectos não óbvios do “sistema da pichação e do *graffiti*”. Parece-nos que, em tempos de “profusão de signos” (SPINELLI, 2007) e de ampliação das ânsias de domesticação, não só do *graffiti*, mas também da pichação, a “contrapichação” é uma manifestação que deve ser acompanhada pelos formuladores de políticas culturais que desejem dialogar com as cidades. Voltaremos a ela quando falarmos dos itens 2.3 (“Pichação e *graffiti*: o ilegal é mais legal?”) e 2.4 (“O *graffiti* assimilado pela indústria cultural: crítica embalada para consumo?”) deste trabalho, ao observarmos, por exemplo, as reações à verticalização do bairro paulistano de Vila Madalena.

dos 1970 em cidades como Nova York (CASTLEMAN, 1982; MAILER e NAAR, 2009; THE NEW YORK TIMES, 1971), embora já aparecessem desde meados da década de 1970 nos muros paulistanos.

No final dos anos 1970 e começo dos 1980, palavras de (des)ordem, contrárias ao golpe militar, dividiam espaço com trabalhos de *graffiti* como os que Alex Vallauri, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, Maurício Villaça, John Howard, Ozéas Duarte e Julio Barreto, entre outros artistas, começavam a deixar por alguns bairros da cidade. As intervenções feitas por Hudinilson Júnior e o coletivo 3NÓS3 (que incluía, além deste, Rafael França e Mario Ramiro) — como o conhecido *Ensacamento* de monumentos pela cidade, “guerrilha” que se deu na madrugada do dia 27 de abril de 1979 e chamou a atenção no espaço público — são desse período inicial do reencontro da cidade com o “descontrole” que a redemocratização felizmente representaria. Como são dessa época duas inscrições que se tornariam bastante populares na cidade: “JUNECA / PESSOINHA” e “CÃO FILA KM 26”. Os primeiros, Juneca e Pessoainha, seguiam o raciocínio dos garotos nova-iorquinos de carimbar seus nomes pela maior quantidade de muros de São Paulo, para se fazerem conhecidos — o que de fato conseguiram por um período⁴⁷. O tal “CÃO FILA KM 26”, obra de um excêntrico criador de cachorros dessa raça brasileira, Antenor de Lara Campos Filho, não tinha nada de ataque ao sistema; ao contrário, tinha o intuito de indicar, com exagerada concisão, o endereço onde as crias podiam ser adquiridas⁴⁸. No Rio de Janeiro, muros continham a inscrição “CELACANTO PROVOCA MAREMOTO”, criada pelo jornalista Carlos Alberto Teixeira em referência à série *National Kid* mas com subtexto político (ESTÉTICA MARGINAL, 2012; GITAHY, 1999).

O artista plástico e pesquisador Waldemar Zaidler (2011), que grafitou com Alex Vallauri na São Paulo dos anos 1970 e 1980, percebe na ocupação massificada da cidade pela pichação de cunho político-eleitoral, contratada, o ponto de partida para a proliferação de usos desses vários tipos de manifestação

⁴⁷ Anos depois, Antônio Pessoa preferiria o anonimato e se tornaria advogado. Juneca continuaria a usar a lata de *spray*, mas para fazer *graffiti* autorizado e trabalhos artísticos de orientação comercial e sem grande repercussão.

⁴⁸ No obituário de Campos Filho, o jornalista Estêvão Bertoni (2012) levanta, entre outras informações biográficas, que o pioneiro pichador brasileiro, quando teve confundida sua inscrição com mensagem política antimilitares, “foi a uma rádio negar, em entrevista, e aproveitou para declarar seu apoio ao regime. Nunca foi preso e até ganhou um prêmio internacional de propaganda por ter desenvolvido uma nova mídia” (BERTONI, 2012).

legal e ilegal — algumas com pretensões artísticas —, que não dependiam, mas incluíam fortemente o *spray*.

O “modelo de negócio” foi prontamente detectado e copiado pelos candidatos concorrentes, e nos períodos pré-eleitorais das três eleições seguintes São Paulo foi literalmente recoberta pelo *graffiti* de conteúdo político-eleitoral contratado, que consolidou oferta e demanda em escala metropolitana de um serviço até então inusitado. O resultado foi inédito: a estética da periferia se sobrepôs à estética da cidade formal. (ZAILLER, 2011, p. 1)

O ato do “pichador” P. M. Bardi, então com 82 anos, foi tido como revolucionário e surpreendente, assustando e entusiasmando setores da direita à esquerda. O jornal *Folha de S. Paulo* dedicou ao episódio uma chamada na primeira página de sua edição de 15 de outubro, dois artigos de opinião na página 2, uma charge de Fortuna na mesma página e um artigo de meia página ainda no primeiro caderno. O caso se desdobrou pelas edições seguintes, com entrevistas e artigos assinados por colunistas do jornal, como José Carlos Dias, Tarso de Castro e Silvio Lancellotti — e também ocupando espaço em outros veículos, como as emissoras de televisão Globo e Bandeirantes e o *Jornal da Tarde*.

Tudo era novidade naquela época, da pichação ao uso público da palavra “merda”, e o fato de um destacado intelectual como Bardi, dirigente de um prestigiado museu de arte, tê-lo cometido funcionou como um potente amplificador da importância daquele pleito para a redemocratização do país (e das mudanças que isso acarretava para os usos da cidade).

Ruy Lopes, jornalista então responsável pela sucursal da *Folha de S. Paulo* em Brasília, escrevera que a sujeira promovida naquelas eleições era enorme, e que o ato de Pietro M. Bardi não podia ser confundido com o daqueles que lhe provocaram ira:

[...] o emporcalhamento de uma cidade é crime, previsto no Código Eleitoral, artigos 328 e 329, e a pena é maior quando os bandalhos sujam logradouros e edifícios públicos. E todos sabem quem são os violadores da lei, porque a essência do delito faz com que eles deixem gravado o nome do autor.

Entretanto, andando por uma cidade como São Paulo, os zelosos guardiães da ordem não conseguem ver nenhuma inscrição, exceto a do Museu de Arte. Aquele grito contra a falta de civilidade dos que prometem defender o povo. (LOPES, 1982)

Bardi não estava atirando diretamente nos pichadores. O alvo de seu protesto não era a pichação ou o *graffiti*, mas a expropriação dos bens públicos pelos políticos, que tratavam de propagandear seus nomes pelos muros da cidade. Em seu livro sobre Vallauri, João J. Spinelli (2010) relembra uma entrevista de Bardi à revista *Isto É Senhor*, concedida em 5 de outubro de 1988, na qual dizia que a ocupação dos muros podia “propor mais um modo estético, vindo do *pop*, nesta procura incessante de dar à pintura sua razão de ser: comunicar ideias, acontecimentos e gerar comentários” (p. 24).

Noutra entrevista, esta à *Folha de S.Paulo*, no calor da prisão por ter “contrapichado” “MERDA” nos muros do MASP, via como um dos defeitos da cidade “Estes porcalhões de políticos que mandaram pintar os muros e contra os quais eu tive a ideia de me insurgir e fazer um protesto. Estas pichações são um defeito estético que eu aponte na cidade” (PINHEIRO, 1982). Perguntado pela repórter Thereza Pinheiro sobre qual seria sua opinião sobre a então recente reforma na Praça da Sé, que levou esculturas ao espaço público, dissera ser contrário, entendendo que a arte pública “deve penetrar na cidade espontaneamente, no tempo justo, no momento certo” (PINHEIRO, 1982).

Mas isso não significava que o velho Bardi se opusesse à ocupação da cidade. Se em 1982 justificara sua pichação como “um ato de amor” pela cidade (PINHEIRO, 1982), em 1983 Gisella Bisordi assim iniciava outro texto sobre Pietro Maria Bardi:

Pietro Maria Bardi, 83 anos, um dos fundadores e sempre diretor do Museu de Arte de São Paulo — Assis Chateaubriand (MASP), morre de vontade de pichar a cidade. Aquele seu gesto do ano passado, de escrever “merda” nos muros do museu em protesto contra as antiestéticas pichações eleitorais, não foi tão ocasional assim. Para surpresa geral, agora, ele confessa que, se pudesse, picharia 30 ou 40 paredes por dia. E não enfeitaria a cidade. Faria desenhos, brincadeiras e grafaria sugestões para corrigir o que acha errado. Recomendaria, por exemplo, “que o trânsito, ao invés de ser essa bagunça, com tanta má educação, fosse mais civilizado”. (BISORDI, 1983)

FIGURA 35 “Contrapichação” feita por Pietro Maria Bardi no MASP para protestar contra pichação política, em 1982. [Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/bardi/bardi21.htm>]

FIGURA 36 Antenor de Lara Campos Filho, autor da pichação “Cão Fila Km 26”, onipresente em São Paulo nos anos 1970/1980. [Fonte: http://www.fotolog.com.br/urbanos_02/13561086/]

No final da década de 1970 e começo da década de 1980, a ocupação dos muros da cidade de São Paulo pela pichação dos políticos incomodava muito mais que os estênceis de Alex Vallauri, sendo considerada “exagerada” pela imprensa da época (FOLHA DE S.PAULO, 1982b). Trabalhos como os de Vallauri, Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, entre outros contemporâneos, eram raros, e, por serem “realizados por cidadãos formados e treinados nos campos das artes visuais e do *design* chamaram a atenção e logo conquistaram a simpatia de muitos” (ZAILLER, 2011). Eram outros tempos, como relembra o amigo de Alex Vallauri:

Em São Paulo, por volta de 1976, surgiram os primeiros “haikai” inscritos pelos muros, e imediatamente notou-se o contraste entre eles e a única frase que era sistematicamente espalhada pela cidade, a enigmática “Cão Fila Km 26”. (ZAILLER, 2011)

O pesquisador se refere ao movimento Poesia Visual, que reuniu, entre outros, nomes que se tornariam conhecidos no universo do audiovisual, como Tadeu Jungle (“ÉDIFICIL”) e Fernando Meirelles (“XÔ URUBU”).

O coletivo Tupinãodá⁴⁹, formado em 1982, reunia outro grupo de artistas interessados em dialogar com a cidade por meio de intervenções, e se destacou por usar materiais efêmeros como sacos de lixo coloridos (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, 1985) e giz — como fazia o nova-iorquino Keith Haring —, e também por realizarem “contrapichações”, por volta de 1987, como relembra um de seus integrantes, o grafiteiro Rui Amaral, em entrevista à revista *Zupi* em 2012: “Tirávamos a propaganda política do cara e pintávamos os postes. Éramos presos por causa disso. Queríamos deixar a cidade mais bacana e a imprensa apoiava. Isso deu muita visibilidade” (ESTÉTICA MARGINAL, 2012, p. 93).

Adeptos da ordem, como Romeu Tuma, então diretor do sombrio DEOPS/SP (Departamento Estadual de Ordem Política e Social de São Paulo), consideravam que a pichação começava a sair do controle com as eleições: “A

⁴⁹ O coletivo Tupinãodá durou oito anos (1982-1989), período em que atuou no espaço público, fez mostras em museus e outros espaços culturais e teve experiências na TV Cultura. Pelo Tupi passaram José Carratü, Eduardo Duar, Milton Sogabe, Rui Amaral, Jaime Prades, Carlos Delfino, Cesar Teixeira, Ciro Cozzolino, Claudia Reis e Alberto Lima (ESTÉTICA MARGINAL, 2012).

coisa (pichações) está crescendo de tal maneira, a um mês ainda das eleições, que esperamos não se degenerar. Se você não tomar cuidado, sua casa vai no embrulho também” (FOLHA DE S.PAULO, 1982b).

Mas essa ocupação dos muros trazia intrínseca uma janela para novos tempos, mais democráticos, o que permitia que também se visse nas pichações, nas palavras do advogado José Carlos Dias, futuro secretário da Justiça de São Paulo (1983-1987) e ministro da Justiça (1999-2000), um “sinal de convalescença, com o doente tropeçando os primeiros passos em direção a uma nova era” (DIAS, 1982).

Em seu artigo para o jornal *Folha de S.Paulo*, no rastro da “contrapichação” de Bardi, o jurista via a necessidade de se combater outra poluição, embora não discordasse que a cidade, em suas palavras,

está [va] visualmente poluída por cartazes, panos, pichações. Pedindo emprestada a imagem de Caetano Veloso, São Paulo está mais do que nunca no avesso, a revelar a vibração, a corrupção, o apelo desesperado do apoio popular escrito, rabiscado, estampado, desenhado em todos os espaços, cantos e esquinas. O desespero diante da Lei Falcão a desafiar outras formas de comunicação [...]. (DIAS, 1982)

A Lei Falcão impedia que candidatos se expressassem verbalmente, visando conter o crescimento da oposição, e perdurou de 1976 até ser completamente revogada em 1997, quando o sistema do qual Armando Falcão fizera parte como ministro da Justiça já estava afastado do poder. Eram mecanismos de controle das liberdades como esses que, na opinião de Dias, deviam ser combatidos:

O esforço há de ser para a despoluição do Brasil. E esse esforço tem de ser exercido, vivido pelos democratas, na luta contra os duros, os corruptos, os carreiristas, os que precisam do autoritarismo para continuar a subsistir e a mandar. Sem generalizações, sem ultrajar companheiros de ontem.

Se assim não for, se assim não acontecer, se o Brasil não tem solução, só restaria imitarmos o gesto impulsivo do grande Pietro Bardi. E isso nossas crianças, nossos adolescentes não querem que aconteça. Temos para com eles, pelo menos, o dever de dar uma resposta, cumprir o papel de nossa geração eleitoral, destinar-lhes um país sem poluições. (DIAS, 1982)

A “contrapichação” de Bardi foi amplamente aceita, e sua prisão completamente repudiada. Matéria de 15 de outubro de 1982 dizia que “Bardi tinha sido transformado, sem querer, em grande personagem da cena eleitoral de São Paulo” (FOLHA DE S.PAULO, 1982a). Embora tenha ele próprio dito que seu ato não tinha sido político (“Minha reação não foi política. Foi só para dar uma demonstração de que é injusto pichar uma obra pública como essa, que é um monumento tombado pelo Patrimônio Histórico Nacional” (idem), seu grito de protesto acabou tendo repercussão política, e também midiática, “como se tivesse adquirido uma nova obra de arte por bom preço” (ibidem).

Para Tarso de Castro (1982), a “contrapichação” de Bardi foi, em si, uma obra, que contrapôs duas categorias de revolucionários — os da estirpe do “homem que nos homenageia com a preservação da arte” (para Tarso de Castro, este, que é Bardi, estaria acompanhado de outros grandes como Sérgio Buarque de Holanda, Cândido Portinari e Oswald de Andrade), e os “revolucionários”, entre aspas porque frutos do golpe de 1964:

No momento em que tantos se arrogam a título de revolucionários, me alegra estar presente ao tempo de Pietro Maria Bardi. É que, queiram ou não, em Bardi, São Paulo tem um dos seus mais belos revolucionários — e bem mais útil do que tantos que, empolados, se jogaram a causas inúteis.

[...]

Quanto a Pietro Maria Bardi, com sua “merda”, dá-nos uma lição: do quanto ainda podemos ser puros, do quanto ainda podemos ser revoltados, do quanto ainda podemos bater o pé, do quanto ainda podemos ficar com aquele belo e inesquecível olhar zangado a dizer: — Não quero. (T. CASTRO, 1982)

Depois de anos de pesada ditadura, importantes setores da imprensa da cidade de São Paulo não pareciam aceitar que os políticos de uma nova era que engatinhava trôpega para a democracia continuassem a usurpar a cidade, ocupando-a pelos caminhos da pichação, no que estavam acompanhadas por uma grande parcela da população. Para Silvio Lancellotti (1982), por exemplo, os adeptos da prisão de Bardi representavam a velha ordem político-econômica que teimava em não passar o bastão (se é que o passariam algum dia):

Os albertos e as senhoras de Santana não se constrangem com a violência cometida pelas Rotas e pelos PMs que matam nas ruas sem saber se os alvos de seus tiros são cidadãos comuns na ida-e-volta de seus trabalhos. Os albertos e as senhoras de Santana não se constrangem com a violência política que os donos do poder perpetram sobre os desprivilegiados do País. Os albertos e as senhoras de Santana não se chocam com a violência econômica que desaba sobre a imensa maioria da população desta terra desprotegida. Mas têm tempo para acusar um homem acima do bem e do mal como o professor Bardi de “escrita obscena”. (LANCELLOTTI, 1982)

Bardi não era obviamente um “homem acima do bem e do mal”, como dizia o jornalista em tom exaltado, mas, ao endossar ataques violentos como o realizado por ele, e ao se interessar pelos trabalhos iniciais de Vallauri e companhia, parcelas da imprensa paulistana e da cidade pareciam se esforçar para diferenciar o que consideravam atos estéticos ou políticos do que seria apenas propaganda com fins eleitoreiros. Embora dissesse não ter realizado um ato político, o diretor do MASP colocava o museu no centro do noticiário, e o reafirmava como um espaço de vital importância para a cidade — e mais, disposto a dialogar criticamente com ela.

No caldo daquela pré-democracia — o movimento Diretas-Já ainda estava relativamente distante —, São Paulo ia se estabelecendo como uma cidade importante para a pichação e o *graffiti* nos planos nacional e internacional.

São Paulo, anos 1980: o *graffiti* se estrutura (e massifica)

Em 1981, o MAM-SP já tinha dado um primeiro passo para dialogar com as manifestações que estavam nas ruas, trazendo-as para perto de si — ou seja, oferecendo sua parede externa como suporte — como o mural realizado pelos OsGemeos em 2010 e que ali está em 2013. É verdade que isso se dava com Alex Vallauri, um artista que já tinha trânsito com os chamados sistemas da arte, o que não diminuía a relevância da abertura:

Este episódio pode ser tomado, em São Paulo, como marco conceitual, no qual se engendrou a revisão da ideia de mural, e lançou as bases para uma modalidade artística diretamente derivada do *graffiti*, um novo muralismo que encontrou ampla freguesia nas instituições, no âmbito residencial e em instalações comerciais em geral, tanto interna quanto externamente. (ZAIDLER, 2011)

Em tempos que não contavam com a simultaneidade e ausência de fronteiras da internet, é relevante notar que os estênceis de Vallauri e companhia ocorriam quase simultaneamente aos do artista francês Blek Leraque, *Blek Le Rat*, que no começo dos anos 1980 carimbava seu ratinho preto e outros estênceis de influência *pop* pela vigiada cidade de Paris. Tido como inspiração não declarada do artista britânico Banksy, um dos grandes expoentes da cena do *graffiti* 2.0, Leraque é considerado por muitos (e assim se considera) o pioneiro no uso do estêncil para grafitar as ruas⁵⁰. Que todas essas intervenções ocorressem, em São Paulo, na mesma época em que despontavam artistas nova-iorquinos como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, é algo igualmente digno de nota.

Em Nova York e em algumas metrópoles europeias, as latas de *spray* se tornariam “ferramenta para exercício da cidadania” (ZAIDLER, 2011), levando para os muros, metrô e trens o que vinha sendo gerado pelas revoluções iniciadas em 1968, que reverberariam nos planos político, social e cultural, mundo afora⁵¹.

Como se sabe, os revolucionários ventos que sopravam da Europa em 1968 encontraram o Brasil em pleno recrudescimento da ditadura militar iniciada quatro anos antes, sobre o que a decretação do Ato Institucional nº 5 não deixa dúvidas.

A distensão “lenta, gradual e segura rumo à democracia”, iniciada por Ernesto Geisel no final da década de 1970, traria novo ânimo à cultura produzida no país, e uma maior abertura rumo à experimentação e ao contato com o que vinha de fora.

⁵⁰ Conforme, entre outras fontes, o *website* oficial do pioneiro francês. Disponível em: <<http://www.blacklerat.free.fr>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

⁵¹ “A Revolução Cultural de 1968 transformou o *spray* em uma ferramenta de disseminação rápida e massiva. Os revolucionários, chamados situacionistas, também utilizaram o conceito dadaísta de *readymade* — retomado depois por Andy Warhol na Pop Art —, para subverter a cultura de massa” (ESTÉTICA MARGINAL, 2012, p. 23).

A estética buscada por Alex Vallauri, Maurício Villaça, Carlos Matuck, Waldemar Zaidler e, anos mais tarde, Rui Amaral e Celso Gitahy, entre outros, fazia aproximações com o universo da *pop art* e da *new wave*, provenientes das classes médias nova-iorquinas. Assim como invadira os trabalhos de Andy Warhol e companhia, a estética das histórias em quadrinhos aparecia nos grafiteiros de São Paulo.

O começo dos anos 1980, em São Paulo, coincidia com a busca de colagens similares à representada pelo *graffiti* em suas diversas manifestações. Era a época em que surgiam, na música popular, expoentes da chamada Lira Paulistana, Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé à frente; no *rock* (os Titãs juntariam jovem guarda, *new wave*, *punk rock* e poesia concreta); na cena *punk* (na qual o movimento sindical do ABC teria grande importância).

Os quadrinhos, fonte-inspiradora dessa primeira geração de grafiteiros paulistanos, também se rejuvenescem nesse momento pré-democrático: Angeli, Glauco, Laerte e Luiz Gê são alguns dos nomes que despontam em São Paulo nos anos 1980, juntando ironia e uma estética mais suja e libertária: quadrinhos para os jovens que queriam ser livres depois de terem nascido sob a égide da repressão. Algo se dava, do mesmo modo, nas artes plásticas, no *videotape*, e assim por diante.

O MASP, que até então era praticamente o único espaço cultural que poderia ser chamado também de espaço de convivência, pelo poder agregador e mobilizador que tinha (fiquemos apenas nas primeiras edições da Mostra de Cinema de Leon Cakoff), ganharia em 1982 duas companhias da maior relevância: o SESC Fábrica Pompeia, outra obra que teve o engenho de Lina Bo Bardi, e o Centro Cultural São Paulo. Os três espaços, como já tratou em artigo Martin Grossmann (2011), tinham, como têm em comum, o fato de se abrirem para a cidade de São Paulo em ruas que, ao menos nos casos dos companheiros do MASP, não separam buzinas de carros e caminhar apressado de pedestres da possibilidade de contato com a arte e a cultura, constituindo-se em *interfaces* (GROSSMANN, 2011) permeáveis entre o tempo da metrópole e o tempo da arte-cultura. É necessário relembrar que em 1982 o vão livre do MASP era mais livre que em 2013.

FIGURA 37 Trabalho de Rui Amaral no acesso à Avenida Paulista, em São Paulo [Foto: Ana Carmen Foschini].

FIGURA 38 Trabalho d'OsGemeos na Avenida Vinte e Três de Maio, em São Paulo, no início dos anos 2000; ligado à estética nova-iorquina.
[Fonte: <https://www.facebook.com/DaRuaGraffitiShop>]

O *graffiti* aparece nas músicas de Itamar Assumpção, como as poesias de inspiração concretista aparecem nos muros (ZAILLER, 2011)⁵². Todos estão interessados em olhar para as ruas e nelas se expressar. O grande mural que faz a transição entre a Avenida Dr. Arnaldo e o túnel da Avenida Paulista, de autoria de Rui Amaral, é de 1987. Fica evidente, na principal avenida da maior metrópole brasileira, a proximidade estética entre o trabalho do brasileiro e o do artista norte-americano Keith Haring, que haviam se conhecido na Bienal de Arte de São Paulo de 1983.

O *hip-hop* brasileiro é do final dessa mesma década. Nas escadarias da estação São Bento do metrô, tanto se ouviam os últimos lançamentos do *rap* norte-americano (com o *delay* da época), como iniciavam nas rimas em português nomes que se tornariam famosos nesse tipo de música (como Racionais MCs e Thaíde e DJ Hum). Não é coincidência que, a partir do final da década de 1980, a estética norte-americana do *graffiti*, ligada ao *hip-hop*, também comesse a se massificar pelas ruas paulistanas (e brasileiras), com o surgimento de nomes como o dos irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo (que, nesse primeiro momento — em vez dos trabalhos mais figurativos realizados tanto no espaço público, como nos espaços protegidos, que tentam dialogar com o onírico e com um ideal de brasilidade —, concentram-se no trabalho do “logotipo” “OSGEMEOS” à maneira nova-iorquina), Speto, Binho Ribeiro e Tinho, entre outros (GITAHY, 1999).

Se num primeiro momento a pichação aparece com uma conotação política (como reivindicação), “nos anos seguintes, imagens dessa vertente política do *graffiti* foram sistematicamente exploradas pelos meios de comunicação como ícones indicativos das transformações em curso” (ZAILLER, 2011). A estética nova-iorquina do *graffiti*, que fora acompanhada de perto por diversos autores (MAILER e NAAR, 2009; CASTLEMAN, 1982; CHALFANT e PRIGOFF, 2005), também bateria às portas de São Paulo (ainda não vivíamos a simultaneidade dos

⁵² Fiquemos em uma das estrofes de “Vi, não vivi”, parceria de Itamar Assumpção com Christiaan Oyens: “Primeira vez que eu te vi/ Contive os meus palpites/ Falei de Rilke, Leminski/ Assim que vi seus grafites”. Nos anos 1980, a poesia de Paulo Leminski aparecia tanto nos livros, como grafitada na rua, além de comparecer em parcerias diversas (como o próprio Itamar), trânsito livre que talvez ajude a explicar o fato de o poeta surpreender o mercado editorial em 2013, com sua antologia póstuma *Toda poesia* superando *best-sellers* óbvios nos primeiros lugares. Não é por acaso que uma estrofe de poema seu, localizado à página 21 do improvável *best-seller*, voltaria aos muros em 2013: “isso?/ aqui?/ já?/ assim?”.

tempos correntes), num processo que em cerca de uma década contribuiu para aproximar centro e periferia da cidade naquilo que Zaidler (2011) corretamente identificou como a estética da periferia se sobrepondo à estética da cidade formal.

Nova York, 1971: surge TAKI 183

Se hoje “não mais só a cidade é espaço para uma grafiteagem, mas também as revistas, as *internetes*, o corpo, os meios de comunicação” (RAMOS, 2007, p. 1.269), e impera nas metrópoles uma profusão de signos, composta por um *mix* de publicidade, lixo, diversidade arquitetural, mobiliário urbano, *graffiti* e pichação, que confunde, estressa e amedronta os passantes (SPINELLI, L., 2007) — mas por tudo isso também os estimula —, o início desse excesso se dá com a efervescência da chamada sociedade de consumo (estamos no final dos anos 1940), e com os seus desdobramentos, sobre os quais diversos estudiosos da pós-modernidade se ocupam e a *pop art* se notabilizou por explorar a partir da segunda metade dos anos 1950 — o que se ampliou com os ventos contestatórios e libertários pós-1968.

Em 21 de julho de 1971, o jornal *The New York Times* noticiou, acredita-se que em primeira mão, o que toda a cidade de Nova York então já sabia: que a inscrição “TAKI 183” estava por toda parte. Mas o que a maioria não sabia era do que se tratava, e qual seria a motivação dessa expressão no espaço público, o que o NYT descobriu, num depoimento que hoje, mais de quarenta anos depois, ainda ajuda a compreender as motivações dos jovens que ocupam as cidades com trabalhos de *graffiti* e pichações, e porque, como vimos na recente experiência paulistana com o Museu Aberto de Arte Urbana, ou em certas experiências de museificação do *graffiti* no MASP e no MuBE, é tão inócuo tentar domesticá-lo no espaço público ou estéril mimetizá-lo nos espaços semipúblicos.

Taki, dizia o jornal nova-iorquino, era um jovem descendente de gregos, de dezessete anos, que vivia em Manhattan, na 183d Street entre as Avenidas Audubon e Amsterdam, havia pouco se formara na *high school* e não entregava o sobrenome, mas explicava que “Taki” era um tradicional diminutivo grego para “Demetrius”, seu nome de batismo. E o principal, que não tinha uma motivação “maior” para fazer o que fazia — e pior ainda (para a polícia e a Prefeitura), a pichação lhe era algo incontrollável:

I just did it everywhere I went. I still do, though not as much. You don't do it for girls; they don't seem to care. You do it for yourself. You don't go after it to be elected President. (THE NEW YORK TIMES, 1971)⁵³

Se lembrarmos a fúria de Bardi contra os políticos que mandavam pintar seus nomes pela cidade, soa irônico ler sobre a falta de pretensões políticas do pioneiro pichador, ainda mais se nos lembrarmos de inscrições paulistanas como “JUNCA PARA PRESIDENTE 1989”, na verdade uma reafirmação do oposto: a falta de espaço para esses jovens, e o desejo deles de se fazerem notar para a sociedade, “na marra”.

Sacha Jenkins (2007) é autor de um esclarecedor texto introdutório a outro livro fotográfico de Jon Naar que, como o feito com Norman Mailer (2009), retrata o início do *graffiti* nos Estados Unidos, por isso mesmo chamado *The birth of graffiti*. No começo dos anos 1970, em que o fracasso no Vietnã se complementava com a falta de perspectivas dentro do próprio país (sobretudo aos negros e hispânicos, habitantes dos subúrbios de Nova York), a ocupação das ruas pelo *graffiti* e pela pichação se mostrava como uma possibilidade para que esses jovens governassem seus próprios corpos e demarcassem seus domínios (JENKINS, 2007).

Na Nova York cindida e violenta, deixar marcas nos trens e metrô, e onde mais fosse possível, era uma maneira, diz Jenkins (2007), de se aproveitar do sistema metropolitano para lançar uma mensagem para além dos alcances dos subúrbios:

They were “toughs” not because they were bloodthirsty; they were toughs because times were hard on the boulevard. the writing on the walls and subway cars was a reaction to the times and a reflection of the conditions in which writers and their civilian families lived. (JENKINS, 2007, p. 12)⁵⁴

⁵³ TAKI 183 dizia algo como: “Eu simplesmente faço isso [a pichação] por todo o lugar que eu vá. Eu ainda faço, embora não tanto. Você não faz isso por garotas; elas não parecem se importar. Você faz isso por você mesmo. Você não vai atrás disso para ser eleito presidente”.

⁵⁴ Em tradução livre: “Eles eram ‘valentões’ não porque eram sanguinários, eram valentões porque os tempos eram difíceis nas ruas. A escrita nas paredes e nos vagões de metrô foi uma reação aos tempos e um reflexo das condições em que os *writers* e suas famílias viviam”.

A falta de perspectiva encontrou nas latas de *spray* uma possibilidade de redenção. Mas, se na Europa de maio de 1968 serviria para pedir tempos melhores a uma coletividade, nos Estados Unidos do início dos anos 1970 agiria no plano individual, dando um sentido à vida daqueles garotos, de cerca de quinze anos, de todas as raças e classes sociais, prioritariamente negros, hispânicos e pobres. Não para se tornarem “presidente”, como explicou TAKI 183, mas por *saberem fazer algo* e fazê-lo bem, a despeito dos julgamentos da sociedade vigente.

Os *graffiti writers* norte-americanos se distanciavam das experiências anteriores com as latas de *spray* porque não tinham uma mensagem a passar através da tinta, o ato de grafitar era a finalidade em si. Eles, como almejamos nas mediações diversas (artística, inclusive), estavam completamente apropriados daquele fazer e, por meio dele, tinham um trânsito pela cidade de Nova York superior ao da maioria de seus habitantes. A um só tempo, aqueles jovens sem perspectivas sabiam fazer algo e gostavam desse fazer: o ato de grafitar e pichar os conectava com seus pares na cidade, que, em vez de lhes colocar muros (o que a cidade não cansava de lhes fazer), dava-lhes o suporte para que os garotos finalmente pudessem se expressar livremente e deixassem de ser anônimos.

Por tudo isso, não demoraria para que uma estética predominasse às demais, e no caldo dessa ocupação das ruas pelo *graffiti* e a pichação, outros dois lados desse polígono de possibilidades ilimitadas chamado *hip-hop* surgiam concomitantemente, voltando-se à dança (*break*) e à música (*rap*). Se a febre do *break* se diluiu com o tempo, tendo a dança sido incorporada às apresentações da música, não resta dúvidas de que a estética do *hip-hop*, enquanto música e manifestação artística, tornou-se uma indústria das mais valiosas comercialmente e com diversos produtos agregados, processo que motivou o *The New York Times* a produzir um artigo em 2013, cujo título, “Popularidade pode diluir estilo do *hip-hop*”, e conteúdo, também dizem muito sobre as discussões sobre a crescente comercialização do *graffiti*.

No artigo, Jon Caramica (2013) diz sobre o *hip-hop* que, “como o oxigênio, ele pertence a todos”. Nos Estados Unidos, como se sabe, o processo de incorporação das manifestações ligadas ao *graffiti* e à pichação aos sistemas da arte também foi rápido. A primeira exposição dedicada ao *graffiti* nova-

iorquino ocorreu em 1975 no Artist'Space, e foi apresentada pelo crítico de arte Peter Schjeldahl. Data de 1981 uma mostra-chave para o sucesso do *graffiti* nas galerias, *New York/New Wave*, organizada por Diego Cortez no PS1, então espaço de vanguarda nova-iorquino (GITHAY, 1999). No mesmo período, a cidade de Nova York assistiu à ascensão, rumo aos espaços protegidos, de outros dois nomes que ocupavam as ruas, Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, e desde então trabalhos ligados à chamada *urban art* não param de valorizar.

A incorporação do *graffiti* e da pichação aos sistemas de arte caiu como uma luva para quem tentava solucionar o problema da poluição visual em Nova York. Craig Castleman (1982), em seu livro, e Henry Chalfant e Tom Silver (1982), em seu filme, entre outros pesquisadores que acompanharam o surgimento do *graffiti* na cidade de Nova York, demonstram como os *graffiti writers* foram combatidos pela Prefeitura, pela polícia e pelos seguranças da companhia metropolitana de transporte, a MTA (Metropolitan Transit Authority), que usaram de arames-farpados a muros altíssimos, de cães de guarda a cercas-elétricas, de lavagens com ácido na parte externa dos trens a policiamento ostensivo na parte interna, para tentar eliminar o que demoraria a ter algum controle em Nova York.

O incentivo para que os meninos e meninas que pintavam os trens e as ruas comesçassem a se “ocupar” fazendo arte dentro de espaços protegidos, que poderia “curá-los”, somou-se às antenas ligadas do capitalismo dos sistemas da arte. A “instrumentalização” do *graffiti* se verificou de tantas maneiras, que hoje soa ainda mais divertido acompanhar o depoimento colhido por Chalfant e Silver (1982) para seu filme:

Eu sou o detetive Bernie Jacobs. Eu, em conjunto com o meu parceiro, Jim McHugh, somos coordenadores de prevenção ao crime do Departamento de Polícia de Trânsito de NY. *Graffiti*, assim como o nome, não é uma arte. *Graffiti* é a aplicação de uma substância numa superfície. Vou-lhe mostrar um *graffiti*, que são aquelas letras na traseira daquele vagão que está atrás de mim. Aquilo é uma forma de arte? Eu não sei. Eu não sou um crítico de arte, mas tenho a certeza de dizer que aquilo é um crime. (CHALFANT e SILVER, 1982; legendado)

O *graffiti* entra nas grandes instituições de arte

A distância do tempo evidencia que, desde o depoimento do detetive Jacobs, e as pioneiras exposições ocorridas em Nova York na mesma época, uma infinidade de mostras dedicadas ao *graffiti* vêm ocorrendo, nos mais variados espaços, em todo o mundo, de bienais e museus tradicionais a galerias de arte, de centros e fundações culturais a espaços ditos alternativos.

No mesmo ano em que Diego Cortez organizava uma mostra dedicada ao *graffiti* no PS1, em Nova York, a Pinacoteca do Estado de São Paulo inauguraria a exposição *Interferência urbana*, de Alex Vallauri — “artista italiano radicado em São Paulo, que desde 1978 chama a atenção com grafites estampados nos muros da cidade” (SANCHES, 1981) —, composta por quinze pinturas em *spray* sobre tela e um audiovisual, *Muros de São Paulo*. Era uma novidade, pois, até então, quando se falava em *graffiti* nos jornais, só se poderia estar falando dos desdobramentos do sucesso cinematográfico *American graffiti* (1973), de George Lucas. Uma “exposição de grafite” seria, sem dúvida, uma mostra de trabalhos feitos a lápis sobre papel.

O norte-americano Keith Haring seria apresentado pelo curador Walter Zanini como um dos grandes nomes de 17ª Bienal de Arte de São Paulo (SANCHES, 1983), enquanto Alex Vallauri estaria de volta à Pinacoteca em outra mostra no ano seguinte (ALMEIDA, 1984). Um ano depois, em 1985, retornaria à 18ª Bienal de Arte de São Paulo (estivera antes, como artista plástico, nas edições de 1971, 1977 e 1981) com a instalação *A Casa da Rainha do Frango Assado*, que teve grande repercussão e lhe abriu diversas portas comerciais como grafiteiro, como explica neste depoimento:

Eu achei que o grafite saiu fora da marginalidade. As pessoas descobriram que ele pode ser um mural, um trabalho que pode ser encomendado para lojas e restaurantes. E, de fato, com a minha obra na Bienal recebi várias propostas. Uma mãe foi na exposição e seu filho pediu um quarto grafitado como presente de Natal. Vendi também oitocentas camisetas e mil adesivos, além de objetos que estavam na instalação. (FOLHA DE S.PAULO, 1985)

Na 18ª Bienal, estariam ao lado da instalação de Alex Vallauri trabalhos de velhos amigos dos tempos de rua, como Carlos Matuck e Waldemar Zaidler. E o mesmo trânsito, das ruas para os espaços protegidos, iria se dar com as gerações seguintes de grafiteiros brasileiros, de Celso Gitahy a Rui Amaral, d’OsGemeos a Binho Ribeiro, nos mais variados espaços nacionais e internacionais. E esse caminho, em direção aos museus, não seria diferente na cena do *graffiti* realizado em outros países.

Se não estivesse evidente a legitimação do *graffiti* e sua incorporação aos sistemas da arte, num caminho sem volta de crescente valorização comercial — com ainda mais crescente variedade de usos —, a megaexposição *Art in the streets*, exibida de 17 de abril de 2011 a 8 de agosto de 2011 no MOCA (The Museum of Contemporary Art), em Los Angeles (EUA), trataria de dirimir qualquer dúvida.

A megaexposição, na The Geffen Contemporary at MOCA, se insere num movimento que se acentuou no começo da segunda década dos anos 2000, que coincide com o encontro do *graffiti* com o MASP, qual seja, o de grandes exposições dedicadas a essa forma de arte encontrarem respaldo em instituições tradicionais e prestigiadas, por um lado remoçando seu público, por outro, ampliando sua receita e visibilidade.

Trata-se de um momento em que a “atitude transgressora” do pichador e do grafiteiro encontra abrigo seguro em símbolos comerciais que os patrocinam. *Art in the streets* teve entre seus patrocinadores a Levi’s, marca de calças *jeans* que desde os anos 1950 se apoia em ícones transgressores (fiquemos em James Dean) para se solidificar. O *site* Street Art View⁵⁵, simultâneo à mostra no MOCA, também é patrocinado por uma marca de apelo entre jovens (Red Bull), e o mesmo ocorreu, entre nós, com a II Bienal Graffiti Fine Art, realizada no MuBE (Peugeot).

Não é coincidência que esse tipo de apoio, e de megaexibição, se dê quando a valorização financeira dos trabalhos de *graffiti* nos sistemas de arte é simultânea à abertura de galerias específicas para exibição, “descoberta” e comercialização desse tipo de trabalho. Grandes mostras em museus consagrados, com sucesso de público e crítica, e o consequente destaque

⁵⁵ Trata-se de uma espécie de museu virtual, colaborativo, que mapeia a arte de rua feita em diversos países. Disponível em: <<http://www.streetartview.com/>>. Acesso em: 29 maio 2013.

mundial de artistas como, entre outros, a dupla paulistana OsGemeos e o britânico Banksy, convivem com a explosão de expoentes individuais ou coletivos desse tipo de manifestação artística, todos vivendo em proveitoso e permanente contato com o universo do *marketing* e do *business*.

O fato de a mostra no MOCA ser, nas palavras do próprio museu, “*the first major U.S. museum exhibition on the history of graffiti and street art*” (MOCA, 2011)⁵⁶, demonstra o potencial comercial desse tipo de trabalho, mas, se comparado à mostra *Arte urbana contemporânea: De dentro e de fora/inside out outside in*, realizada praticamente ao mesmo tempo no MASP, mostra o quanto é possível realizar quando se tem uma política cultural interessada, de fato, em interagir com o tipo de arte e de cultura que se está exibindo (e com as pessoas que vão em busca desta). Da preocupação com a perspectiva histórica do *graffiti* (reuniu de fotos das inscrições de TAKI 183 e outros pioneiros e trabalhos oitentistas de Basquiat e Haring a contemporâneos como os d’OsGemeos, Banksy e Swoon), passando pela ênfase em seus desdobramentos culturais e na revisão dos nomes-chave para a massificação da cultura *hip-hop*, a mostra do MOCA se destacou não só pela quantidade de trabalhos expostos, mas pelas pontes que criou, no espaço protegido, com aspectos correlatos à arte urbana, como a música e o skate, ao mesmo tempo em que não ficou restrito a uma única faceta estética do *graffiti*.

O que faltou às exposições de arte urbana no MASP — embora pareça tão óbvio na tentativa de diálogo com os novos públicos — sobrou à política cultural elaborada pelo MOCA para lidar com o mesmo tipo de arte: a intenção de estabelecer pontes que conectassem a história do *graffiti* aos contextos atuais da chamada arte contemporânea, assim como a busca por uma maior permeabilidade entre os fazeres correlatos à arte de rua e o espaço protegido. Exemplos são muitos, mas é emblemático saber que a extensa mostra *Art in the streets* foi inaugurada com uma demonstração da Nike Skateboarding Team⁵⁷,

⁵⁶ Mais detalhes sobre a mostra *Art in the streets*, que, conforme tradução livre do *release* divulgado, se propôs a ser “a primeira grande mostra americana em museus sobre a história do *graffiti* e da *street art*”, em: <http://www.moca.org/pdf/press/Art_in_the_Streets_Release.pdf>. Acesso em: 29 maio 2013.

⁵⁷ A Nike Skateboarding Team é, hoje, uma das principais equipes competitivas de skate. A visita a seu *site* deixa claro o quanto se vale da estética da *street art*. Disponível em: <http://www.nike.com/us/en_us/c/skateboarding/nike-skateboarding-team>. Acesso em: 29 maio 2013.

em uma rampa de skate projetada por Lance Mountain, skatista famoso nos anos 1980 — e que esta foi realizada em conjunto com o artista contemporâneo Geoff McFetridge⁵⁸, que tem um trabalho que dialoga fortemente com a “cultura de rua”, mas cuja diversidade a ultrapassa.

Quando lemos o diretor do MOCA Jeffrey Deitch afirmar que “*Art in the streets will be the first exhibition to position the work of the most influential artists to emerge from street culture in the context of contemporary art history*”⁵⁹ (MOCA, 2011), notamos que tal inserção do *graffiti* no universo da arte contemporânea, dentro de um equipamento protegido como o MOCA, se dá como algo natural — inserido em uma política cultural mais ampla, inerente à sua razão de ser como museu de arte contemporânea —, o que é diferente da aproximação buscada pelo MASP em suas duas mostras de *graffiti*. Noves fora o caráter evidentemente comercial da mostra do MOCA, pensemos que incentivo o visitante das exposições de *graffiti* do MASP teve para subir as escadas ou pegar os elevadores para descobrir as exposições temporárias ou o fabuloso acervo do Museu de Arte de São Paulo. É evidente que o problema central disso está no perfil de ambos museus: o norte-americano é voltado à arte contemporânea, o que torna tais pontes algo mais natural, o brasileiro, não.

É uma concessão tão evidente ao universo das galerias (no caso, a Choque Cultural) e a certo modismo que ronda o *graffiti*, detectado por Felipe Chaimovich (MODERNO MAM, 2013), que tal constatação nos impede sequer de tentarmos conectar o “amor a São Paulo” projetado nas “contrapichações” bardianas de 1982 ao que ali esteve exposto de 2009 a 2011. Conexão, aliás, que sequer existiu — como quase tudo que ocorre no veloz e desmemoriado século XXI, o MASP anunciaria se aproximar “pela primeira vez” de trabalhos que dialogassem com o universo do *graffiti* e da pichação, esquecendo-se de que seu primeiro e principal diretor já se arriscou bem mais ao ocupar as paredes externas do próprio museu que dirigiu.

⁵⁸ Pode-se ver o trabalho de Geoff McFetridge para o MOCA, entre outros, em seu *site*: <<http://championdontstop.com/site3/shows/art%20in%20the%20streets/artinthestreets.html>>. Acesso em: 29 maio 2013.

⁵⁹ Em tradução livre, algo como: “*Art in the streets* será a primeira exposição a posicionar o trabalho dos artistas mais influentes que emergem da cultura de rua no contexto da história da arte contemporânea”.

O parentesco com a arte rupestre como outra “legitimação”

É comum em trabalhos sobre o *graffiti* buscar-se uma aproximação entre as inscrições feitas nos muros, proliferadas a partir da segunda metade do século XX, e aquelas, bem mais antigas, feitas nas cavernas. No capítulo inicial de seu livro *O que é graffiti*, intitulado “Origem do *graffiti*”, o grafiteiro Celso Gitahy (1999) explica que as pinturas rupestres “são os primeiros exemplos de *graffiti* que encontramos na história da arte” (p. 11), salvo a diferença de que, “hoje, usamos tintas em *spray* e não pintamos cervos e bisões, mas sim ideias, signos, que passam a compor o visual urbano” (p. 12). No mesmo capítulo, usa como epígrafe uma frase de Maurício Villaça que conecta pichadores e grafiteiros aos primórdios das artes: “Desde a pré-História, o homem come, fala, dança e *graffita*” (VILLAÇA *apud* GITAHY, 1999, p. 12).

Isso é feito diversas vezes, e quase sempre com a intenção de “colar” no *graffiti* uma espécie de etiqueta de legitimidade, como se, por anterioridade, esse tipo de manifestação tivesse seu lugar garantido nos sistemas da arte.

Vejamos como se sai o autor de um extraordinário livro sobre a história do *graffiti* nova-iorquino:

The writing of graffiti dates back to the wall painting of prehistoric humans. The history of New York City’s distinctive form of subway graffiti, however, is generally thought to have begun in the late 1960s when a Washington Heights teenager named Demetrius first started writing his nickname, Taki, and his street number, 183, on walls, stoops, public monuments, and especially in subway stations all over Manhattan. (CASTLEMAN, 1982, p. 53)⁶⁰

Os esforços narrativos, que às vezes alcançam bons resultados, como vimos no parágrafo inicial de Craig Castleman (1982), ou no belo início do filme *Style wars*, de Henry Chalfant e Tom Silver (1982) — que começa com um sobrevoo noturno pelos trens nova-iorquinos pichados estacionados numa

⁶⁰ Em tradução livre, algo como: “A escrita do *graffiti* remonta à pintura de parede dos seres humanos pré-históricos. A história do *graffiti* de Nova York, no entanto, é geralmente pensada como sendo do início na década de 1960, quando um adolescente de Washington Heights chamado Demetrius começou a escrever seu apelido, Taki, e o número de sua rua, 183, em paredes, varandas, monumentos públicos e, especialmente, em estações de metrô por toda Manhattan”.

estação, em uma imagem irresistivelmente parecida com o início de outro filme, *A caverna dos sonhos perdidos* (*Cave of forgotten dreams*, 2011), este de Werner Herzog e de fato sobre a impressionante pintura rupestre encontrada em Chauvet, na França, datada de mais de 32 mil anos — parecem-nos funcionar mais como retórica que como “exame de DNA” da arte que depois se praticaria nos muros das cidades.

Toda arte, de Velásquez a Pollock, de Benedito Calixto a Picasso, de Michelangelo aos impressionistas, descende de algum modo das famosas inscrições rupestres que, para nossa sorte, sobreviveram aos dias de hoje em algumas partes do planeta. Do mesmo modo, toda escrita, do bilhete de compras que levamos ao supermercado ao livro *Ulisses*, de James Joyce, carrega em seu “DNA” os esforços de nossos antepassados pela conquista da linguagem escrita. Essa ascendência da pintura rupestre é tão legítima que, por isso, mesmo, anula tais esforços de associá-la tão diretamente ao *graffiti* e à pichação.

Nessa pequena reconstituição da história do *graffiti* e da pichação, pensemos, como resumo que orientará o que vem a seguir que, embora saibamos das inscrições no Oriente longínquo, nas paredes de Pompeia do primeiro século da era cristã e dos murais mexicanos da primeira metade do século XX (GITAHY, 1999), a pichação e o *graffiti* proliferaram a partir de meados dos anos 1960, com intenções e resultados variados. E que, depois dos anos 1970, a estética norte-americana do *hip-hop* triunfaria, ocupando todos os espaços, dos mais inalcançáveis aos mais comerciais, com as finalidades mais domesticadoras e as finalidades mais transgressoras.

O reflexo disso, em diversos países, e também no Brasil, iria se dar a partir da década seguinte, se intensificando década a década e chegando aos primeiros anos do século XXI amplamente difundido:

(1) pela maciça ocupação, legal e ilegal, de letras e desenhos no espaço público, o que fez com que muitos dos episódios marcantes nos anos 1970 e 1980, se acaso repetidos hoje, soassem ingênuos ou, pior, invisíveis pelo excesso que impera;

(2) pelo trânsito cada vez maior do *graffiti* nos museus, centros culturais e galerias, com a crescente valorização monetária dos trabalhos realizados;

(3) como mão de obra de toda ordem, inclusive tendo como finalidade afastar a pichação das fachadas e portões de estabelecimentos comerciais;

(4) como caminho estético (e mais fácil) para seduzir jovens, tanto para o consumo, como para a “educação” pela arte e cultura, que opta por concentrar-se na estética norte-americana do *hip-hop* em vez de abrir-se à experimentação e à “antropofagia” (tão comum na cena brasileira dos anos 1980);

(5) pelos esforços cada vez maiores, de setores públicos e privados, para domesticação do *graffiti* no espaço público e esterilização no espaço semipúblico ou privado, o que, a partir do final da primeira década do século XXI, começa a ocorrer, também, com a pichação, o que faz com que a definição do que é *graffiti* e do que é pichação se torne cada vez mais arbitrária e arriscada, e por isso mesmo quase desnecessária.

2.2 Em busca de um vocabulário comum: distinções e aproximações entre *graffiti*, pichação, arte pública e arte urbana

O “grafite” e o “*graffiti*”

A palavra “grafite” provém da palavra italiana *graffito*, cujo plural é *graffiti*, e figura na língua portuguesa desde 1839 (*graphite*). De acordo com o *Grande dicionário Houaiss da língua portuguesa*, tem duas acepções principais: a primeira é substantivo feminino, deriva de “grafita” e se refere ao lápis: “1. *miner quím* f. não pref. de grafita. 2. fino bastão de grafita que serve para escrever, existente dentro dos lápis ou separado, ajustável às lapiseiras; mina (g. dura) (g. mole). 3. lápis próprio para desenhar”. A segunda, que é a que nos interessa aqui, é substantivo masculino, definida pela equipe de Antônio Houaiss como “rabisco ou desenho simplificado, ou iniciais do autor, feitos, ger. com aerossol de tinta, nas paredes, muros, monumentos etc., de uma cidade; grafito”.

Aurélio Buarque de Holanda é mais econômico, mas define “grafite” do mesmo modo: “1. Lápis próprio para desenhar. 2. Palavra, frase ou desenho, geralmente de caráter jocoso, informativo, contestatório ou obsceno, em muro ou parede de local público; grafito [Cf., nesta acepç.: *pichação* (2)]” (FERREIRA, A. B. H., 1999, p. 1.002).

Uma pesquisa no acervo do jornal *Folha de S.Paulo* confirma a contaminação que a primeira acepção foi sofrendo pela segunda. O jornal, que nasceu como *Folha da Manhã* em 1921, registra até o início de 1972 o uso de “grafite” apenas como material químico, como sinônimo de lápis ou como cor de roupa, carro e outros artigos.

Em 27 de janeiro de 1972, lê-se no caderno “Ilustrada” da *Folha de S.Paulo*, pela primeira vez — numa crítica proveniente do *Financial Times* sobre o filme *Laranja mecânica* (1971), de Stanley Kubrick —, que Alex, o personagem principal da obra, baseada no romance de Anthony Burgess, “vive com seus pais num bloco elevado, mortalmente impessoal e atingido pelo toque humano de vandalismo, ‘grafite’ e lixo” (ROBINSON, 1972). Será um uso ainda bastante excepcional do termo, provavelmente por se tratar de tradução, só se tornando mais frequente a partir dos anos 1980.

A palavra “grafiteiro”, derivado que precisa melhor o uso de “grafite” na nova acepção, será usada pela primeira vez no jornal em 1981. Em 3 de dezembro, a repórter Lígia Sanches (1981) noticiará que “ARTE DE JOVENS MOVIMENTA A PINACOTECA”, citando, entre as exposições que estavam sendo inauguradas, a mostra *Interferência urbana*, do “grafiteiro” Alex Vallauri.

Autores e pesquisadores brasileiros referem-se à manifestação cultural com ambas grafias, “grafite” e “*graffiti*”. A primeira é mais adotada na imprensa geral. A segunda, mais usual entre os artistas, na imprensa especializada e nos trabalhos acadêmicos, sobretudo do fim dos anos 1990 para cá, quando os limites linguísticos, assim como os geográficos, tiveram seu embaralhamento acentuado.

A publicação *Estética Marginal* (2012) confere ao Tropicalismo, e ao resgate da Antropofagia de Oswald de Andrade, o surgimento da acepção “grafite”, em vez do uso de “*graffiti*”, uso que se fortaleceria após o retorno de Alex Vallauri ao Brasil, nos anos 1970, depois de um período de estudos em Estocolmo. De fato, Caetano Veloso se inspirara numa fotografia que mostrava “pichada numa parede, a frase ‘É proibido proibir’” (VELOSO, 1997, p. 297) para compor sua famosa canção, homônima, de 1968, mas um sintoma dessa crescente incorporação do uso de “*graffiti*” se verifica com o próprio tropicalista, que, anos depois, no disco *Velô*, de 1984 — cheio de referências ao universo *pop* norte-americano —, quando faz uma canção de amor, já o vê como “um

coração colossal de *grafitti*/ Nos flancos de um trem de metrô” (“*Graffiti*”). Um ano antes, o poeta Paulo Leminski publicara o livro *Caprichos & relaxos*, em que se pode ler: “Palpite/ O *graffiti* é o limite” (LEMINSKI, 2013, p. 153).

Cerca de trinta anos depois, parece-nos que a palavra de origem italiana, adotada pelo inglês por Craig Castleman (1982), Henry Chalfant e James Prigoff (2005), Sacha Jenkins e Jon Naar (2007), Norman Mailer e Jon Naar (2009), e muitos mais, consagrou-se pelo uso também entre nós brasileiros. Celso Gitahy (1999), Sergio Franco (2009), Paulo Sergio dos Santos (2010), João J. Spinelli (2011), Waldemar Zaidler (2011) e Ricardo Campos (2012), entre outros pesquisadores, preferem a forma italiana “*graffiti*”. Outros, como Arthur Hunold Lara (1996), Alexandre Pereira Barbosa (2005), Luciano Spinelli (2007), Célia Maria Antonacci Ramos (2007) e Sandro José Cajé da Paixão (2011), preferem a forma “grafite”, assim como a maioria da imprensa não especializada — esta provavelmente por influência dos dois dicionaristas.

A conceituação do “grafite”, ou *graffiti*, como “rabisco ou desenho simplificado, ou iniciais do autor, feitos, ger. com aerossol de tinta, nas paredes, muros, monumentos etc., de uma cidade; grafito” (GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA) pode ter sua utilidade para o consulente leigo, mas é insuficiente à luz das questões que se foram colocando ao termo, o que nos leva a explorar um pouco mais o assunto.

“É ‘*graffiti*’ ou é ‘pichação’?”

Uma das perguntas mais comuns, quando se fala sobre, e principalmente quando se está diante de trabalhos de *graffiti* e de pichação dispersos pelo espaço público, é exatamente esta: “É ‘*graffiti*’ ou é ‘pichação’?”. Celso Gitahy (1999) não tem dúvidas ao separar um do outro: embora usem basicamente o mesmo suporte e o mesmo material — e, em sua óptica, ambos sejam espontâneos, gratuitos e efêmeros —, “uma das diferenças entre o *graffiti* e a pichação é que o primeiro advém das artes plásticas e o segundo da escrita, ou seja, o *graffiti* privilegia a imagem; a pichação, a palavra e/ou a letra” (p. 19).

Trata-se de uma distinção de difícil defesa, se pensarmos, por exemplo, nas experiências poéticas realizadas pelos concretistas e neoconcretistas, sobretudo pelos últimos, em que há um embaralhamento maior entre o que é

literatura e o que é artes plásticas. Ainda que, vá lá, saibamos distinguir mais claramente os livros-objeto de Ferreira Gullar como literatura e os bichos de Lygia Clark como advindos das artes plásticas, que faremos, ainda dentro do universo dos neoconcretistas, com Hélio Oiticica, com seu “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI.”? Ou com Paulo Leminski, cuja fotografia é parte integrante de um poema seu (“KAMIQUASE”, da série “Sol-te”, de *Caprichos & relaxos* [LEMINSKI, 2013, p. 152])? Ou, bem antes destes, que fazer com a famosa obra de René Magritte em que se lê “*Ceci n’est pas une pipe.*” (“Isto não é um cachimbo.”)? Adaptados aos muros de Lessines, como acreditar que o cachimbo seria *graffiti* e o inscrito seria pichação, quando um existe justamente para pôr o outro em xeque? E se formos ainda mais para trás, como separaríamos os ideogramas que se fundem com as paisagens das pinturas chinesas distantes de nós centenas de anos?

Julio Barreto, que trabalhou com Alex Vallauri nos anos 1980, foge da distinção entre *graffiti* e pichação, em depoimento concedido à revista *Zupi*:

É um grande equívoco, não existe pixação⁶¹ e *graffiti*. É tudo a mesma coisa. Uns são mais bonitos. Trazem pra você um questionamento, uma diversão, uma coisa que você entende. Outros não. Mas é tudo a mesma coisa. A intenção, a atitude é a mesma. (ESTÉTICA MARGINAL, 2012, p. 131)

Decerto complicará saber que, para os garotos que se expressavam nos trens e muros de Nova York no fim dos anos 1970 não existia, como não existe tal distinção em inglês. Pior, a expressão “*graffiti*” não tinha sequer boa fama. Para Sacha Jenkins (2007), seria uma distinção que muitos dos *writers* pioneiros diziam ter sido difundida pela mídia e pelos “homens”⁶² (os policiais). Algo que de fato soava pejorativo para os garotos, como se pode perceber por este depoimento de Mico, um dos integrantes da primeira geração de pichadores hispânicos a ocupar os trens nova-iorquinos, colhido por Jenkins (2007): “*The*

⁶¹ Barreto preferirá “pixação”, como também se vem usando ultimamente, numa derivação da palavra inglesa “*pixel*”, corruptela de “*picture element*” (algo como “elemento da imagem”), que pode ser traduzido como o menor ponto em que é possível acrescentar cor em uma imagem digital. Transgressora por natureza, a “pichação” encontraria na denominação “pixação” uma espécie de transgressão da transgressão, agora no plano da ortografia. Essa “pixação” seria também aquela mais agressiva no ato, com tipografia própria, inteligível aos pares, e partidária do risco e do vandalismo.

⁶² No original: “*a distinction that many pioneering writers say was doled out by the media and the ‘man’*” (JENKINS, 2007, p. 11).

term 'graffiti' is to 'writing' what the 'N' word is to African Americans and what the 'S' word is to Puerco Ricans"⁶³ (p. 11).

Haveria duas possibilidades: ou (1) tudo é a mesma coisa, ou (2) o *graffiti* estaria relacionado a tudo o que é da ordem da beleza, da inteligência, do imagético, e a pichação ao que é da ordem (aceite-se a contradição) da desordem, do feio, da inconsequência, da escrita. Mas basta sairmos pela cidade de São Paulo (ou qualquer outra) para constataremos que é impossível cairmos em tais simplificações: dispersos pelo espaço público, convivem tanto uma pichação profundamente perturbadora, inclusive do ponto de vista estético, como há exemplos de *graffiti* extremamente mal-realizados ou até mesmo pueris (como a homenagem ao tenista Gustavo Kuerten, comentada no capítulo inicial deste trabalho, que trata do MAAU), o que levou o grafiteiro e pesquisador Arthur Hunold Lara — que já se ocupara desse tipo de distinção em sua dissertação de mestrado *Grafite: arte urbana em movimento* (1996) — a afirmar, em outra generalização arriscada: “A verdadeira arte hoje parece vir mesmo dos pichadores, porque o grafiteiro ou ficou bonzinho ou virou mera cópia dos americanos” (FOLHA DE S.PAULO, 2003).

Um artigo de Luciano Spinelli (2007) ajuda a explicar como esse embaralhamento que foi acontecendo entre os termos *graffiti* e pichação, paradoxalmente, acabou acentuando a dicotomia:

A relação entre grafite e piche foi aproximada pelo movimento *hip-hop* que inclui o grafite como uma de suas formas de expressão. O *hip-hop* populariza a pintura de siglas e nomes, com ênfase na tridimensionalidade e nas cores, o que capta pichadores e transforma o limite entre piche e grafite. A palavra ou sigla pichada é agora grafitada, rompendo com uma diferenciação entre piche e grafite para quem pratica a intervenção visual na cidade. Da mesma forma, esse processo talvez facilite a aceitação desse produto por parte da população em geral.

[...]

No entanto, é certo que a sociedade em geral, e o Estado em particular, veem com melhores olhos as obras produzidas por grafiteiros do que as realizadas por pichadores, dado que valorizam, antes de tudo, a caráter estético do símbolo

⁶³ Em tradução livre: “O termo ‘graffiti’ é para o “writing” o que a palavra ‘N’ [de “nigga/nigger”, “negro/preto”] é para os afro-americanos e o que a palavra ‘S’ [de “spic”, vinda de “Hispanic”] é para os porto-riquenhos” (JENKINS, 2007, p. 11). Sobre estas e outras gírias do inglês norte-americano, merece visita o *site* colaborativo <<http://www.urbandictionary.com>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

exposto na parede. Sendo assim, a forma popular de perceber as mais variadas maneiras de intervir na estética da cidade é, em geral, baseada em uma dicotomia simplista: grafite é tudo que é belo e reluzente; piche é o monocromático que suja.

[...]

Frente à sociedade, o grafite é então marcado por um processo de legitimidade artística, enquanto que o piche é marginalizado, sujeito à insígnia da depredação do patrimônio público e do privado. (SPINELLI, L., 2007, p. 118-119)

É sabido, a propósito, que, para eliminar sutilezas, a Prefeitura de São Paulo (não deve ser exclusividade) tem como regra, a orientar suas Subprefeituras quanto à conservação das vias públicas, que o que é letra é pichação e deve ser eliminado, e o que é desenho é *graffiti* e pode ser preservado. Guardadas as devidas proporções, mais ou menos o que George Orwell (2007) quis dizer quando escreveu que quatro patas era bom e duas patas era ruim.

Em terrenos ambíguos como esses, nada como recorrer à legislação vigente. A Lei de Crimes Ambientais (nº 9.605) assim distingue a pichação do *graffiti*:

Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano: (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

Pena — detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa. (Redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 1º Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de 6 (seis) meses a 1 (um) ano de detenção e multa. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

§ 2º Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário e, quando couber, pelo locatário ou arrendatário do bem privado e, no caso de bem público, com a autorização do órgão competente e a observância das posturas municipais e das normas editadas pelos órgãos governamentais responsáveis pela preservação e conservação do patrimônio histórico e artístico nacional. (Incluído pela Lei nº 12.408, de 2011). (LEI DE CRIMES AMBIENTAIS [nº 9.605], 1998-2011)

Temos então uma definição que, de certo modo (e sem entrar no mérito da questão) nos cabe: para além do que é belo ou do que é feio, do que é letra

ou do que é desenho, o que diferencia o *graffiti* da pichação é que um orbita no plano da legalidade e da negociação, enquanto o outro age no plano da ilegalidade e da contravenção. Isso explicará tanto o poder transgressor ou domesticador do que vemos nas ruas, como a dificuldade de se classificar um termo e outro pelo prisma exclusivamente estético.

Ajudará, também, a compreender a divergência de opiniões: quando Binho Ribeiro, como vimos no capítulo dedicado ao MAAU, vê no esquizofrênico museu a céu aberto o potencial de democratizar o acesso à arte (GRANJEIA, 2011), e quando Celso Gitahy (1999) diz que

Estabelecer que *graffiti* e pichação são a mesma coisa, sancionando lei igual, desconsiderando o percurso de luta de reconhecimento do *graffiti*, é, no mínimo, não inteligente, arbitrário. É querer, como se fosse possível, apagar em um único ato a história de sucessivos atos, que ao contracenar criam novos atos de uma outra história. (GITAHY, 1999, p. 77)

subentende-se, aliás entende-se claramente que *a negociação vem antes da expressão* (“O *graffiti* aceita dialogar com a cidade de forma interativa”, diz Gitahy [1999, p. 77]), ao mesmo tempo em que *o discurso permanece sendo o da contestação*, porque, quer nas ruas e entre as “galeras”, quer nas galerias, museus e produtos comerciais, o que se procura vender ainda é a *transgressão perdida* (ou dada em troca).

A complexidade põe em xeque manifestos inegociavelmente favoráveis ao *graffiti*, como o de Gitahy (1999) — que, no limite, considera que a transformação da cidade em uma galeria a céu aberto, por si só, melhorará a qualidade de vida de seus cidadãos, além de criar uma fonte de renda para seus produtores, funcionando também como paliativo social —, ou visões mais românticas sobre a mesma ocupação, como a da pesquisadora Célia Maria Antonacci Ramos (2007):

Efêmeros como o meio ambiente das cidades modernas, os grafites não estão na contramão da história, mas fazem parte das conquistas artísticas de nosso tempo histórico. Ao contrário dos que o condenam como poluição da cidade, os grafites constroem e valorizam espaços, fazem-nos perceber novos espaços, contam enredos das diferentes subjetividades e suas vivências cotidianas não comprometidas com a história oficial. (RAMOS, 2007, p. 1.268)

FIGURA 39 Pichação em ponte na Marginal Pinheiros, no bairro de Santo Amaro, em São Paulo.
[Foto: P.N.V., 9 jun. 2013]

FIGURA 40 Trabalho de Fefê Talavera e REMED, no bairro de Alto de Pinheiros, em São Paulo.
[Foto: Ana Carmen Foschini]

Embora esse esforço de negociação não impeça que trabalhos associados ao *graffiti*, reconhecidos como relevantes para o espaço público por uma grande parcela de seus moradores e órgãos de imprensa, continuem sendo apagados pela Prefeitura de São Paulo (GRAGNANI, 2013), seja ela mais à esquerda ou mais à direita, supondo-se que essa orientação ainda valha nos dias de hoje, ele permite que convivam situações as mais variadas:

- (1) que coexistam trabalhos autorizados com diálogo intenso com a cidade com outros absolutamente desvinculados da noção de espaço público;
- (2) que se criem todos os tipos de sub-usos comerciais para o *graffiti*;
- (3) que esses sub-usos incluam a emulação da ocupação não negociada e *transgressora* do espaço público no espaço protegido, resultando em algo domesticado e às vezes até caricato;
- (4) que a pichação acabe se sobressaindo esteticamente em meio a tantos trabalhos negociados e de má qualidade artística, inclusive se constituindo em “contrapichação” potente para denunciar con(tra)dições da cidade atual, como a especulação imobiliária de certos bairros;
- (5) que esse holofote leve a uma tentativa de domesticação da própria pichação, incorporando-a (ou assim tentando) aos sistemas de arte sempre que possível.

***Graffiti* e arte urbana**

O curador do MASP, Teixeira Coelho, afirmou certa vez, referindo-se a uma bela obra de Regina Silveira exposta na fachada do museu entre 2010 e 2011, que se tratava de um exemplo de “arte pública, arte urbana como se diz também, de modo talvez algo torto (a arte é sempre urbana ou não é⁶⁴)” (TEIXEIRA COELHO, 2010-2011).

Meses depois, o Museu de Arte de São Paulo inauguraria a mostra *Arte urbana contemporânea: De dentro e de fora/inside out outside in*. Cerca de um ano antes, o mesmo museu exibira ali a mostra *Arte urbana contemporânea: De dentro para fora/De fora para dentro*. Também em 2011, a Secretaria da Cultura

⁶⁴ Intencionalmente nos afastaremos de discutir se “a arte é sempre urbana ou não é”, por reconhecermos ultrapassar nossos limites.

do Governo do Estado de São Paulo, ao inaugurar seu espaço dedicado ao *graffiti*, o intitulou Museu Aberto de Arte Urbana (MAAU).

Isso nos leva a tentar localizar a conceituação de “arte urbana” e procurar sua aproximação com o *graffiti*. Para o quê, passaremos pelas definições de “arte pública” e “arte urbana”, baseando-nos em dois autores: o próprio curador do MASP, Teixeira Coelho (2000b), e a pesquisadora Vera Pallamin (2000).

Para Teixeira Coelho (2000b), padecemos da noção de “espaço público”, o que faz com que, em sua opinião, praticamente não haja no país uma arte pública consolidada. Sobre isso falaremos no capítulo final deste trabalho, mais voltado à ideia de espaço público. Por ora, nos concentraremos em sua definição de arte pública, como sendo aquela onde

as ruas assumem, graças a elas, formas específicas, identidades próprias — personalizam-se. A cidade — não toda a cidade mas pelo menos a parte da cidade em que se situam... — embeleza-se e humaniza-se. Mas nem todas essas obras assinalam espaços de fato públicos; algumas apenas decoram o lugar onde estão. E quando se pensa em termos de cultura política, essas distinções estão longe de ser apenas acadêmicas. Mas é melhor que existam obras realmente de arte, embora sem configurar espaços públicos, do que nada ter, ou ter apenas os espaços vazios e as arquiteturas frias. (TEIXEIRA COELHO, 2000b, p. 9)

Teixeira Coelho dá como exemplo, em São Paulo, o sistema metropolitano da cidade, mencionando que suas linhas contêm diversos exemplos de arte pública⁶⁵, como a instalação *Estação Sumaré*, de Alex Flemming, na estação homônima, que assim podem ser considerados porque contribuem para a configuração de um espaço público em suas dependências:

O resultado dessa política cultural é a existência de um espaço público inteiramente respeitado pelos usuários, que não jogam coisas no chão nem inscrevem grafitis ou desenhos nas paredes e onde o grau de violência cotidiana é (ainda, em todo caso) desprezível ou inexistente. Um entorno agradável ao qual se misturou, numa das linhas, a presença da arte transformou esses lugares em espaços efetivamente públicos, animados por uma prática de respeito mútuo na convivência que se mostra como a base de uma cultura política. (TEIXEIRA COELHO, 2000b, p. 9)

⁶⁵ Vale a pena consultar, a esse respeito, o livro digital *Arte no metrô*, de Enock Sacramento (São Paulo: A & A Comunicação, 2012), disponível em: <<http://www.metro.sp.gov.br/cultura-lazer/arte-metro/livro-digital/>>. Acesso em: 11 jul. 2013.

Reconheçamos que o intervalo de mais de dez anos entre o texto de Teixeira Coelho e os dias de hoje pode dar a impressão de haver algo de edulcorado na visão do autor. Embora saibamos que não são todas as linhas, estações e horários que proporcionam tal noção “pública”, fica compreendido o principal: que a arte pública se insere numa conquista maior, ligada à valorização do bem comum, de fato compartilhado. Também deixemos de lado, ao menos por ora, a separação que é feita por Teixeira Coelho, para quem a arte pública é a Arte maiúscula, dos museus. *Graffiti* e assemelhados são poluição que encobre a arte pública por ele defendida. Aproveitemos o doce paradoxo contido no exemplo dado, que contrapõe irresistivelmente o metrô de São Paulo dos anos 1990 ao metrô nova-iorquino dos anos 1970 — o qual, ao absorver uma saraivada de pichações, acabou sendo a ponta-de-lança para a massificação do *graffiti* em boa parte do mundo, a ponto de se transformar, inclusive, em primeira opção para a arte pública que, imagina-se, irá quase que automaticamente revitalizar nossos espaços públicos.

Na apresentação ao livro de Vera Pallamin (2000), que se chama *Arte urbana*, José Teixeira Neto define a arte pública como sendo

a arte que se faz no espaço público, o gesto, a intervenção, o evento, a instalação, o espetáculo, a apresentação, a arquitetura — que é, enquanto arte, pública por excelência —, tudo isso exerce sobre o social preexistente um impacto, em que talvez a hegemonia seja confirmada ou desafiada, mas, mais importante que isso, em que algo do novo desse social passa a ter existência. Pode-se também dizer, portanto, que no impacto é o social que impacta. (PALLAMIN, 2000, p. 11)

Para Vera Pallamin (2000), a relação da arte pública com o espaço urbano não é de justaposição ou de inserção da primeira no segundo: “sua inscrição aí se dá no rolar das transformações do urbano, alterando sua amplitude qualitativamente” (p. 17). A arte pública no espaço urbano, então arte urbana, não serve para divertir, ilustrar ou entreter, mas para estabelecer pontos de vista novos que conectem esteticamente as pessoas à cidade: “Os significados da arte urbana desdobram-se nos múltiplos papéis por ela exercidos, cujos valores são tecidos na sua relação com o público, nos seus modos de apropriação pela coletividade” (PALLAMIN, 2000, p. 19). Não depende de consensos, ao contrário, está no plano do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012).

Portanto, em vez de se constituírem como mero recurso para o “embelezamento” do urbano, ou seu disfarce, obras e intervenções artísticas no espaço público, se de fato públicas, têm o potencial de agir de modo direto no contexto em que estão inseridas: tanto podendo compor com seu contexto, redirecionando-o a partir do simbólico, como ao contrário levando a situações de conflito com esse mesmo contexto, “chegando-se a extremos de destruição da própria obra” (PALLAMIN, 2000, p. 17).

2.3 Pichação e *graffiti*: o ilegal é mais legal?

A pichação como propósito “divino”

O escritor norte-americano Norman Mailer talvez tenha sido um dos primeiros nomes externos à pichação e ao *graffiti* a procurar compreendê-los “por dentro”. Em 1973, realizou com o fotógrafo Jon Naar uma grande reportagem que explorou o berço da *urban art* do começo dos anos 1970, em Nova York. A matéria saiu primeiro na revista *Esquire* de maio de 1974⁶⁶, com apenas cinco fotos, para ainda no mesmo ano ser caprichosamente publicada em livro (MAILER e NAAR, 2009). A edição mais atual de *The faith of graffiti* contém cerca de cinquenta fotos que esmiúçam os feitos daqueles garotos da primeira geração do que hoje temos pelas ruas do mundo afora.

As fotos de Naar captam a essência do que se lê em Mailer: são *graffiti writers* muito jovens, de cerca de quinze anos, negros, latinos e brancos, que não escondem o sorriso para a câmera, nem seus feitos (inacreditavelmente feitos na surdina): com canetas indeléveis e latas de *spray*, primeiro em trabalhos monocromáticos e depois multicoloridos, ocupam *todos* os espaços livres: azulejos de estações de metrô, partes internas e externas de vagões, pilastras de viadutos, muros e paredes da cidade, árvores, quiosques de alimentação, banheiros públicos, vidros, asfaltos de ruas e avenidas, carros, ônibus, caminhões e *trailers* (não necessariamente abandonados).

⁶⁶ Disponível em: <<http://testpressing.org/2012/06/esquire-the-faith-of-graffiti-norman-mailer/>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

FIGURA 41 Foto de Jon Naar que integra o livro *The faith of graffiti*, publicado originariamente em 1973 com texto de Norman Mailer [Fonte: MAILER, N e NAAR, J. (2009, p. 70-71)].

FIGURA 42 Foto de Jon Naar que integra o livro *The faith of graffiti*, publicado originariamente em 1973 com texto de Norman Mailer [Fonte: MAILER, N e NAAR, J. (2009, p. 7)].

As letras são variadas, no tamanho e na forma, derivando dessa variedade a necessidade de se construir uma espécie de glossário que dê conta de compreendê-las, como os feitos por Craig Castleman em 1982 e, cinco anos depois, por Henry Chalfant e James Prigoff (2005).

As fotos permitem-nos, quarenta anos depois, perceber duas coisas: (1) a expressão de assombro que transparece nos figurantes (sim, porque nas fotos as pessoas secundam as imagens, mesmo porque ficam minúsculas perto de sua vastidão); (2) o quanto tais imagens nos soam familiares — tanto nas avenidas e ruas, como nas camisetas e tênis, nas galerias e museus e na publicidade.

O sorriso dos meninos nos permite constatar: eles venceram. Impuseram sua estética ao mercado — flexibilizando em troca de dinheiro — e, sem perder força, continuam a desafiar os governos e demais pessoas físicas e jurídicas das cidades quando se dedicam a ocupar ilegalmente o espaço público.

Para sua matéria, Norman Mailer constrói um personagem: quem tenta compreender *the faith of graffiti* é o A.I. (*Aesthetic Investigator*); é um modo já de se aproximar dos nomes que lê em todos os lugares: TAKI 183, CAY 161, JUNIOR 161, LI'L FLAME, LURK, DON, DOC, JUCKS, LIKE I etc. etc. A chamada da *Esquire* dá o tom (da investigação): “*There is something to find in these pictures, thinks our Aesthetic Investigator, but the question may be whether the Lord is on the side of the artist*”⁶⁷.

Norman Mailer, ou melhor, A.I. começa seu texto associando os jovens pichadores a Botticelli, Leonardo, Masaccio, Michelangelo e Rafael. Ao leitor que vê exagero na comparação, o escritor vai direto ao ponto: “*Whew! In such company Cay loses all name, although he will not necessarily see it that way. He has the power of his own belief*”⁶⁸ (MAILER e NAAR, 2009, p. 4). Pouco adiante, o escritor dirá que o que os jovens escritores fazem é marcar a cidade não com o “MEU NOME”, mas com “O NOME”. De onde rapidamente se tira o principal: há uma combinação de propósito (na visão de Mailer, quase divino), que os move a ocupar as cidades com “o” seu nome, e farão isso à última consequência. Valerá da obtenção das tintas, quase sempre roubadas (CASTLEMAN, 1982; CHALFANT e SILVER, 1982), ao maior grau de dificuldade

⁶⁷ Algo como: “Há algo a encontrar nestas fotos, crê o nosso Investigador da Estética, mas a questão pode ser se o Senhor está do lado do artista”.

⁶⁸ Em tradução livre: “Uau! Nessa companhia, Cay perde todo o cartaz, embora não veja necessariamente dessa maneira. Ele tem o poder de sua própria crença”.

e risco para realização dos trabalhos, como JUNIOR 161 explica ao A.I.: “*You want to get your name in a place where people don’t know how you could do it, how you could get up to there. You got to make them think*”⁶⁹. Engana-se quem acha que esse prazer pelo risco ficou perdido pelos anos 1980. Caroline Pivetta, única pichadora presa na invasão da “Bienal do Vazio”, de 2008, perdeu o pai de sua filha em 2010: na madrugada de 2 de abril, aos 22 anos, Guigo despencou do oitavo andar de um prédio da Avenida Rebouças (MUNIZ, 2010).

Não é fácil a compreensão de algo que não tem finalidade comercial, não deseja comunicar claramente uma ideologia, qualquer que seja, e não tem a finalidade de “embelezar” a cidade, mas de expor suas fraturas — e ainda põe a própria vida em risco. Vemos isso andando por cidades como São Paulo. Vê-se isso pelo belo diálogo entre mãe e filho presente em *Style wars*, de Henry Chalfant e Tony Silver (1982):

— A sociedade devia ir ao metrô e prendê-los todos, porque não têm nada que estar lá. É muito perigoso lá. Pessoas que trabalham 25, 30 anos no metrô tiveram acidentes. Mas a ideia que ele tem é que é imortal, acho, como a maioria dos que tem 17 anos são imortais, certo?

— Só nos interessa ter uma *tag* em cada linha, em cada divisão. Tipo... chama-se “*Going-all-city*”. As pessoas veem as tuas *tags* em Queens, nos bairros, na Baixa... por todo o lado.

— Realmente só posso rir para não chorar. Porque o que acontece é que ele realmente... Não sei se ele sabe o parvo que isso parece. Ele anda por toda a cidade. Pergunto, com que finalidade? E quando lhe pergunto, ele diz-me, “Bem, apenas para as pessoas verem e saberem quem eu sou”. Ninguém sabe quem ele é, e então veem isso...

— Não, não é uma questão de “Eles sabem quem sou”.

— Então eles veem as *tags*. E depois de eles verem... e então?

— É uma questão de “bombardeio” [*bombing*], saberem que eu posso fazer isso. Cada vez que apanho um comboio quase todos os dias vejo o meu nome. Eu digo: “Ya, sabes... Eu estava lá, eu bombardiei isto”. É para mim. Não é para mais ninguém ver. Não me importo se mais ninguém vê, ou o fato de conseguirem ler ou não. É para mim e para os outros “escritores de *graffiti*”, que podemos ler. Todas as outras pessoas, que não “escrevem”, são excluídas. Não me preocupo com elas, sabes? Eles não me interessam. Isto é para nós. (CHALFANT e SILVER, 1982; legendado)

⁶⁹ “Você quer ter seu nome em um lugar onde as pessoas não sabem como você poderia fazê-lo, como você pode chegar até lá. Você tem que fazê-los pensar”, em tradução livre.

FIGURA 43 Pichação da “Bienal do Vazio”, em 2008. [Fonte: <http://www.noize.com.br/wp-content/uploads/2009/10/bienal19.jpg>]

FIGURA 44 Instalação *Bandeira branca*, do artista plástico Nuno Ramos, é pichada durante a Bienal de 2010, que tentara negociação com pichadores de 2008. [Foto: Mateus Bagatini/Folhapress. Fonte: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/805740-curadoria-da-bienal-faz-reuniao-com-grupo-de-pichadores.shtml>]

A “Bienal do Vazio” e os riscos de um novo flerte comercial

É por causa desse livre circular pela cidade cheia de muros, dessa liberdade do gesto associada a uma estudada e tão comprometida tática de ocupação da cidade, que deixa marcas imensas por onde passam milhões de pessoas todos os dias, que a pichação, inegociável por natureza, chama tanto a atenção. E, pelo menos desde 2010, começa a chamar tanto a atenção dos próprios sistemas da arte, que já investiram no *graffiti*, extraindo desse investimento trabalhos da melhor e da pior qualidade, alguns a somas bastante elevadas.

É por causa, enfim, dessa violência do ato, violência quase sempre silenciosa, que acabamos nos deixando seduzir ou, o que é teoricamente mais fácil, combatemos com tanto afinco e com as categorias de violência as mais diversificadas. Mago das palavras, o escritor norte-americano Norman Mailer (2009) disse que obrigar um *graffiti writer* a apagar o trabalho de um colega, como punição, seria o equivalente, guardando-se todas as proporções, a obrigar Cézanne a apagar um trabalho de Van Gogh. É uma provocação que vem bem a calhar em tempos de flerte intenso entre a produção de rua e o “seleto” universo dos museus e galerias.

Nesse momento tão confuso, em que as diferenças nas cidades vão se tornando cada vez mais naturalizadas, não é sem motivo que ficamos tão pasmos e sem ação quando, por exemplo, um grupo imenso de pichadores ocupa, em ataques em série que passaram pela Faculdade de Belas Artes e a Galeria Choque Cultural (2008), um dos maiores símbolos da arte contemporânea de São Paulo — a Bienal de Arte (de 2008) —, provocativamente intitulada “Bienal do Vazio”, e preenche as curvas brancas de Oscar Niemeyer, no espaço definido para ficar vazio, com letras incompreensíveis aos excluídos do universo da pichação.

A consequência disso, todos sabem, foi a prisão de um único pichador, aliás pichadora, Caroline Pivetta. E a segunda consequência, o convite do curador Moacir dos Anjos para que os pichadores retornassem à Bienal da edição seguinte, de 2010, dessa vez pelas portas da frente, com crachá.

A adaptação da velha dicotomia orwelliana “*graffiti* bom, pichação ruim” retorna, dessa vez sob o risco que significa, para a conhecida Bienal, a tentativa de incorporar a pichação ao seu *status quo*. Trabalhos do coletivo Pixação SP, que inclui o fotógrafo Adriano Choque e os pichadores Djan Ivson e Rafael Guedes Augustaitiz, foram expostos na mostra internacional, dividindo opiniões.

Deixando claro, como disse à época o curador Moacir dos Anjos, que se tratava de “dois mundos à parte” (MUNIZ, 2010), o pichador Djan Ivson chegou a declarar:

Vamos convidar o movimento e eu não tenho domínio sobre nenhum pichador. Não posso garantir nada. Se alguém vai pichar ou não, se algum quadro vai ser riscado ou não, isso aí a gente só vai saber no dia. E aí vamos ver mesmo se eles [Bienal] estão prezando mesmo pela pichação. A gente não precisa do aval de ninguém para fazer [pichar]. Se a gente quiser pichar lá tudo, desde o chão até uma obra de Antonio Dias, a gente vai, picha e foda-se. (MUNIZ, 2010).

Mesmo amplamente vigiada para impedir ataques como os vistos (e rapidamente apagados) na edição anterior, a Bienal de 2010 foi alvo de uma pichação. Justamente por Djan Ivson, que escreveu “LIBERTE OS URUBU” na obra de Nuno Ramos, *Bandeira branca*.

Os urubus do artista plástico paulistano de fato foram libertados, noutra polêmica que marcou a Bienal de 2010. O suposto mau-agouro da ave fez render boas reflexões acerca do perigoso flerte da Bienal com os pichadores, como esta de Lorenzo Mammi:

Numa sociedade de comunicação de massa, que tende a anular o silêncio, a pichação preenche, no fundo muito docilmente, os vazios. O inimigo não é o sistema, mas o vizinho, cujo espaço pode ser ocupado. E se antes o concorrente, nessa ocupação, era o grafiteiro, agora, com ambição maior, passa a ser o artista. Quando uma obra de arte original é inserida num sistema de valores, é preciso repensar o sistema inteiro. Para a pichação, como antes para o grafite, isso não é necessário. É suficiente acrescentar mais um setor, sem interferir nos demais. Logo os pichadores terão suas associações, editais e linhas de financiamento do governo. Elegerão vereadores. Quando sua linguagem se tornar muito gasta, outra cumprirá o mesmo papel.

No pequeno vídeo que está entre as melhores dádivas desta boa Bienal, diz Jean-Luc Godard, nosso eterno mestre em transgressão: “A cultura é a regra, a arte é a exceção. Faz parte da regra querer eliminar a exceção”⁷⁰. Vivemos numa época da regra, a sociedade está se enrijecendo em oposições simplórias. A arte incomoda mais, quando for boa, porque não há regra onde caiba. É provável que perca essa guerra. Que os urubus fiquem sossegados. (MAMMÌ, 2010)

Mas, a julgar por declarações como a de, de novo, Djan Ivson, pode não ser uma negociação tão simples. De supetão, nos preparativos da mesma Bienal de 2010, declarou acreditar que as pichações deveriam custar R\$ 1 milhão ao mercado, afinal, o risco de vida era a base do cálculo:

Estamos tirando uma base pelo que a gente se arrisca, é o preço do nosso seguro de vida. A gente nunca pensou nessa possibilidade de vender a assinatura e agora que tá surgindo não vamos facilitar.

[...]

“Quer um chute menor do que R\$ 1 milhão? R\$ 500 mil, no mínimo. A [artista] Beatriz Milhazes vendeu um crochêzinho dela por R\$ 1 milhão [o nome da tela é *O Mágico*]. A gente quer um milhão também, pô! Vamos ter advogado bom, vamos até tirar nossos manos da cadeia. (MUNIZ, 2010)

A incorporação dos pichadores aos sistemas de arte tende a ocorrer, embora não sem sobressaltos. Em 2012, um grupo de brasileiros (“Cripta” Djan Ivson incluído) foi à Alemanha, para a Sétima Bienal de Arte de Berlim, e tanto a Igreja de Santa Elizabeth — construção de 1835 onde o grafiteiro Speto realizou um trabalho legal em 2006 —, quanto o curador Artur Zmijewski acabaram pichados (literalmente, em ambos casos). Contudo, pensando-se em uma política cultural que deseje de fato dialogar com a cidade, encarar a pichação como uma *problematizadora* — que, como um mapa, revele o que há por detrás dos muros da cidade e como esta se configura — pode ser uma atitude mais corajosa e eficaz. Bem mais do que considerá-la um *problema* a ser sumariamente apagado — o que os cumes dos arranha-céus mais altos demonstram ser praticamente impossível —, ou uma matéria-prima a ser comprada e transformada — o que Ivson e sua turma mostram, ao menos por ora, ter custo igualmente elevado.

⁷⁰ Lorenzo Mammi refere-se a *Je vous salue Sarajevo*, de 1993. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=LU7-o7OKuDg>>. Acesso em: 6 jun. 2013.

FIGURAS 45 e 46 Beco do Graffiti, também chamado de Beco do Batman, na Vila Madalena, em São Paulo. Exemplo de espaço público constituído a partir da ocupação pelo *graffiti*. [Fotos: Ana Carmen Foschini]

2.4 O *graffiti* assimilado pela indústria cultural: crítica embalada para consumo?

O *graffiti* e a especulação imobiliária

Há, na São Paulo de 2013, um bairro que simboliza o imbróglio que se tornou a discussão do *graffiti*, no tocante ao seu potencial de transgressão e diálogo crítico com a cidade revisto pelas lentes domesticadoras do consumo.

A Vila Madalena, bairro da Zona Oeste da cidade, é conhecida por ser um pedaço da cidade que, apesar de central e de classe média, permite a convivência de realidades as mais diferentes. Um bairro conhecido por ser boêmio, com muitos bares, ateliês de artistas, casas (algumas bastante antigas) e uma cena importante para o *graffiti* da capital.

Diversos grafiteiros paulistanos das gerações iniciais usaram os muros do bairro, e de bairros próximos, para se expressar. Pedaço da cidade formador de opinião, serviu de suporte para que se divulgassem trabalhos como os de Alex Vallauri (Alto de Pinheiros) e Rui Amaral (Vila Madalena), entre outros. Ainda hoje, quem está na esquina da Rua Wisard com a Fidalga vê diversos estênceis dos anos 1990, entre os quais os que mostram o grupo *punk* Ramones, trabalho de Celso Gitahy que se tornou conhecido. Há também suas conhecidas pílulas, um Trotski, um João do Pulo e um Renato Russo.

Ficam na Vila Madalena espaços que podem ser de fato chamados de *públicos*, como o Beco do Graffiti, que é cenário de qualquer matéria paulistana sobre o *graffiti*, e para o qual se dirigem diversas pessoas aos fins de semana, para se fotografarem ao lado dos trabalhos — ou os próprios, isoladamente.

Na divisa da Vila Madalena com a Vila Beatriz, o Parque Linear das Corujas⁷¹ é outro *espaço público* que tem no *graffiti* e na pichação partes integrantes do diálogo: com o espaço, com essa região da cidade, com as pessoas que nela vivem ou vão passear. Perto dali, as escadarias que ligam o metrô Vila Madalena à Rua Natingui são outro espaço que tem no *graffiti* um elemento a compor o dia a dia dos transeuntes.

⁷¹ Sobre o Parque Linear das Corujas, ver o *Projeto Coruja*. Disponível em: <<http://cafeurbano.org/04/projetocoruja/>>. Acesso em: 9 jul 2013.

São exemplos paulistanos de uma arte pública que foi surgindo, e, como aprendemos com Pietro Maria Bardi, foi brotando na cidade “espontaneamente, no tempo justo, no momento certo” (PINHEIRO, 1982).

Pois a Vila Madalena vem assistindo, como grande parte dos bairros da cidade, a um rápido e violento processo de verticalização, com a especulação imobiliária reconfigurando o bairro. Porém, há uma história de boemia e “modernidade” que precisa ser preservada para, monetarizada, ajudar no sucesso dos empreendimentos. Assiste-se assim a uma profusão de paradoxos, sendo o primeiro o que vende a tranquilidade diurna do bairro, e sua horizontalidade, justamente para se entregar o oposto: mais carros nas ruas, que continuarão estreitas e sinuosas, e menos casas.

Há no processo algo que se repete em outros bairros vitimados pela especulação, como na Vila Romana e na Lapa, e seguramente em vários outros, nos quatro cantos da cidade: a variedade social do bairro vai sendo limada, com os moradores mais pobres sendo expulsos para as periferias da cidade, e os mais ricos ocupando essas regiões de diversidade e reconfigurando-as, normalmente pautados por um ideário de padronização.

O *graffiti*, quem diria, atua fortemente nessa engrenagem que opera na Vila Madalena. Serve de adorno aos prédios que são vendidos, normalmente projetos de arquitetos com grife, que compreendem que, mesmo comercialmente, é importante preservar algo da identidade do bairro. Basta olhar folhetos de empreendimentos imobiliários de bairros como o que estamos falando para ver como contêm a promessa de uma convivência pacífica dos ciclistas nas ruas, arborizadas e horizontais, com muito *graffiti* pelos muros e uma curiosa mistura de cosmopolitismo e vida bucólica.

Na Rua Girassol com a Rua Aspicuelta, há o escritório de uma construtora: parece uma galeria de arte. Na Rua Original com a Rua Harmonia, há uma imobiliária, mais simples que a primeira, mas que lançou mão da contratação de grafiteiros para pintar sua fachada. Com uma cajadada só, afastou pichadores que pudessem se rebelar contra a verticalização do prédio e deu um verniz de integração ao dia a dia do bairro para um tipo de empreendimento que está ali para ser rentável.

A “contrapichação” como denúncia

É verdade que, no bairro real, é possível ver focos de resistência provenientes do próprio *graffiti*. Numa esquina vê-se o alerta de que ali perto, na Rua Natingui, um jovem morreu atropelado por um carro em excesso de velocidade. Um estêncil reproduz o jovem Vitor Gurman, morto em 2011, junto ao grito “LUTO É LUTA”. Também é verdade que, a cada conjunto de casas que cai, um fantasma surge no mesmo momento, perguntando sobre onde está a casa, a barbearia ou o que for que ali esteve. Um estêncil com os dizeres “VOCÊ PRAÇA EU ACHO GRAÇA./ VOCÊ PRÉDIO EU ACHO TÉDIO.” está presente em praticamente todos os tapumes de construção, parodiando o velho samba de Carlos Imperial e Ataulfo Alves, mas permitindo a quem passa, e que relembra o que foi que caiu, e resignado descubra uma vez mais que, “Nessa vida tudo passa/ E você também passou/ Entre as flores, você era a mais bela/ Minha rosa amarela/ Que desfolhou, perdeu a cor”.

Mas o *graffiti* também apronta das suas. Os empreendimentos imobiliários vão notando que tapumes pretos são um convite à verbalização contra a brutal verticalização a que o bairro assiste calado. E grafiteiros são contratados para pintar murais bastante decorativos, que se assemelham a embalagens para presente. E nesse embate, muitas vezes o pequeno fantasminha que denuncia a especulação imobiliária no bairro da Vila Madalena ressurge, criando o que vimos chamando de “contrapichação”. Está ali para denunciar a especulação, mas, também, que o *graffiti* entrou na engrenagem para decorar o que “não pega bem” ser desnudado.

Quando essas “contrapichações” acontecem, e conseguem ser flagradas por olhos atentos antes que os painéis sejam novamente pintados pelas construtoras, elas permitem que novos mapas do bairro se criem, como aquele que mostra que a Rua Colonização não termina na Rua Arapiraca, mas na Rua Especulação.

FIGURAS 47, 48 e 49 Graffiti, pichação e “contrapichação” no bairro de Vila Madalena.
[Fotos: P.N.V., 22 abr. 2013.]

FIGURAS 50 e 51 Ruas Natingui (em cima) e Purpurina (embaixo), na Vila Madalena. A crítica à especulação imobiliária também ajuda a criar um mapa dos estabelecimentos que não resistiram às mudanças do bairro, como a velha barbearia. [Fotos: P.N.V., 2 abr. 2013.]

***Graffiti* vende tudo**

Quisemos dar destaque à ligação do *graffiti* com a especulação imobiliária, em vez da relação mais óbvia deste com a moda ou o universo das galerias, porque demonstra o quanto as próprias reconfigurações da cidade de São Paulo, quando trazem consigo a perda de sua memória, podem se servir de algo que, em tese, também poderia ser usado como agente de revitalização. Como se tentou, ao nosso ver sem sucesso, no Museu Aberto de Arte Urbana.

Tudo isso demonstra que perseguir uma função social para o *graffiti* pode apenas explicitar o seu oposto. Casas antigas caem para que prédios sejam erguidos, com ou sem a presença de murais multicoloridos que sejam encomendados para advogar em contrário. Pilastras por debaixo de viadutos ou linhas de metrô continuarão a conter determinados problemas sociais se, junto com o *graffiti*, não vierem outras ações (inclusive culturais).

Há um fortalecimento do *graffiti* e dos grafiteiros enquanto “classe”, e isso se deve à assimilação de manifestações como estas pelo capital. Numa conversa informal, o pesquisador e ex-grafiteiro Waldemar Zaidler disse a este pesquisador, em tom de brincadeira, que o *graffiti* ocupa um papel que antigamente foi da Igreja e do Exército: o de dar novo horizonte social. É uma brincadeira, e assim deve ser compreendido. Mas a sabedoria popular diz que há sempre um fundo de verdade em toda brincadeira, e deve ser visto com atenção todo projeto, governamental ou não, que aposte suas fichas na eliminação das desigualdades sociais por meio do aprendizado de técnicas de *graffiti*. O problema, como é claro, não está na descoberta de novas fontes de renda, nem no ensino de determinadas técnicas artísticas, mas em considerar que *esta* é a técnica adequada a resolver determinada questão.

Uma política cultural que lhe valha o nome deve se empenhar pela ampliação de repertórios, e não por prejudicar o que o público-alvo irá querer ou reafirmar o que já conhece. Perseguir isso é repetir a lógica da mercadoria. Lembremo-nos do que nos diz Teixeira Coelho (2000b), no texto muito esclarecedor que escreveu para a Conferência de Ministros de Cultura 2000:

A notar que em nenhum momento se falou aqui de conteúdos específicos para essa nova política cultural; a política cultural que aqui se defende é uma proposta estrutural, uma estrutura vazia a ser preenchida com conteúdos os mais diversos — embora, naturalmente, o que esteja visível nesse horizonte seja o conteúdo neutro da cultura política republicana, isto é, leiga e apartidária. Fica implícito que nesta nova etapa da modernidade, como se queira chamá-la, trata-se de regular os modos (com a tônica sendo atribuída ao modo público), não a matéria. (TEIXEIRA COELHO, 2000b, p. 14)

Por isso vemos com preocupação quando escolas escolhem o *graffiti* como ideal a ser alcançado, como se não houvesse, para ficarmos no terreno das artes plásticas, uma infinidade de escolas e períodos artísticos. Que não são adversárias do *graffiti*, e serão muito bem-vindos se incluídos no *mix* de possibilidades dos alunos, que, como já dissemos anteriormente, configuram um novo modo de fazer e de pensar sobre a arte e a cultura, que Néstor García Canclini (2010) chamou de *prosumidor*.

FIGURA 52 Capa e contracapa do catálogo bilíngue da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (2012), que detalha as linhas de estudo oferecidas.
[Fonte: http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/files/lac/catalogo_ECA.pdf]

Que uma escola de referência como a Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) escolha um mural de *graffiti* — que fica nos fundos de seu prédio principal — como foto da capa de seu catálogo bilíngue português-inglês, o qual tem por propósito apresentar todos os departamentos e cursos à comunidade acadêmica internacional (ou que a ela vise), não é algo que deva passar despercebido. Significa que, mesmo na universidade — sinônimo de amplidão de horizontes por definição —, para falar com os jovens, há que se buscar uma linguagem que, esquematicamente, eles irão reconhecer de imediato e então se interessar.

Consumidores e cidadãos

Nesse processo veloz, que em cerca de quarenta anos levou a pichação e o *graffiti* da transgressão à domesticação, do grito de guerra por democracia e cidadania ao grito de independência financeira via estímulo ao consumo, é necessário olhar ao redor, e desconfiar dos pessimismos confortáveis. “Talvez seja hora de nos emanciparmos do desencanto”, diz Néstor García Canclini (2008, p. 226).

O antropólogo argentino é autor de livros preciosos, que procuram refletir sobre as consequências da globalização desde um prisma novo, que conecta o local ao global sem nunca deixar de perder de vista sua raiz, nem deixar de ver como legítimo o acesso ao que ocorre nas demais partes do planeta. É por isso que Canclini (2008) vê a globalização não como um processo de homogeneização inevitável, mas como um reordenamento de desigualdades e diferenças, e nisso reside a importância de se olhar pela lente da interculturalidade.

Sua visão ajuda-nos a refletir sobre o papel da cultura num mundo que mais e mais se monetariza, a despeito das cíclicas situações de crise que a própria monetarização de tudo (inclusive da cultura) nos coloca, sendo ela própria a fonte da cura — tal como o veneno é para o remédio.

Num deles, em específico, dedica-se a analisar as relações que se estabelecem entre o *consumo* e a *cidadania*. Neste, que se chama justamente *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*, inverte a

lógica do lugar-comum ao afirmar que “o consumo serve para pensar, mas não somente na direção apontada pela racionalidade moderna” (CANCLINI, 2008, p. 224):

Não é possível generalizar as consequências sobre a cidadania resultantes desta participação crescente mediante o consumo. As críticas apocalípticas ao consumismo continuam indicando que a organização individualista dos consumos tende a nos fazer desconectar, como cidadãos, das condições comuns, da desigualdade e da solidariedade coletiva. Em parte, isto é correto, mas a expansão das comunicações e do consumo também pode gerar associações de consumidores e lutas sociais, ainda que em grupos marginais, melhor informadas sobre as condições nacionais e internacionais. (CANCLINI, 2008, p. 224)

Isto nos leva de volta ao MAAU e ao MASP, em suas recentes incursões ao diálogo com o *graffiti* e a arte urbana, em sua tentativa de estabelecer conexões com o que é produzido nas ruas. Sabemos que é da lógica capitalista, que visa especificamente ao consumo, transformar ideias e matérias-primas em produtos e produtos em dinheiro, e que isso também vale para a arte e a cultura de orientação francamente comercial (tratamos o cinema, a música, a televisão e o entretenimento de maneira geral como indústrias, para ficarmos apenas nestas mais rentáveis). É esta a lógica que se aplica quando o *graffiti* e a pichação das ruas se transportam para um quadro à venda numa galeria, ou servem de *lettering* para uma novela, estampam camisetas ou servem de cenário para a venda de carros esportivos ou prédios “modernos”.

Mas, se acreditarmos, como acredita Canclini (2008), que o consumo também serve para pensar em direções opostas ao do pensamento majoritário, tenderemos a considerar que ações como as do MAAU ou do MASP, se “subvertidas”, ou seja, se redirecionadas rumo a um diálogo maior com a complexidade das ruas, podem levar a modificações efetivas na sociedade.

Capítulo 3

CIDADE: ESTRANHEZA E PERTENCIMENTO

FIGURA 53 Rato de grandes proporções “surgido” na Rua Caiubi, em Perdizes, bairro de São Paulo. Trabalho de Tec. [Foto: Ana Carmen Foschini]

3.1 Paralelos possíveis entre a reocupação do espaço público e uma política cultural que dialogue com a cidade

Junho de 2013: o espaço público ocupado

Qualquer reflexão que estivesse sendo realizada em junho de 2013 acerca da reconfiguração do espaço público em São Paulo ou qualquer localidade brasileira seria necessariamente atropelada pelas manifestações que ocuparam as ruas da cidade a partir do dia 6, as quais, iniciadas em Porto Alegre no mês de março, pouco a pouco foram se disseminando pelo país até explodirem em junho numa infinidade de protestos que atingiram a maior parte dos estados, repercutindo até em marchas organizadas por brasileiros residentes no exterior.

Não é o caso de fazer ampla recuperação das manifestações brasileiras, bastando dizer que começaram em 25 de março em Porto Alegre — pelo aumento de R\$ 0,20 na passagem de ônibus —, levaram a uma “Revolta do Busão” em Natal pelo mesmo motivo, por Goiânia, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e, num crescendo, atingiram seu ápice durante o mês de junho.

A extremada violência policial que se deu em 13 de junho, em São Paulo, levou não ao enfraquecimento das manifestações organizadas pelo Movimento Passe Livre (MPL) por uma redução da tarifa do transporte público, mas ao seu contrário: a um expressivo recrudescimento dos protestos, que foi acompanhado por uma quase ilimitada ampliação do leque de reivindicações (contra a corrupção, melhores serviços públicos, crítica a emendas constitucionais e projetos de lei polêmicos, entre muitas outras) e da origem dos manifestantes, até então majoritariamente estudantes.

Imagens de pessoas ocupando o teto do Congresso Nacional, como se o estivessem pichando com o próprio corpo, num impressionante jogo de luzes em meio às alvas abóbodas invertidas de Oscar Niemeyer, em Brasília, ou as mais de 100 mil pessoas que ocuparam o centro do Rio de Janeiro em 17 de junho, ou, ainda, o violento apedrejamento da Prefeitura de São Paulo no dia seguinte, tornavam claro que não se estava falando apenas de R\$ 0,20.

FIGURA 54 Manifestantes ocupam a parte superior do Congresso Nacional, em Brasília, como se o “pichassem” através do jogo de luzes. [Foto: Mídia Ninja/EBC, 17 jun. 2013. Fonte: http://www.ebc.com.br/sites/default/files/ninja_congresso.jpg]

FIGURA 55 Projeção de luzes na Praça Tahrir, Cairo, Egito, durante celebração popular pela deposição do presidente egípcio Mohamed Mursi [Foto: AFP, 2 jul. 2013. Fonte: http://www.elpais.com.uy/files/article_gallery/uploads/2013/07/03/51d413703744c.jpg]

Nesse caldo de imprevisibilidade, conviviam dualidades marcantes, mas simplificadoras face à complexidade contemporânea. Havia “manifestantes” e havia “vândalos”, como se a violência não pudesse ser uma faceta do mal-estar generalizado. Havia insatisfeitos à esquerda, mas também à direita, numa certa tentativa de fascistização das manifestações e, ao mesmo tempo, um esforço para transformar as pautas apartidárias tanto em atos antipartidários, como em palanques eleitorais para partidos rompidos com o governo federal, e mesmo de manifestantes do próprio partido da situação, historicamente ligado a manifestações potentes no espaço público. Tudo e todos foram atacados na arena pública.

Fato é que, em meados de julho de 2013, ainda não se saberia dizer algo minimamente conclusivo sobre o alcance das manifestações, vitoriosas em diversos aspectos (redução efetiva de tarifas, engavetamento de propostas impopulares ou polêmicas, promessas de remanejamento de verbas), nem aonde chegariam, e com que seriedade, as medidas governamentais aceleradas em função da contundência da ocupação do espaço público, mas ficou uma vez mais evidenciado o extraordinário poder que os protestos populares podem ter, assim como a força que a ocupação do espaço público tem para redefinir os rumos de uma sociedade.

Antecedentes das manifestações e três linhas de força

Embora movidas por outros motivos pontuais, as manifestações brasileiras ocorridas durante o mês de junho de 2013 tiveram características bastante similares a outras que ocorreram poucos anos antes (Primavera Árabe, *Indignados* espanhóis, *Occupy Wall Street*), ao mesmo tempo (Praça Taksim, Istambul, Turquia) e pouco depois (Praça Tahrir, Cairo, Egito, numa reincidência do que ocorrera em 2011), e seguiram a linhagem das manifestações contra a globalização em moldes neoliberais dos anos 1990, as quais, por sua vez, tinham como antecedentes as manifestações de Maio de 1968 (OLIVEIRA, 2007).

Notamos haver certa relação entre as *linhas de força* (DELEUZE, 1990) dessas manifestações com as linhas-mestras que identificamos como

importantes para uma *política cultural que dialogue com a cidade*, delineadas no Capítulo 1 desta dissertação, o que nos levou a investigar três paralelos entre a ocupação dos espaços públicos e o acompanhamento das ações de *graffiti* e pichação no espaço público pelos formuladores de políticas culturais: (1) sincronismo cosmopolita, febril e viral; (2) horizontalidade, espontaneidade e epidemia; (3) desejo de ocupação do espaço público como exercício do direito à cidade.

(1) Sincronismo cosmopolita, febril e viral

Existe, na constituição dessas manifestações que vimos acompanhando, uma “sincronia cosmopolita, febril e viral” (CARNEIRO, 2012, p. 8), o que faz com que o suicídio de um vendedor de frutas na Tunísia possa levar à queda de presidentes e ao desmantelamento de sistemas há muito enraizados no poder.

No contexto da globalização, há um agudo e persistente cenário de crise de representatividade, nos planos político, econômico, cultural e social, que, associado a uma grande conectividade⁷², cria situações de resultado imprevisível.

Vimos no Capítulo 1 deste trabalho⁷³ que, graças ao fácil acesso às novas tecnologias — das quais o *smartphone* sempre conectado à internet é o símbolo mais emblemático —, cada vez menos fará sentido o entendimento, de orientação moderna, de que é preciso existir *um* lugar específico para travar-se contato com a arte e a cultura. O fato de esse “simbólico” estar disperso, em qualquer lugar, é visto como natural pelas novas gerações digitais — as quais, de modo geral, são as mesmas que protagonizam essas manifestações globais da segunda década do século XXI.

Quando detectamos, ali, que *tecnologia, velocidade e interatividade* são forças que precisam estar entre os vetores para uma *política cultural que dialogue com a cidade*, a fim de que haja uma maior sinergia com o que emerge das ruas, vemos uma confirmação disso nas táticas empregadas para a mobilização de um número tão expressivo de pessoas para a ocupação do espaço público.

⁷² Nas palavras de Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2007), a “globalização intensificou as redes de comunicação através de inovações tecnológicas, o que tem sido de fundamental importância para a ação de grupos e sujeitos descontentes com sua dinâmica” (p. 32).

⁷³ Ver item 1.5, “Práticas culturais na atualidade: a multiplicidade como chave de entendimento”.

Se por um lado pode ser verdade que a urgência das pautas políticas favoreça ou explique a grande adesão, por outro também é verdade que, se os equipamentos e instituições com finalidades culturais (fiquemos com o MASP e a Secretaria da Cultura, incentivadora do MAAU) desenvolverem uma comunicação dialógica e ativa dentro desses paradigmas, terão maiores chances de êxito para detectar emergências que estejam surgindo no plano do simbólico. O que diminuirá o risco de simulacros e favorecerá a inventividade, além de permitir uma troca efetiva com esses sujeitos que, nas palavras de Canclini (2010), têm como grande diferencial em relação às gerações passadas o fato de serem *prosumidores*.

(2) Horizontalidade, espontaneidade e epidemia

Como as anteriores, as manifestações brasileiras de junho de 2013 se organizaram por meio de uma horizontalidade que favorecia um ambiente de grande espontaneidade e, por tudo isso, tendia a levar a uma situação epidêmica (CARNEIRO, 2012). Em todos os casos, havia em comum a negação dos sistemas vigentes de representação, os quais, com suas reações destemperadas e desconectadas dessa realidade horizontal, levavam a uma violenta reafirmação de tal descrédito.

As organizações horizontais têm pouco em comum com a estrutura das instituições culturais, as quais em sua grande maioria estão organizadas dentro de um paradigma vertical, em que a instituição tende a definir o que será oferecido ao público — ou pauta essa oferta por critérios prioritariamente comerciais.

Assim como era condição fundamental para as festas de rua promovidas pelo movimento *Reclaim the Streets*, no contexto das manifestações contra a globalização neoliberal dos anos 1990, consideramos que o mesmo se aplica ao uso da lata de *spray* no espaço público: “A espontaneidade é crucial. A indeterminação, sua parte inerente. A festa de rua reinventa a vida e anuncia novas formas de experimentar coletivamente a existência” (OLIVEIRA, 2007, p. 80). Recriar esse ambiente no espaço protegido, sem modificações negociadas no seu mecanismo de produção e exibição, leva quase sempre a um simulacro,

a um aprisionamento do efêmero no espaço protegido, e daí ao seu empobrecimento.

A ação espontânea no espaço público permite que novas configurações provisórias e novos mapas se criem nas cidades. Quem promove tais intervenções no espaço público exerce, pelo confronto aberto com as leis e regras estabelecidas, seu *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2001). A contínua atenção a essas ações auxilia os formuladores de políticas culturais a compreenderem como parcelas das cidades se organizam para expressar seus anseios e desejos.

Fez parte de uma manifestação no espaço público, em 11 de julho de 2013, a “mudança” do nome da Ponte Estaiada Octavio Frias de Oliveira para “Ponte Estaiada Jornalista Vladimir Herzog”⁷⁴. A tensão entre o legal e o ilegal, entre o proibido e o permitido, é parte integrante da disputa pelo *amor à cidade* (LEFEBVRE, 2001), e deve ser acompanhada pelos formuladores de políticas culturais. Muito dessa transgressão temporária no espaço público pode ser, se não “abraçada”, ao menos temporariamente aceita ou mesmo incentivada, com a finalidade de propiciar que novas subjetividades emergjam.

(3) Desejo de ocupação do espaço público como exercício do direito à cidade

Os eventos que deram faísca às manifestações turca e brasileira, em 2013, se relacionaram aos desejos de ocupação do espaço público por seus cidadãos (a negação de que uma praça virasse um *shopping center* em Istambul) e por uma melhor e mais igualitária mobilidade urbana (ônibus mais baratos e melhor de qualidade em São Paulo, entre outras cidades). Vemos nesse ponto que une as manifestações uma linha de força fundamental, que tem estreita ligação com uma *política cultural que dialogue com a cidade*, qual seja, uma permanente reivindicação do direito à cidade, algo que pontuamos, como é

⁷⁴ A documentação dessa intervenção que modificou temporariamente a sinalização da Ponte Estaiada Octavio Frias de Oliveira para Jornalista Vladimir Herzog está disponível em: <<http://www.rodrigovianna.com.br/videos/ponte-estaiada-jornalista-vladimir-herzog.html>>. Acesso em: 12 jul. 2103.

claro, a partir do título do livro fundamental de Henri Lefebvre (2001), não por acaso elaborado no contexto das manifestações de Maio de 1968.

A ocupação do espaço público pelo *graffiti* e pela pichação, e obviamente não só por essas formas de manifestação artísticas e culturais, tem entre seus propósitos uma demonstração de amor à cidade e de pertencimento à vida urbana, os quais não existem sem o conflito.

Como explica o autor francês, o “*direito à cidade* não pode ser concebido com um simples direito de visita ou de retorno às cidades tradicionais. Só pode ser formulado como *direito à vida urbana*, transformada, renovada” (LEFEBVRE, 2001, p. 117-118; o destaque é do autor). A política cultural que estabelece diálogo com a cidade preza pelo urbano, e só o compreende assim se estendido ao conjunto de seus cidadãos. Nessa perspectiva, tal política cultural entende que a museificação do *graffiti* no espaço público, como vimos no MAAU (Capítulo 1), ou sua “permissão” de entrada no espaço protegido com as regras do equipamento cultural, e/ou de galerias, como vimos no MASP (Capítulos 1 e 2), não se configuram, por si, em ações que estimulem o direito à cidade.

3.2 Violência e festa na cidade

O risco das polarizações simplificadoras

Há que se ter cuidado com as polarizações, como as que opuseram “manifestantes” e “vândalos” nos protestos que vimos nas ruas brasileiras em 2013. Segundo uma ordem binária que ocupou o pensamento de boa parte da imprensa e da opinião pública, “manifestantes” estavam no plano da alegria, da organização, do proativismo e do compromisso com os rumos do país. “Vândalos”, por sua vez, estavam identificados com saques, depredação do espaço público e dos bens públicos, e a uma espécie de anarquia.

No Capítulo 2 deste trabalho, verificamos que existe uma saudável zona nebulosa que torna ultrapassada, ou ao menos extremamente arriscada, a mera oposição entre *graffiti* e pichação, tratando a primeira como uma opção “saudável” em relação à segunda. Uma bela, outra feia. Uma bem-intencionada e engajada quanto à melhoria nos rumos da cidade, outra agindo contra. Há uma

orquestração domesticadora em relação ao *graffiti*, tanto no espaço protegido como no espaço público, que reduz sua potência como questionadora dos rumos da cidade e como representativa do que emerge das ruas, e que em menor grau também atinge o potencial transgressor da pichação, em tentativas de levá-lo para os espaços expositivos. Também já vimos que o fato de notarmos essa engrenagem em relação ao *graffiti* não significa decretarmos a perda da potência do ato, o que seria incorrer em binarismo similar, mas compreender que a ocupação artística do espaço público pelo *graffiti* precisa operar sob alguns critérios, como o da espontaneidade, para ganhar em importância.

Por essa razão, é importante pôr luz sobre a noção de *violência* nessas formas de ocupação do espaço público representadas tanto pela falsa dualidade existente entre o *graffiti* e a pichação, como entre a oposição “manifestantes” e “vândalos”. Em dois matizes, interessantemente detectados por Slavoj Žižek (2012), que, anos antes, complexificou com argúcia a violência dessas manifestações globais às quais nos filiaríamos em 2013.

Primeiro, nos lembrando dos milhares que ocuparam a revelia da polícia a emblemática Avenida Paulista — em frente ao prédio do Museu de Arte de São Paulo do velho pichador Pietro Maria Bardi, hoje silenciado face aos acontecimentos (o MASP, vale dizer, não o Bardi, porque é bastante provável que ele se expusesse) — ou dos relativamente poucos (mas, em sua extraordinária diversidade, qualitativamente muitos) que acamparam em frente ao prédio onde mora o governador do Rio de Janeiro, Sérgio Cabral Filho, no bairro nobre do Leblon:

Os manifestantes são violentos? É verdade que sua linguagem pode parecer violenta (ocupação e tudo o mais), mas eles são violentos somente no sentido em que Mahatma Gandhi era violento. São violentos porque querem dar um basta no modo como as coisas são feitas — *mas o que é essa violência quando comparada àquela necessária para sustentar o suave funcionamento do sistema capitalista global?* (ŽIŽEK, 2012, p. 17; o destaque é do autor)

Segundo, nos lembrando, com muito assombro, dos “vândalos” que, às dezenas, tanto depredaram patrimônios públicos tombados como o Palácio do Itamaraty, em Brasília, ou a sede da Prefeitura de São Paulo, como saquearam

lojas em frente às câmeras de TV, no deteriorado e abandonado centro de São Paulo, mas não apenas:

Eles são acusados de não respeitar a propriedade privada — mas as especulações de Wall Street que levaram à crise de 2008 acabaram com mais propriedades privadas obtidas a duras penas do que se os manifestantes estivessem aqui as destruindo dia e noite — é só pensar nos milhares de casas desapropriadas.

[...]

Não estão destruindo nada, estão reagindo ao modo como o sistema gradualmente destrói a si próprio. (ŽIŽEK, 2012, p. 17)

Transportando a análise de Žižek para o que vemos nas ruas paulistanas, violentamente tomadas pela estética da pichação, é possível fazer raciocínio similar: a maciça ocupação da cidade pela pichação — que ignora a noção de propriedade privada — explicita o quanto a cidade restringe seu livre circular a uma imensa parcela de seus cidadãos.

Formigas entre a *rave* e o “arrastão”

Durante sua participação na Festa Literária de Paraty, no início de julho de 2013, numa mesa que se dispôs a debater as relações que se dão contemporaneamente entre o *global* e o *local*, o cantor e compositor Gilberto Gil, ex-ministro da Cultura (2003-2008), traçou paralelos entre os “manifestantes” e os vândalos” e duas manifestações culturais dos nossos dias, nem tão opostas assim, que se dão no Brasil — a *rave* e o “arrastão”:

Evidentemente que essas manifestações, do modo que elas têm se dado aqui no Brasil, elas trazem um referencial contemporâneo, cultural, que é muito forte. Eu até me referi, num determinado momento, a elas, essas manifestações na Avenida Paulista, no centro do Rio, nos lugares, em Salvador etc., que elas têm um pouco de festa *rave*. É uma coisa assim, quer dizer: é a política como entretenimento, a política como diversão. Nós vamos para a rua, fazer política, nos manifestarmos em relação a isso e aquilo, mas vamos com nossas formas culturais cultivadas hoje em dia, do nosso jeito *rave*.

Eu falava: para outros, aquelas manifestações tinham um aspecto do “arrastão”, que é uma outra dimensão cultural importante de manifestações populares que têm se

dado, especialmente do lado dos menos favorecidos, enfim, dos mais marcados pelo ferrão da História, pelo elemento fustigador da História. Então me referia a esse aspecto cultural importante das manifestações.

O outro aspecto cultural importante das manifestações é todo o ferramental eletrônico, novo, que possibilitou, enfim, níveis, graus de mobilização inimagináveis até então. E muito mais, protegidos por um anonimato, uma desnecessidade de estar gritando, chamando pelo autofalante no meio da cidade, no meio da praça. Quer dizer, uma rede que vai se tecendo assim silenciosamente, enfim, como nos formigueiros, como na movimentação inadvertida das formigas. Que a gente mal percebe, que a gente só vai se dar conta quando a gente vê o buraco ali no chão e vê que elas estão entrando e saindo dali. A gente vê que a nossa terra foi furada pelas formigas.

É isso, essa possibilidade. As manifestações furam, fazem um furo nesse chão aparentemente sólido da realidade, da nossa realidade contemporânea, e inauguram uma nova coisa. (MURARO, 2013; vídeo com trecho da Conferência; transcrição de P.N.V.)

A associação, feita por Gilberto Gil, entre as manifestações que tomaram as ruas e o trabalho silencioso das formigas, não foi uma analogia que surgiu ali, mas parte das reflexões que o artista vem fazendo, em canções, palestras e discussões sobre política cultural, sobre as novas formas de vida política no espaço público e sua relação orgânica com a cultura, a comunicação e a tecnologia, ainda muito antes de ter-se tornado ministro. Num livro escrito em 2001, chamado *Emergência: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e softwares*, o escritor norte-americano Steven Johnson (2003), estudioso de sistemas complexos, já analisava semelhanças entre os quatro sistemas: os *formigueiros*, o *cérebro humano*, as *cidades* e os *softwares*. Seriam para ele quatro exemplos que demonstram que o todo supera a soma das partes: são sistemas auto-organizados que dispensam um controle central para promoverem ações.

As formigas funcionam de modo análogo aos demais sistemas complexos. Se entrássemos em uma colônia de formigas cortadeiras, demoraríamos muito a encontrar a rainha. Seria necessário percorrer um sinuoso e protegido caminho até chegar onde ela fica. Se eventualmente conseguíssemos chegar até lá, imediatamente damas de companhia a esconderiam para protegê-la. Mas as semelhanças com uma estrutura vertical e hierarquizada, à moda da política

tradicional, dos militares ou da maioria das empresas, param por aí. A rainha não é um símbolo de autoridade, não decide o que cada formiga operária faz. Uma colônia, com caminhos intrincados e multidirecionais como os das grandes redes, contém milhares de formigas, e seria impossível a uma rainha dirigir qualquer decisão. A rainha põe os ovos e assim garante a linhagem das formigas daquela colônia, e por isso é tão preservada. Mas seu papel é independente do complexo funcionamento do formigueiro. Formigas não têm líderes “personificados”.

Tivemos a oportunidade de ver recentemente, na em grande parte deficitária e muito criticada cobertura realizada pelas emissoras de TV, que a maioria dos comentaristas políticos reclamava por um “líder para negociar”, não compreendendo que essa é exatamente a mudança que esses novos tempos trazem.

O reuso por Gil das palavras *rave* e “arrastão”, por sua vez, remete a outra percepção de duplos falsamente opostos no universo político, detectada por Lúcia Maciel Barbosa de Oliveira (2007):

O espaço da política, com sua obsessão por classificar, identificar, separar, hierarquizar, lutar por causas, apostar num devir, é a antítese do espaço da *rave*, onde o agora dura infinitamente enquanto a festa tiver lugar. Curioso como em inglês a palavra *party*, como reunião de pessoas, é usada tanto para designar “partido político” como “festa”, que no contexto de que vimos tratando se refere a experiências opostas. (OLIVEIRA, 2007, p. 86)

Ainda no final de junho de 2013, os jornalistas Cassiano Elek Machado e Graciliano Rocha (2013) entrevistaram a antropóloga cultural Teresa Caldeira sobre as manifestações brasileiras. Para a pesquisadora, haveria nisso um parentesco com os conflitos nas *banlieues* de Paris, em que cidadãos franceses da periferia da capital francesa, de origem muçulmana, foram às ruas protestar porque não viam sua cultura respeitada pela país, que, então governado pelo presidente direitista Nicolas Sarkozy, não tinha entre seus valores a *interculturalidade* (CANCLINI, 2004).

Teresa Caldeira associou as manifestações brasileiras não a algo espontâneo, mas que vem sendo deixado há anos em panela de pressão, embora não nos pareça que uma característica invalide completamente a outra,

porque sabemos que qualquer planejamento que se faça, quando é posto em prática, leva à emergência de fatos novos, até então impensáveis, cujos desdobramentos poderão se tornar ainda mais imprevisíveis. Lembremo-nos, a esse respeito, de um conceito-chave de Edgar Morin:

Ecologia da ação

Em função das múltiplas interações e retroações no meio em que se desenrola a ação, uma vez desencadeada, escapa, com frequência, ao controle do ator, provoca efeitos inesperados e até mesmo contrários aos esperados.

1º princípio: a ação não depende apenas das intenções do ator, mas também das condições do meio em que se desenrola.

2º princípio: os efeitos a longo prazo da ação são imprevisíveis. (MORIN, 2005, p. 206)

Porém, ao lembrar que o movimento pela tarifa zero existe desde 2005, Teresa Caldeira oferece uma importante contribuição à conexão entre mobilidade urbana e pichação/*graffiti* ao entender que o MPL “articula todo o imaginário da produção cultural da periferia”: “*Raps*, literatura marginal, pichação, saraus, todos se fazem na base [d]e rede e de circulação. E circular por São Paulo é um caos para quem não tem dinheiro” (MACHADO e RAMOS, 2013).

Uma época de enfrentamento e transgressão

Teresa Caldeira (2012) já tratou em artigo sobre a proximidade que existe entre pichadores, grafiteiros, skatistas, motoboys, *break-dancers* e *rappers* na produção do espaço urbano da cidade de São Paulo, considerando que um ponto de contato entre esses sujeitos da cidade é uma tensa relação entre centro e periferia, marcada por uma grande mobilidade pela cidade para deixar sua marca. A violência real e simbólica faz parte de seu dia a dia. No mesmo artigo, a pesquisadora vê nessas produções culturais o impensável por outras maneiras numa cidade do tamanho e complexidade de São Paulo: é a pichação, por exemplo, uma das maiores responsáveis por certa sensação de unidade urbanística na capital paulista. Algo, porém, evidentemente marcado pelo *dissenso* (RANCIÈRE, 2012) e pela radical disputa do território.

Nesse sentido, é necessário pensar em todas essas manifestações culturais periféricas tratadas por Teresa Caldeira (2012), e em especial as ligadas ao *graffiti* e à pichação no espaço público, como potentes para a construção de uma ficção da cidade, um modo de construir uma narrativa para a cidade tão esgarçada. Não precisamos nos assustar com a palavra “ficção” para falarmos da cidade, como adverte Rancière (2102), ao contrário devemos criar políticas culturais que a estimulem:

Ficção não é criação de um mundo imaginário oposto ao mundo real. É o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e a significação. (RANCIÈRE, 2012, p. 64)

Se considerarmos a seguinte reflexão de Néstor García Canclini (2012), para quem vivemos o “crescimento das zonas de enfrentamento ou de transgressão” (p. 187), trata-se de um momento em que o antagonismo entre “inclusão” e “exclusão” já não tem mais valia e, portanto, que o grupo de produtores urbanos que desafiam cotidianamente a cidade é ainda bem maior que o mencionado por Teresa Caldeira (2012):

Os atos tumultuosos ou grosseiros, que certos adultos percebem como ostentação de “mau gosto”, podem ser lidos, mais do que como rebeldia, em termos de teatralização radical da busca de diferença e formas de desintegração. Isso acontece na música e nos recitais violentos, que excluem gerações mais velhas, assim como na escrita dos jovens em *chats*, SMS e *e-mails* sem pontuação, sem maiúsculas, com palavras abreviadas: uma escrita que altera a ordem gramatical e às vezes também comunicacional, porque busca em certas ocasiões o hermetismo, como anteriormente ocorreu com as pichações. A pichação era, contudo, mais marginal e minoritária. A transgressão linguística na internet está estendida a todas as classes sociais e aparece como um traço de diferenciação geracional, expressivo também na menor eficácia da educação. (CANCLINI, 2012, p. 188)

Em comum com o que vimos até aqui, esses sujeitos que participam ativamente na produção cultural da cidade nessa chave do enfrentamento e da transgressão, têm feição jovem, podem estar na economia formal ou na

informalidade (e até na ilegalidade) — e até mesmo transitar entre elas. E, seja como for, não se sentem representados nas políticas culturais que lhes são formuladas, aliás, “não se sentem parte de nenhum projeto ou nacional que transcenda os interesses de seu grupo” (CANCLINI, 2012, p. 187).

3.3 Por uma reconfiguração do espaço público de São Paulo

Criar brechas entre a oposição medo-conforto

Ao longo de sua história, a cidade de São Paulo foi transferindo seu centro em função do capital — do centro histórico à Avenida Paulista e desta à Avenida Luís Carlos Berrini —, o que levou a modificações importantes na própria dinâmica da cidade. Da Pauliceia restrita às ruas principais do centro do final do século XIX até os anos 1940, passou-se a uma cidade que opôs claramente centro-periferia (anos 1940 a 1980), para então chegar-se a uma cidade de “enclaves fortificados” (CALDEIRA, 2000).

E, como explica Teresa Caldeira (2000),

Em cidades fragmentadas por enclaves fortificados, é difícil manter os princípios de acessibilidade e livre circulação, que estão entre os valores mais importantes das cidades modernas. Com a construção de enclaves fortificados, o caráter do espaço público muda, assim como a participação dos cidadãos na vida pública. (CALDEIRA, 2000, p. 211-212)

Ocorre que,

Cada vez que a cidade moderniza uma de suas frações, ela, concomitantemente, decreta o envelhecimento prematuro das demais áreas. Isso tem consequências para a economia urbana, pois a renovação urbana é, quase sempre, uma resposta às necessidades de empresas mais modernas. (M. SANTOS, 2009b, p. 96)

Portanto, não é por acaso que as manifestações de junho de 2013 pelo espaço público paulistano foram mais violentas no decadente centro histórico da cidade, agruparam maior número de pessoas na região da Avenida Paulista (que

ainda tem grande circulação de pessoas, motorizadas e não motorizadas, dia e noite) e tiveram reflexos sobretudo na mobilidade urbana para quem trabalha na região da Avenida Luís Carlos Berrini, próxima à Marginal Pinheiros, congestionada via de circulação principalmente de veículos individuais.

Esse fervilhante movimento de “descentralização” e “recentralização” da cidade em função do capital faz com que exista na maioria das grandes cidades uma engrenagem que as leva a se estruturarem em torno de um binômio *medo* e *conforto*, num esforço continuamente aprimorado e com suporte midiático para que uma característica atribuída à cidade seja “sanada” pela outra. Em outras palavras:

A violência e a insegurança pública, a impossibilidade de abranger a cidade (quem conhece todos os bairros de uma capital?) levam a procurar na intimidade doméstica, em encontros confiáveis, formas seletivas de sociabilidade. Os grupos populares saem pouco de seus espaços, periféricos ou centrais; os setores médios e altos multiplicam as grades nas janelas, fecham e privatizam ruas do bairro. Para todos o rádio e a televisão, para alguns o computador conectado para serviços básicos, transmitem-lhes a informação e o entretenimento a domicílio. (CANCLINI, 2011, p. 286)

A cidade tem como antídoto para essa situação de conflito latente (e que uma hora sempre explode) a construção de muros, os quais têm entre suas funções ampliar a sensação de medo. Numa imagem arriscada (como são as metáforas), nas grandes cidades o *medo* é diariamente jogado para debaixo de um tapete felpudo que dá ao cidadão isolado a sensação de *conforto*.

Isso leva, como é claro, a um automatismo. Com certa dose de ironia, o sociólogo e prolífico escritor polonês Zygmunt Bauman (2009) afirma: “Nossos medos são capazes de se manter e se reforçar sozinhos. Já têm vida própria” (p. 54). E um dos antídotos a esse sentimento é o consumismo: “Os lugares de compra/consumo oferecem o que nenhuma ‘realidade real’ externa pode dar: o equilíbrio quase perfeito entre liberdade e segurança” (BAUMAN, 2001, p. 116).

A cidade é perigosa, os muros são altos, os seguranças de preto são muitos, os carros tornam-se cápsulas protetoras, o transporte público é insuficiente e motivo de exclusão social, o trabalho é volátil ou precário. Diz Milton Santos (2009a) que:

Quanto mais o processo produtivo é complexo, mais as forças materiais e intelectuais são desenvolvidas, e maiores são as cidades. Mas a proximidade física não elimina o distanciamento social, nem tampouco facilita os contatos humanos não funcionais. A proximidade física é indispensável à reprodução da estrutura social. A crescente separação entre as classes agrava a distância social. Os homens vivem cada vez mais amontoados lado a lado em aglomerações monstruosas, mas estão isolados uns dos outros.

O espaço que, para o processo produtivo, une os homens, é o espaço que, por esse mesmo processo produtivo, os separa. (M. SANTOS, 2009a, p. 33)

O agitado viver nas metrópoles leva ainda à perda do sentido do “tempo livre”:

Uma organização diferente do “tempo livre”, que o transforma em prolongamento do trabalho e do lucro, contribui para essa reformulação do público. Dos cafés da manhã de trabalho ao trabalho, aos almoços de negócios, ao trabalho, para ver o que nos oferece a televisão em casa, e alguns dias aos jantares de sociabilidade rentável. O tempo livre dos setores populares, coagidos pelo subemprego e pela deteriorização salarial, é ainda menos livre por ter que preocupar-se com o segundo, o terceiro trabalho, ou em procurá-los.

As identidades coletivas encontram cada vez menos na cidade e em sua história, distante ou recente, seu palco constitutivo. (CANCLINI, 2011, p. 288)

Inquietante pelas imagens distópicas que criou, o romancista português José Saramago (1995) demonstrou em seu livro *Ensaio sobre a cegueira* o quão perigoso para a sociedade é quando esta se torna cega. A progressiva cegueira da sociedade é inexoravelmente acompanhada da decadência da cidade e de controle cada vez mais severo por parte dos poderes públicos. Quem teve olhos para ver, viu na versão cinematográfica de Fernando Meirelles (*Blindness*, 2008) uma explosão de violência e decrepitude a partir da cegueira. Um incômodo tremendo nos causou, a nós habitantes de São Paulo, ver aquele grupo de cegos se esforçando para sobreviver tendo como cenário o apocalíptico Elevado Costa e Silva.

Noutro romance, *A caverna*, José Saramago (2000) esmiúça um pouco mais a engrenagem ao mostrar como o pequeno artesão Cipriano Algor sofre as consequências da implementação de um grande Centro Comercial que serve

para viver, trabalhar e comprar. Um lugar onde sempre é dia, o ar é sempre limpo e a temperatura, amena. O esporte é o consumo. Mas o *shopping center* de Saramago é, na verdade, uma profunda prisão que faz com que nos assustemos com a nossa própria representação (“Que estranha cena descreves e que estranhos prisioneiros. São iguais a nós”, o português cita a *República* de Platão). Então, volta a nos assustar o cineasta Fernando Meirelles ao mostrar o mesmo grupo de cegos, apequenados em meio a uma desabitada Marginal Pinheiros, tendo em um dos lados da cidade um *skyline* de prédios espelhados, *on-line* por dentro e *off-line* para fora, no meio o rio poluído e, na outra margem do rio, um Centro Comercial para viver, trabalhar e comprar — igual em tudo ao de Saramago. Por essas e por outras, Laymert Garcia dos Santos (2002) acredita que “São Paulo é a morte da aura da cidade” (p. 118).

Por uma nova utopia do “possível-impossível”

Porém, passada a anestesia de uma década de inusual descolamento de uma situação global de crise econômica, temos a oportunidade de nos deslocar em direção a um caminho mais otimista, que muitos chamaram de uma retomada das utopias. “Talvez seja hora de nos emanciparmos do desencanto”, propôs Canclini (2008, p. 226), anos antes de as ruas paulistanas terem sido novamente ocupadas e ressignificadas por essa ocupação, cume de uma movimentação mais ampla em direção a uma maior organização da vida social no espaço público conforme outros preceitos e valores. Uso amplificado de bicicletas — que inclui ciclovias até pouco tempo impensáveis, como a existente na Marginal Pinheiros, em São Paulo, que conecta o extremo Sul da capital com a sua Zona Oeste —, luta por melhores transportes públicos, atividades culturais realizadas em espaços públicos inusuais, e em muitos casos sem apoio governamental, estão apenas entre alguns exemplos que fazem parte dessa utopia nova e urgente, que transita fluidamente entre o possível e o impossível (LEFEBVRE, 2001). Não por acaso, é do próprio pensador francês a definição sobre o que vem a ser essa utopia que não devemos nos cansar de perseguir:

A utopia deve ser considerada experimentalmente, estudando-se na prática suas implicações e consequências. Estas podem surpreender. Quais são, quais serão os locais que socialmente terão sucesso? Como detectá-los? Segundo que critérios? Quais tempos, quais ritmos de vida cotidiana se inscrevem, se escrevem, se prescrevem nesses espaços “bem-sucedidos”, isto é, nesses espaços favoráveis à felicidade? É isso que interessa. (LEFEBVRE, 2001, p. 110)

Como já afirmamos, concordamos com a noção de *centralidade da cultura* (TEIXEIRA COELHO, 2007), e acreditamos que esta precisa se dar na *urbes*, na vida política das cidades — portanto, em seu vivo habitar. Temos cotidianamente o modelo do que *não* queremos. É preciso participarmos continuamente das retransformações do e no espaço público, lutando pelo nosso *direito à cidade*: “A cidade futura, conquanto seja possível esboçar-lhe os contornos, seria muito bem definida ao se imaginar a inversão da situação atual, levando à últimas consequências essa imagem invertida do mundo do avesso” (LEFEBVRE, 2001, p. 133).

Esse vivo habitar na cidade também inclui, como propomos, o desencastelamento dos equipamentos culturais. Se é verdade que, como ressalva Teixeira Coelho (2000a), “um país sem sistema artístico minimamente estruturado dificilmente pode contar com uma rede de espaços públicos que valham o nome” (p. 115), acreditamos que equipamentos culturais apartados dos desejos das pessoas igualmente falham em sua missão.

Num momento de grandes debates no espaço público, como os que vivenciamos fortemente a partir de junho de 2013, os quais acreditamos terem levantado diversas linhas de força a serem consideradas pelos formuladores de políticas culturais (há sempre que se considerar o caráter “provisório” das análises e sua mutabilidade), consideramos que há oportunidade para se repensar a “arte urbana” feita na e para a cidade, em direção a uma arte urbana que repercuta no espaço urbano “as contradições, conflitos e relações de poder que o constituem” (PALLAMIN, 2002, p. 105), em outras palavras, que se coloque como uma plataforma para se pensar *dissensualmente* sobre a vida na cidade (CANCLINI, 2012; RANCIÈRE, 2012).

FIGURA 56 O graffiti no espaço público, como arena para debates bem-humorados.
[Foto: Ana Carmen Foschini.]

FIGURA 57 Trabalho de Ninguém Dorme
[Foto: Ana Carmen Foschini.]

FIGURA 58 Trabalho de Simone Sapienza (Siss)
[Foto: Ana Carmen Foschini.]

FIGURAS 59 e 60 Expressões artísticas encontráveis no espaço público, que se utilizam de diversas técnicas que ultrapassam o uso do *spray*.
[Fotos: Ana Carmen Foschini.]

3.4 É preciso uma política cultural para o *graffiti*?

O lugar do *graffiti* é na rua ou no museu?

Em 27 de abril de 2011, o jornalista Ruy Castro publicou um artigo intitulado “‘Arte’ compulsória”. Nele, partia do pretexto do início de uma megaexposição sobre *graffiti* nos Estados Unidos⁷⁵ para, entre o resquício de um pensamento moderno e o aceno neoconservador, opinar que as paredes internas dos museus eram locais mais adequados para o trabalho dos grafiteiros que as ruas. Como cidadão, dizia, tinha o direito de andar pela cidade sem que os muros estivessem “emporcalhados”. Sua necessidade, desejo ou vontade de ver “arte” poderiam ser sanados quando bem entendesse: bastaria que se deslocasse à exposição que mais lhe aprouvesse.

Não gosto de ser obrigado a consumir “arte” quando não estou a fim. Se abre uma fabulosa exposição de Miró ou Hopper no Rio ou em São Paulo, posso escolher o dia em que irei visitá-la. Ou em que não irei. Enfim, se há um Miró ou um Hopper na cidade, posso exercer meu direito de vê-lo ou não. Mas, se preciso passar todo dia por uma série de muros emporcalhados com grafite, não me dão esse direito. Tenho de vê-los, queira ou não. (R. CASTRO, 2011)

Acreditamos que, embora tenha partido de uma situação cotidiana, e se materializado em um artigo curto de jornal, que alguns diriam desprezível ou passageiro, o ponto de vista merece ser analisado, aqui, por funcionar como raro contraditório neste momento de supervalorização do *graffiti*, quando este passa a ocupar maciçamente os espaços protegidos. Analisar essa opinião contrária à aceitação da pichação e do *graffiti*, quando o que ocorre na indústria cultural é o exato oposto (sua assimilação), parece-nos contribuir para os debates sobre o direito de as pessoas se apropriarem ou não das ruas pelo caminho artístico, e uma porta de acesso para outra discussão ligada a esta: qual o papel de uma política cultural voltada ao *graffiti* (e sob que bases deve atuar)? Vale lembrar que, se foi assimilado pelos espaços protegidos com intenções mercantilistas, o

⁷⁵ Sobre a mostra *Art in the streets*, realizada pelo MOCA de Los Angeles (EUA), ver o Capítulo 2 deste trabalho em seu item 2.1 (“Pequena história do *graffiti*: dos muros para os museus”), subitem “O *graffiti* entra nas grandes instituições de arte”.

graffiti é também muito tutelado nas ruas paulistanas (vide o MAAU), quando não é sumariamente apagado numa grande confusão de critérios ligados à administração pública (GRAGNANI e MARTÍ, 2013). Em época de multiplicidades, como a atual, nada disso impede que haja espaços de fato públicos criados em torno do *graffiti* e da pichação, como o Parque Linear das Corujas e o Beco do Graffiti, ambos na Vila Madalena, em São Paulo, ou em claras demarcações territoriais que associam bairros a artistas (como o duo 6emeia⁷⁶ na Barra Funda ou OsGemeos⁷⁷ no Cambuci, entre outras ocupações de artistas de rua que demarcam outros bairros paulistanos).

Já tivemos a oportunidade de verificar, no capítulo anterior, que muitos antes já se debruçaram diante do *graffiti* e da pichação para tentar compreendê-los. Vejamos agora o ficcionista Jair Ferreira dos Santos (1984), que, à maneira pioneira de outro ficcionista, o norte-americano Norman Mailer (2009), escreveu nos anos 1980 um instigante ensaio à procura do que poderia estar invisível em meio a tanto excesso:

A moda dos *graffiti* alastrou-se pelas capitais do país, tomou cidades de médio porte como Londrina, e até mesmo em Cornélio Procopio, um burgo silvestre no Paraná, já deixou rastro. Agora, ela se intensifica. Há nos *graffiti*, de saída, a invenção de uma sublíngua paralela ao português e ao inglês, acompanhada pelo mágico prazer, aqui duplo, de grafar e transgredir. Placas, bancas, portas, árvores, muros, paredes e monumentos — o que captar um olhar atrai mil nomes. Mesmo tosca, sua intenção estética é inegável. O spray parece evoluir visando ao mesmo tempo uma gratificação muscular e visual ao trabalhar as palavras com uma profusão de curvas, contracurvas, floreios e arabescos às vezes rematados por setas onduladas. Não seria difícil ler-se aí uma fuga ao purgatório ortogonal da arquitetura nas grandes cidades. O resultado, transgressão à parte, é um muralismo ingênuo onde o acúmulo de contribuições, nos acasos felizes, traz sem esforço à nossa imaginação painéis criados por Pollocks ou Klees coletivos. (J. F. SANTOS, 1984, p. 3)

⁷⁶ Para outras amostras do trabalho do duo 6emeia, que estabelece um diálogo bastante crítico, e bem-humorado, com o espaço público, vale visitar o *site* <<http://www.6emeia.com/>>. Acesso em: 9 jul 2013.

⁷⁷ Para acompanhar os trabalhos d'OsGemeos, tanto no espaço público, como em espaços protegidos, um caminho é visitá-los no *site* <<http://www.osgemeos.com.br/>>. Acesso em: 9 jul 2013.

FIGURA 61 Trabalho do duo 6emeia.
[Fonte: <http://www.6emeia.com/fotos.php?imagem=img/memoria.jpg>]

No ensaio, muito mais crítico que o de Ruy Castro (2011) porque com mais tons de cinza (em oposição ao cada vez mais comum binarismo dos nossos dias), Jair Ferreira dos Santos (1984) detectava de pronto que, naquela época, no Brasil, o *graffiti* e a pichação não eram coisa de gente pobre ou migrante (como em Nova York), mas de “garotões classe média suspensos entre a escola e o fliperama” (p. 3), o que contribuía para pôr em xeque sua potência:

Divertindo-se com essa violência simbólica, nossos jovens estariam elidindo tanto a participação política quanto a marginalidade total. Em resumo, sem sair à luz ou deixar sua classe, eles brincam de profanar a propriedade para simularem-se diabólicos, enquanto o mundo permanece intacto ou apenas segue mais sujo. Os *graffiti* seriam assim o conformismo na rebeldia. (J. F. SANTOS, 1984, p. 3)

Isso, é certo, se complexificou bastante e, em 2013, podemos facilmente verificar no *graffiti* e na pichação presentes nas cidades bons exemplos tanto de domesticação como de transgressão, com as latas de *spray* tendo claramente se expandido em direção às periferias da cidade, transformando-se em potentes armas para a delimitação de territórios simbólicos na metrópole.

Essa ampliação da prática da pichação e do *graffiti* em direção às classes sociais desfavorecidas não impediu o surgimento de uma infinidade de produtos decorrentes daquela “violência simbólica” dos primeiros tempos, antes auxiliou no seu crescimento econômico. Mas é ponto pacífico que, se os “garotões classe média” continuam a grafitar e a pichar, a extrema periferia das periferias mais extremas também o faz, e não é nada difícil se espantar com a audácia e violência simbólica dessas pessoas — como o rapaz que se autointitula “VERSUS” e, munido de um extintor de incêndio com tinta dentro, deixa seu nome em lugares de difícil acesso na cidade, toscamente pintados em letras de até sete metros de comprimento (que, de tão inacreditáveis, quem começa a olhar com calma, tentando compreender a força daquilo, acaba gostando — ou ao menos reconhecendo a complexidade e a violência incomum do ato).

Apesar do senão de que haveria nos primeiros pichadores algo de *fake* por “simularem-se diabólicos”, Jair Ferreira dos Santos (1984) foi, talvez, um dos primeiros autores brasileiros, não especializados diretamente na matéria, a tentar compreender a força visceral da pichação (o que fica visível na “*pixação*”

mais contemporânea, e que, como vimos no Capítulo 2, sofre igualmente o assédio dos sistemas de arte e da indústria cultural), ao notar que esta se diferenciava enormemente do clima libertário dos anos 1960, do qual o movimento *hippie* é emblemático:

As subculturas florescentes desde meados dos anos 70 contrastam dramaticamente, por exemplo, com o movimento *hippie*. Brotadas à sombra de uma crise econômica, desdobrada em revanche do Estado tecnocrático, são minoritárias e periféricas. Enquanto os *hippies* tinham um projeto para a vida em tempo integral (artesanato e política, corpo e sol), os movimentos atuais ou seus remanescentes são apenas estilos negativos que vagueiam pela noite. A liberação nos anos 60 trazia os signos da mudança à flor-da-pele, à flor-da-terra, com uma atitude generosa e inclusiva nas relações pessoais; pulverizados, os grupos de hoje, como os *punks*, tendem ao clandestino, aos espaços fechados, à retaliação entre si. (J. F. SANTOS, 1984, p. 3-4)

Se, preferindo não abrir mão da complexidade do assunto, que continua a marcar a cidade feito tatuagem, Jair Ferreira dos Santos (1984) constata que, em vez de reprimirem o *graffiti*,

os corações inflamados com pudor cívico pela propriedade violada deveriam antes protestar contra os carros na calçada, a poluição publicitária, o céu ferroso de São Paulo, ou oferecer resistência ao pasmo cheio de melancolia causado pela abstração e o tédio serial da arquitetura moderna — violências bem piores do que muros coloridos. (J. F. SANTOS, 1984, p. 4)

isso não o impede de correr o risco ao associar os grafiteiros a “nazistas” e “vampiros”, ao detectar que, “para obter efeitos que vão do massacre ao sarcasmo, vampiros, nazistas e grafiteiros mobilizariam os mesmos métodos: a surpresa, a noite, a evanescência” (J. F. SANTOS, 1984, p. 4). Retórica à parte, de novo isso nos leva a relembrar das manifestações que ocuparam as ruas do Brasil em 2013, quando houve um tremendo esforço dos governos e da mídia para separar os “manifestantes” dos “vândalos”, esforço similar ao que se faz para separar os “grafiteiros” dos “pichadores”.

Para Jair Ferreira dos Santos (1984), que mergulha no *graffiti* e na pichação dos anos 1980 para tentar compreender sua implicação no todo,

“esses garotos, claro, pouco ou nada têm a ver com o fascismo, embora não se possa dizer o mesmo da sociedade brasileira” (p. 4). Já Ruy Castro (2011), distante do primeiro em quase 30 anos, vai na direção oposta, expressando através da imprensa uma raiva que é a do cidadão comum, em que, “como num mau romance policial, ele nem entende o significado do crime nem atina com o bandido” (J. F. SANTOS, 1984, p. 4):

Às vezes, leio que a polícia prendeu grafiteiros atuando em algum muro, viaduto ou fachada de prédio abandonado. Eles se ofendem, alegam que estão dando “um presente à cidade” e logo são soltos. A própria imprensa dá a notícia sob a rubrica “Arte incompreendida”. Mas há cidadãos conservadores, que dispensam tais presentes e preferem que a prefeitura se encarregue de limpar os quarteirões depauperados — que, quanto mais grafitados, mais hostis. (R. CASTRO, 2011)

Ao nosso ver, Ruy Castro (2011) se serve de um artifício para construir seu ponto de vista, decorrente, antes de mais nada, de uma visão inegociavelmente moderna e organizadora. Numa sociedade democrática, todo mundo tem o direito de se expressar do modo como quiser, tem inclusive o direito de ocupar espaços previamente negociados para a exibição de seus trabalhos. Todos têm o direito de tudo, mas no plano privado, porque o espaço público precisa ser higienicamente de todos — o que, no projeto moderno, equivale à obediência a uma atribuição determinista das funções de cada espaço ou equipamento.

Mais atual do que nunca, o livro *O direito à cidade*, de Henri Lefebvre (2001), publicado à época do chamado Maio de 1968 — ele próprio um manifesto contrário a esse tipo de determinismo urbanístico —, ajuda a pontuar o problema central desse tipo de discurso de orientação moderna, que não resiste à atualidade se considerarmos que a lógica capitalista, com sua inerente desigualdade de forças, foi-se tornando mais forte com o passar do tempo:

A cidade e a realidade urbana dependem do valor de uso. O valor de troca e a generalização da mercadoria pela industrialização tendem a destruir, ao subordiná-las a si, a cidade e a realidade urbana, refúgios do valor de uso, embriões de uma virtual predominância e de uma revalorização do uso. (LEFEBVRE, 2001, p. 14, o destaque é do autor)

De fato, todas as pessoas têm o direito de escolher seus trajetos, fazer suas opções, expressar-se, mas trata-se de algo que é mais ou menos verdadeiro quando se analisam as várias forças que agem sobre uma cidade (qualquer cidade). Ruy Castro (2011) faz um exercício do gosto em sua análise, esquecendo-se de que “a verdade não pertence a um desejo” (TODOROV, 2008, p. 84). Ao defender seu ponto de vista estético e renunciar ao debate político sem simplificações⁷⁸, se esquece de que as cidades são o que são (e o que não são) na medida em que optam pelo “uso” ou pela “troca”, sendo o “uso” ligado à esfera pública e a “troca”, à esfera privada.

O desgaste do projeto moderno

Acontecimentos como os vistos pelas ruas brasileiras em 2013 servem como ponto de atenção a quem faz uma leitura estática da cidade. “Sim, lê-se a cidade porque ela se escreve, porque ela foi uma escrita. Entretanto, não basta examinar esse texto sem recorrer ao contexto” (LEFEBVRE, 2001, p. 61). No seu texto de 2011, Ruy Castro releva o contexto em que as várias camadas de pichação e *graffiti* foram acontecendo nos muros do Brasil. De novo Henri Lefebvre (2001):

Escrever sobre essa escrita ou sobre essa linguagem, elaborar a *metalinguagem* da cidade não é conhecer a cidade e o urbano. O contexto, aquilo que está sob o texto a ser decifrado (a vida cotidiana, as relações imediatas, o inconsciente do “urbano”, aquilo que não se diz mais e que se escreve menos ainda, aquilo que se esconde nos espaços habitados — a vida sexual e familiar — e que não se manifesta mais nos *tête-à-tête*), aquilo que está *acima* desse texto urbano (as instituições, as ideologias), isso não pode ser esquecido na decifração. (LEFEBVRE, 2001, p. 61, o destaque é do autor)

Estudioso da bossa nova, sobre a qual é autor de livros referenciais, Ruy Castro foi um dos mais importantes jornalistas a nos narrar que o estilo criado

⁷⁸ “Uma das ‘instalações’ na retrospectiva de Los Angeles mostra um beco escuro e grafitado, com lixo espalhado pelo chão. Deve ser fascinante num museu. Mas, na vida real, a cena indica um território fora do controle do poder público, impróprio para habitação e sujeito a marginais. Não por acaso, os grupos de grafiteiros se definem como gangues — quadrilhas” (R. CASTRO, 2011).

por João Gilberto, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, entre outros, derrubou a ditadura das grandes vozes em troca de um minimalismo vocal e instrumental que fez uma ponte extraordinariamente complexa entre o samba de morro e o *jazz* norte-americano. Refinada no conteúdo e revolucionária na forma, a bossa nova foi mais uma das expressões modernas do Brasil que estava sendo forjado nos anos 1950.

Havia um projeto moderno em curso. Se a trilha sonora era a bossa nova, a ambição política era criar uma nova capital no centro do Brasil, construir rodovias pelas quais passariam automóveis, aumentando a velocidade do país (e ajudando a estrangulá-lo no futuro, o que de novo nos remete à ocupação brasileira das ruas em 2013). Como se sabe, também a arquitetura de Oscar Niemeyer e o planejamento urbano de Lucio Costa eram de inspiração moderna. A poesia concreta dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari também trazia a rigidez e o cálculo, a demolição do passado e a pavimentação para algo novo (lógica que o rompimento neoconcreto de Ferreira Gullar não deixaria de seguir). Mais que nada, o Brasil se industrializava.

É evidente que muita coisa deu errado no projeto moderno, no Brasil e no mundo. “Dada a sua gênese constitutiva, tem-se que a ciência moderna apresenta uma explicação, entre várias possíveis, do real. No entanto, de uma opção num conjunto de possibilidades, o modelo da racionalidade moderna transforma-se em recurso único” (SMIT e TÁLAMO, 2007, p. 31). Na sua revisão ao moderno, Berman (2007) faz uma crítica bastante incisiva de Brasília:

Há uma ausência deliberada de espaços públicos em que as pessoas possam se reunir e conversar, ou simplesmente olhar uma para a outra e passar o tempo. A grande tradição do urbanismo latino, em que a vida urbana se organiza em torno de uma grande praça, é rejeitada de modo explícito.

O projeto de Brasília talvez fizesse sentido para a capital de uma ditadura militar, comandada por generais que quisessem manter a população a certa distância, isolada e controlada. Como capital de uma democracia, porém, é um escândalo. (BERMAN, 2007, p. 13)

Com efeito, no Brasil e em diversos países da América Latina viria a ditadura militar. O auge da ditadura brasileira é o abre-alas para a massificação da TV brasileira. A necessidade de liberdade fez com que as poucas vozes que

conseguiam falar se comunicassem de modo camuflado. O projeto moderno foi sendo sucedido pelo pós-moderno. Voltemos a Marshall Berman (2007):

Foi só nos anos 1960 e 1970, depois que toda a geração responsável pela construção de proto-Brasílias em todo o mundo — inclusive nas cidades do meu país [os EUA] — teve oportunidade de morar em tais lugares, que ficaram claras as deficiências do mundo criado por esses modernistas. (BERMAN, 2007, p. 15)

No plano cultural, aqui tínhamos numa ponta popular a Jovem Guarda e noutra mais crítica o Tropicalismo, a canção de protesto, os teatros de resistência e o Cinema Novo. A pluralidade de influências dava a entender que, quando houvesse o resgate da democracia, teria início um período diverso daquele pavimentado no final dos anos 1950.

O espaço urbano como arena conflituosa para o debate das diferenças

No ambiente brasileiro dos anos 1950, era possível pensar em lugares para as coisas: para os modernos, a política era dentro de uma cidade planejada (afastada da maioria), um centro de decisão à parte do livre circular litorâneo; a música, por mais revolucionária que fosse, tinha aspirações às classes médias. Os anos 1960 trariam consigo a ditadura militar. Em períodos plúmbeos, só restaria à arte, por mais vanguardista e transgressora que fosse, estar em um espaço bastante protegido ou comunicar-se de modo enviesado. No Rio de Janeiro, a geografia ajuda a separar as coisas. Em cidades como São Paulo, o urbanismo. Em qualquer situação, uma explosão demográfica e de densidade nos grandes centros acompanhada por uma implosão das antigas cidades rurais foi acentuando as diferenças. Que serão econômicas, sociais, culturais e explicarão o surgimento de outras manifestações artísticas urbanas a partir da redemocratização.

Esse tipo de encontro entre diferentes *faz* sentido e *dá* sentido à vida urbana, como diz Lefebvre (2001): “A vida urbana pressupõe encontros, confrontos das diferenças, conhecimentos e reconhecimentos recíprocos (inclusive no confronto ideológico e político) dos modos de viver, dos ‘padrões’

que coexistem na Cidade” (p. 22). É, em outras palavras, o que diz Todorov (2008): “O lugar mais apropriado para todas essas mutações é a cidade grande, que favorece a liberdade dos indivíduos e lhes dá ao mesmo tempo a oportunidade de se encontrar e debater em comum” (p. 20).

A redemocratização brasileira quase que coincidiu com o fim da Guerra Fria. A busca por novos modelos e novas experimentações foi se intensificando desde então. O computador pessoal começava a aparecer. Todos sabemos que de lá para cá a desigualdade social não diminuiu tanto, mas diminuiu. E que a tecnologia proliferou-se com velocidade e alcance estonteantes. Se há mais gente participando, menos as coisas conseguem ser exatamente como quando apenas alguns planejavam. Algo sai do controle. Já estamos num período pós-moderno. E, como diz Harvey (2000), “a ideia de que todos os grupos têm o direito de falar por si mesmos, com sua própria voz, e de ter aceita essa voz como autêntica e legítima, é essencial para o pluralismo pós-moderno” (p. 52) — que ainda não se ocupa totalmente das diferenças, mas já começa a refleti-las em suas manifestações.

É dentro desse contexto de crescente luta por ação direta que devemos enxergar o caráter difuso das manifestações ocorridas em vários países do mundo a partir de 2011, as quais confundiriam ainda mais os analistas políticos brasileiros em 2013 quando as ruas do país também foram ocupadas. Estrela ascendente da economia mundial ao mesmo tempo em que o chamado Norte entrava em crise, ninguém entendia por que motivos exatamente o Brasil se manifestava.

As coisas fora do lugar

Caetano Veloso cantou que alguma coisa estava fora da ordem em 1991⁷⁹. Eram anos iniciais pós-queda do Muro de Berlim. A polarização entre Estados Unidos e União Soviética deixava de fazer sentido sem que nada muito claro, exceto a supremacia do projeto neoliberal, tivesse ficado no lugar. No plano mundial, ocorria a primeira tentativa por Bush primeiro de derrubar

⁷⁹ A canção “Fora da ordem” abriu o disco *Circuladô*, de Caetano Veloso, lançado em 1991 e comprometido em sua temática com a análise das modificações da então chamada “nova ordem mundial”, na verdade o início de um longo período de orientação neoliberal.

Saddam Hussein, ditador iraquiano que já fora protegido dos norte-americanos noutras épocas e que seria literalmente enforcado por estes em 2006, sob Bush segundo. No Brasil, abria-se uma modernização (ou pós-modernização) de aspiração burguesa e deslumbrada: a gravata Hermès de Fernando Collor de Mello, seu jet-ski e os carros importados que foram chegando ajudaram a modificar o país e colocá-lo na ordem do dia da globalização. Com o *intermezzo* nacionalista de Itamar Franco, que restaurou o caminho econômico para o projeto neoliberal e globalizante de Fernando Henrique Cardoso e Luiz Inácio Lula da Silva, embora neste com tintura social mais forte via assistencialismo, o país alcançaria papel de destaque na ordem mundial dos anos 2010 sem que os paradoxos (inclusive culturais) houvessem desaparecido. Não desaparecerão, porque o paradoxo é parte integrante do pós-moderno. “Sua relação com a tradição cultural é de pastiche irreverente, e sua falta de profundidade intencional solapa todas as solenidades metafísicas, por vezes através de uma brutal estética da sordidez e do choque”, diz Harvey (2000, p. 19).

Do começo dos anos 1990 para cá, ainda mais computadores pessoais foram sendo produzidos (e adquiridos por mais pessoas), os norte-americanos deram formato final a algo que vinha sendo gestado no final dos anos 1970, o *hip-hop* e o *rap*, os quais tiravam a dança dos espaços privados e a recolocavam no espaço público, tiravam a música obrigatoriamente dos instrumentos e a recolocavam em *pick-ups*, utilizando-se das mixagens, dos *mashups* que confundiam a autoria (processo que, como sabemos, só vem se ampliando). Começava a mistura pós-moderna em escala global, o liquidificador globalizado.

Esse liquidificador globalizado trouxe novidades no plano da cultura. “Um passo à frente e você não está mais no mesmo lugar”⁸⁰, disse o músico Chico Science em 1996. A apropriação da tecnologia e o mundo encurtado pela internet, associados à diversidade cultural brasileira, permitiram o fortalecimento de uma nova cultura “glocal” pelas *bordas* (FERREIRA, 2010). Não houve, porém, modificação no principal: os níveis educacionais brasileiros foram inerciais, a despeito de um maior ataque ao analfabetismo na segunda metade

⁸⁰ De certo modo, a frase, incluída na música “O cidadão do mundo”, presente no disco *Afrociberdelia*, de 1996, resumia as pretensões de Chico Science, líder da Nação Zumbi, grupo expoente do movimento Mangue Beat, que fundia ritmos tradicionais pernambucanos, como o maracatu e o coco, com ritmos norte-americanos, como o *rock*, o *rap* e o *funk*, e o *reggae* e o *dub* jamaicanos. A tecnologia ajudou a cena local — afastada que era do eixo Rio-São Paulo — a tornar-se global.

dos anos 1990 e um maior acesso ao ensino superior na segunda metade dos anos 2000, a concentração de renda passou ainda quase vinte anos até que desse mostras (não se sabe se artificiais, a que preço ou por quanto tempo) de que era possível corrigi-la, a cultura “oficial” permaneceu elitizada de um lado e banalizada de outro. A industrialização tardia acentuou em cidades mais novas, como as brasileiras, o que ocorrera anteriormente em cidades desenvolvidas, como Paris: a aguda oposição entre centro e periferia.

Os subúrbios não têm mais a vida campestre, nem as eventuais benesses do urbano. Desconecta-se da vida urbana estando inserida nesta. Não foi um processo inconsciente ou casual:

Se definirmos a realidade urbana pela dependência em relação ao centro, os subúrbios serão urbanos. Se definirmos a ordem por uma relação perceptível (legível) entre a centralização e a periferia, os subúrbios serão desurbanizados. E pode-se dizer que o “pensamento urbanístico” dos grandes conjuntos literalmente se encarnou na cidade e no urbano a fim de extirpá-los.

[...]

Foi preciso que fossem até o fim de sua destruição da realidade urbana sensível para que surgisse a exigência de uma restituição. Então, viu-se reaparecer timidamente, lentamente, o café, o bar, o centro comercial, a rua, os equipamentos ditos culturais, em suma uns poucos elementos de realidade urbana. (LEFEBVRE, 2001, p. 27)

Mas foi insuficiente em Paris, assim como é insuficiente nas cidades emergentes. Mapas dos equipamentos culturais de cidades brasileiras demonstram com ares científicos o que se percebe na prática: em cidades como São Paulo, os equipamentos culturais estão majoritariamente na região central, sendo praticamente inexistentes nas periferias, invertendo a realidade demográfica (BOTELHO, 2003). Logo, é verdadeiro que o cidadão bem-servido de equipamentos culturais pode decidir quando e como quer ter contato com a arte, e lhe será muito mais fácil definir o que é e o que não é arte. Para os demais, caberá se apropriar das cidades à força, como demonstram as pichações da cidade, ou via tecnologia.

A “centralidade lúdica” contra o “enfeite” das cidades

Se ao disparar contra o *graffiti* Ruy Castro (2011) erra por privilegiar o ambiente privado ao conflito no espaço público — ou a defesa de seu gosto em detrimento da negociação —, acerta ao fazer um alerta onde talvez não tenha sequer mirado. “Pôr a arte ao serviço do urbano não significa de modo algum enfeitar o espaço urbano com objetos de arte. Esta paródia do possível denuncia a si mesma como caricatural” (LEFEBVRE, 2001, p. 133). Para o urbanista francês, deve-se, ao contrário, defender a “centralidade lúdica” nas ações na cidade. A “centralidade lúdica” resgata o sentido de obra trazido pela arte e pela filosofia, ao “dar ao tempo prioridade sobre o espaço, não sem considerar que o tempo vem se inscrever num espaço — pôr a apropriação acima do domínio” (LEFEBVRE, 2001, p. 132).

É possível entender, no artigo de Ruy Castro (2011), que a questão que lhe toca está apenas na defesa do próprio gosto, não na discussão “espaço público” *versus* “espaço privado”, nem na apropriação social da informação. Na defesa do seu plano estético, evitando o confronto no plano político. Mas o abandono do Outro é um perigo:

O conhecimento de sociedades diferentes daquela do observador lhe permite ao mesmo tempo considerar a si mesmo com um olhar menos ingênuo: ele não confunde mais sua tradição com a ordem natural do mundo. É assim que o francês Montesquieu pode criticar os persas, mas também imaginar os persas criticando judiciosamente os franceses. (TODOROV, 2008, p. 22)

Em posfácio ao livro *O gosto*, de Montesquieu, Teixeira Coelho (2005) diferencia *gosto* de *sensibilidade*:

Sensibilidade é gosto complexo — o gosto que seria próprio destes tempos atuais marcados pela hiper-informação e pela hiper-comunicação mas que já tinha, sem dúvida, toda motivação para existir e ser exercido ao tempo de Montesquieu e, mesmo antes dele, muito antes dele. *Sensibilidade* não pode ser considerado um sinônimo perfeito de *gosto*, embora apontem ambos para fenômenos conexos. Para seguir a via sugerida por Montesquieu, a sensibilidade pode ser descrita como

faculdade de experimentar, junto com “cada ideia ou cada gosto”, várias ideias ou vários gostos acessórios.

[...]

A sensibilidade depende assim de uma percepção e um entendimento *relacionais* das coisas — e nisto o conceito de sensibilidade aproxima-se do conceito contemporâneo de ciência, para a qual não interessam mais, tanto, as *relações* que entre eles se estabelecem. Tanto mais apurada é uma sensibilidade quanto mais capaz de reconhecer ou propor relações entre os objetos que a animam” (TEIXEIRA COELHO, 2005, p. 108-110, o destaque é do autor)

O centro da questão, para Lefebvre (2001), está no fim das separações:

O problema é acabar com as separações: “cotidianidade-lazeres” ou “vida cotidiana-festa”. O problema é restituir a festa transformando a vida cotidiana. A cidade foi um espaço ocupado ao mesmo tempo pelo trabalho produtivo, pelas obras, pelas festas. Que ela reencontre essa função para além das funções, na sociedade urbana metamorfoseada. (LEFEBVRE, 2001, p. 128)

Vê-se pelo que diz Henri Lefebvre (2001) que eventos “espetaculares”, como a Virada Cultural — promovida pela Prefeitura de São Paulo para a ocupação anual de seu espaço público por uma seleção de eventos artísticos e culturais —, não deveriam ser exceções “culturais” na vida massacrante das metrópoles. Em vez de serem intervalos de arte e cultura dissociados da experiência do cotidiano, tais políticas deveriam se preocupar em pôr essa experiência do cotidiano continuamente em xeque por meio da arte e da cultura.

Em direção a uma política cultural que inclua o *graffiti* — e o ultrapasse

Teixeira Coelho (2005) não poupa esforços para denunciar a proliferação, nos dias correntes, “do *lixo cultural* mais escancarado, desprezível lixo cultural que, como monopólio, invade brutalmente as telas de cinema e de TV do mundo todo, como também as exposições de arte e as bienais, para, a partir delas, embotar a sensibilidade e ao final, erradicá-la, instalando em seu lugar a *apatia absoluta*” (p. 125). É papel legítimo de qualquer cidadão participar dos debates a respeito do universo simbólico da cidade em que vive, assim como explicitar a

cidade simbólica em que quer viver. Mas, no espaço público, importa tanto o que é ofertado como, ou talvez mais, o modo como se *negociam* politicamente as participações. Esta é a grande diferença:

A minimização da autonomia do produtor cultural cria a oportunidade de participação popular e de determinações democráticas de valores culturais, mas ao preço de uma certa incoerência ou, o que é mais problemático, de uma certa vulnerabilidade à manipulação do mercado de massa. De todo modo, o produtor cultural só cria matérias-primas (fragmentos e elementos), deixando aberta aos consumidores a recombinação desses elementos da maneira que eles quiserem. (HARVEY, 2000, p. 55)

O cidadão desses novos tempos hiper-informacionais, incluído o mais jovem e o das regiões menos favorecidas, buscará outros caminhos para se apropriar da vida dentro da cidade, demonstrar seu amor por ela:

Nesse sistema urbano, cada cidade tende a se constituir em sistema fechado, acabado. A cidade conserva um caráter orgânico de comunidade, que lhe vem da aldeia, e que se traduz na organização corporativa. A vida comunitária (comportando assembleias gerais ou parciais) em nada impede as lutas de classes. Pelo contrário. Os violentos contrastes entre a riqueza e a pobreza, os conflitos entre os poderosos e os oprimidos não impedem nem o apego à Cidade, nem a contribuição ativa para a beleza da obra. No contexto urbano, as lutas de facções, de grupos, de classes, reforçam o sentimento de pertencer. (LEFEBVRE, 2001, p. 13)

O muro pichado (alguns dizem “pixado”) de Ruy Castro (2011) vem carregado de uma simbologia e de uma ideologia importantes de se discutir. Já não é mais possível apenas pregar a ordem dos espaços, com cada coisa para o seu fim. As pessoas não entram nos espaços? As pessoas buscam outras formas de se relacionar com a arte? A chave é a mediação; a própria “cidade é uma *mediação* entre as *mediações*”, nos dizeres de Lefebvre (2001):

A cidade é obra a ser associada mais com a obra de arte do que com o simples produto material. Se há uma produção da cidade, e das relações sociais na cidade, é uma produção e reprodução de seres humanos por seres humanos, mais do que uma produção de objetos. A cidade tem uma história; ela é a obra de uma história,

isto é, de pessoas e de grupos bem determinados que realizam essa obra nas condições históricas. As condições, que simultaneamente permitem e limitam as possibilidades, não são suficientes para explicar aquilo que nasce delas, nelas, através, delas. (LEFEBVRE, 2001, p. 52)

Não se está falando mais da simplificação: se não faz o menor sentido impor um determinado gosto “erudito”, também não se justifica apenas oferecer oficinas de *hip-hop*, de *graffiti*, de *mashup* ou outras opções que emulem um real desconhecido por quem oferece e muito bem conhecido por quem o vivencia. Já disse Canclini (2004) que não adianta simplesmente se colocar no lugar dos desfavorecidos, como não adiantou, no passado, desprezá-los das análises.

Porém, há que se oferecer outras opções dentro do terreno do simbólico. “A arte pode preparar ‘estruturas de encantamento’”, diz Lefebvre (2001, p. 134), para quem “as relações sociais são atingidas a partir do sensível; elas não se reduzem a esse mundo sensível e no entanto não flutuam no ar, não fogem da transcendência” (p. 54).

Encampada como parte de uma *política cultural que dialogue com a cidade*, a mediação pode ajudar as pessoas a usufruírem de outras ofertas. É este um papel importante para as políticas culturais que são formuladas, em especial as relacionadas ao poder público:

O poder público não deve ensinar suas escolhas camuflando-as em verdades. Seu dever é armar contra o erro, que é sempre um mal público, toda a força da verdade; mas ele não tem direito de decidir onde reside a verdade, onde se encontra o erro. O poder público deve tornar materialmente possível o avanço do conhecimento, não estabelecê-lo ele mesmo. (TODOROV, 2008, p. 87)

Há leis de incentivo importantíssimas para a produção. É preciso que se enfoque, também, a mediação. Pelo caminho do simbólico, os públicos potenciais poderão ultrapassar a tolice simplificadora da diferença etária ou a verdade imutável do *apartheid* brasileiro que se dá por classe social. Quem gosta de *graffiti*, pelas *interfaces* (GROSSMANN, 2011) que lhes forem surgindo, pode ir se deparando com outras manifestações artísticas, como Miró, Hopper, Gershwin. Terá todo o direito de não gostar de nenhuma delas. Mas tem todo o direito de conhecê-las a todas. “Mais do que a transferência de conhecimento, o

que também está em jogo é a transformação do sujeito e do contexto vivenciado”, como diz Martin Grossmann (2011, p. 218).

* * *

No desfecho de seu livro *As cidades invisíveis*, Ítalo Calvino (2006) constata, através da constatação entristecida de Kuba Khan, que há um inferno em cada cidade. A saída de Calvino para o problema da cidade, que é o problema do homem no mundo, está dentro do próprio inferno em que a metrópole se transforma:

O inferno dos vivos não é algo que será; se existe, é aquele que já está aqui, o inferno no qual vivemos todos os dias, que formamos estando juntos. Existem duas maneiras de não sofrer. A primeira é fácil para a maioria das pessoas: aceitar o inferno e tornar-se parte deste até o ponto de deixar de percebê-lo. A segunda é arriscada e exige atenção e aprendizagem contínuas: tentar saber reconhecer quem e o que, no meio do inferno, não é inferno, e preservá-lo, e abrir espaço. (CALVINO, 2006, p. 150)

Há espaço para o surgimento de uma nova utopia, que projete sobre o horizonte um “possível-impossível”, nos dizeres de Lefebvre (2011). O autor de *O direito à cidade* conclui seu livro de modo similar a Calvino (2006). E com igual beleza:

Atualmente, alguns acreditam que os homens só levantam problemas insolúveis. Esses desmentem a razão. Todavia, talvez existam problemas fáceis de serem resolvidos, cuja solução está aí, bem perto, e que as pessoas não levantam. (LEFEBVRE, 2001, p. 141)

A vida na cidade pode ser um inferno. As soluções podem ser complexas demais. Mas é preciso começar de algum ponto, preservar o que não é inferno dentro do inferno, abrir espaço. Há que se construir pontes. Criar “espaços *entre*” é decisivo, como diz Canclini (2004), ao reclamar pela necessidade de se criarem espaços para conflito e negociação. Fazer as perguntas que realmente interessam e que, como dizem Lefebvre (2001) e Canclini (2004), não estão sendo formuladas. “Se não conhece a resposta, discuta a pergunta”, eis a frase de Clifford Geertz que Canclini (2004) transforma na epígrafe de seu livro *Diferentes, desiguais e desconectados*.

Epílogo

Voltemos ao *graffiti* e à pichação no espaço público e no espaço protegido para então encerrarmos este capítulo final da dissertação. Na contramão do que prega o jornalista Ruy Castro (2011), para o grafiteiro Celso Gitahy (1999) “talvez, um dia, todo centro urbano, apesar de caótico, possa vir a ser uma grande galeria de arte a céu aberto” (p. 78). Porém, para não incorreremos no risco de apenas “enfeitar” a cidade, como já sinalizado por Lefebvre (2001), em vez dos caminhos ilusórios da síntese, parece-nos preferível, ou antes necessário, buscar vias dialógicas, do *dissenso* (RANCIÈRE, 2012), que levem em conta questões de fundo:

(1) Quais as bases da curadoria e da mediação do *graffiti* a serem empreendidas no espaço protegido e no espaço público? Visarão consensos ou *dissensos*?

(2) Como passará a se comportar o *graffiti* espontâneo quando submetido a uma curadoria dentro de um espaço protegido? Que modificações serão operadas?

(3) Como passará a se comportar o *graffiti* espontâneo quando submetido a uma curadoria que determine suas ações no espaço público? Que modificações serão operadas? Há um limite tolerável, a partir do qual a potência do trabalho se perderá?

(4) Que órgãos, nos vários poderes públicos, deverão legislar sobre o *graffiti* e a pichação no espaço público? Precisariam, de fato, ser geridos?

(5) Os eventuais acertos do espontâneo não compensariam os eventuais excessos? Tais excessos não teriam outras causas?

(6) Em vez de controlar (ou combater) a expressão por meio do *graffiti* e da pichação no espaço público, os vários órgãos dos vários poderes públicos não deveriam se aproximar desses trabalhos considerando-os, como diz Canclini (2012), *plataformas para pensar* sobre a realidade das cidades e o mapa de suas desigualdades e anseios?

Parece-nos que — salvo exceções de praxe que acabam dando razão às regras — a pichação e o *graffiti* que se expressam no espaço público sem negociação conseguem ser mais *potentes* que os trabalhos de *graffiti* que existem graças à negociação, quer no espaço público, quer no espaço protegido. Seria essa constatação indicadora de que uma política cultural para o *graffiti* não seria necessária?

Entendemos que não, que uma política cultural que se coloque no papel de *dialogar com a cidade* deve, necessariamente, abarcar a maior amostra possível de manifestações artístico-culturais que ocorrem no espaço público, e que o *graffiti* e a pichação estão entre estas. Mas, ao reconhecermos a maior *potência* dos trabalhos não negociados, e ao detectarmos uma certa tendência ao *simulacro*, a um entretenimento esvaziado e ao mercantilismo excessivo em boa parte dos trabalhos transpostos das ruas para os espaços protegidos, isso para nós funciona como uma constatação de que contínuos questionamentos como os que acabamos de fazer — e os que fomos fazendo ao longo da dissertação — e finalmente outros, não notados por nós, que se forem formulando — deverão estar sempre no centro das políticas culturais que se dediquem a dialogar com a cidade.

Um estado permanente de questionamento, que faça com que *estranheza* e *pertencimento* tornem-se tensões mais e mais recolocadas nas políticas culturais, e não uma dualidade a optar-se por um dos lados. Respeitemos e, mais que isso, nos aproveitemos dos potenciais imprevistos da incerteza.

Ao se planejar mostras de *graffiti* e *arte urbana* dentro dos equipamentos culturais, como as realizadas pelo MASP de 2009 a 2011, e ao se formularem ações que visem ao diálogo com a pichação e o *graffiti* no espaço público, o que se deve fazer é não perder de perspectiva seu ainda imenso potencial criativo e crítico.

* * *

Fiquemos com um imagem poética para encerrar. O trabalho fotográfico do francês JR, exposto fisicamente no MASP e também em um tapume nas obras do futuro Anexo, e ainda em vídeo, dentro da exposição *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside in* (2011), recoloca as pessoas — anônimas a maioria — em acentuado destaque no espaço público, dando-lhes rara visibilidade em meio a um cotidiano opressivo que costuma lhes reservar o oposto. Num dado momento, o vídeo mostra os grandes rostos colados nas margens do Rio Sena, em Paris, e a ação do tempo até que sumissem por completo.

Um garçom, entrevistado sobre aquele exemplar de arte pública temporária, disse que no início não gostou, que as margens do Rio Sena eram melhores sem aquilo. Mas que o sentimento foi mudando ao longo do tempo em que as fotografias de JR ficaram ali expostas, em seu diálogo franco com a cidade. Quando as imensas fotografias finalmente já não estavam mais lá, aquela ausência mexeu consigo, porque o trabalho, ali naquele espaço público adormecido pela rotina, havia lhe tocado o *sensível*. “Aí está um ponto essencial: os espectadores veem, sentem e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores ou dramaturgos, diretores, dançarinos ou *performers*” (RANCIÈRE, 2012, p. 18).

Os imensos olhos dos trabalhos de JR foram, naquela curta duração, os olhos do anônimo transeunte parisiense entrevistado.

FIGURAS 62 e 63 Trabalhos do francês JR em Paris (2009). [Fonte: <http://www.jr-art.net/exhibitions/paris-ile-saint-louis-pavillon-de-larsenal-mairie-du-4e-arrondissement>.]

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminaremos este trabalho pelos autores das epígrafes que escolhemos para iniciá-lo. No conto “A rua”, de 1905, o carioca João do Rio (2008) mais uma vez explicitava seu amor pela *alma encantadora das ruas*, acima de todas as coisas. Dizia ele, *flâneur* do século XIX, que “os séculos passam, deslizam, levando as coisas fúteis e os acontecimentos notáveis. Só persiste e fica, legado das gerações cada vez maior, o amor da rua” (p. 28). Por sua vez, Henri Lefebvre (2001), urbanista francês, escrevia em seu livro mais famoso que “o direito à cidade, isto é, à vida urbana, [é a] condição de um humanismo e de uma democracia renovados” (p. 7).

Na segunda década do século XXI, que sabemos ser cada vez mais dura com a maioria dos moradores das grandes cidades, acreditamos que os dois desejos militantes, *o amor da rua* e *o direito à cidade*, precisam estar no topo de nossas prioridades para nos tornarmos cidadãos plenos, que tenhamos o direito à felicidade no urbano. Para que possamos superar a avalanche de incerteza comum às metrópoles, é preciso que possamos amá-la. Para que possamos amá-la, é preciso que tenhamos o direito a ela, o que significa podermos ir à arena pública em igualdade de condições e com o direito de expressarmos livremente nossas concordâncias e discordâncias quanto aos rumos da cidade em que vivemos.

Nada disso é fácil. Porém, nada disso é impossível. Ambos desejos fazem parte de uma utopia, a qual, como diz Lefebvre (2001), está no plano do “possível-impossível”. Acreditamos que cabe a todos nós pensarmos em modos de deslocar essa utopia cada vez mais em direção ao possível.

* * *

Por esse motivo, dissemos logo de início, no Resumo desta dissertação, considerar como premissa básica a crença de que, com a intensificação do diálogo entre os equipamentos culturais da cidade e o espaço público, poderemos caminhar em direção a uma contínua renovação dos laços entre os moradores ou visitantes da cidade e seus equipamentos culturais. Conforme dissemos, intensificar o relacionamento entre *pessoas, arte e cultura*,

equipamentos culturais e cidade é, ao nosso ver, uma questão fundamental para a ampliação dos usos da cidade e para direcionar cada vez mais seus moradores e visitantes em direção ao simbólico.

O contato com o simbólico, conforme acreditam diversos autores a que recorreremos para o embasamento de nosso ponto de vista, como Teixeira Coelho, Néstor García Canclini, Jacques Rancière e tantos mais, tem o potencial de construir mapas provisórios que dialogam com a cidade, permitindo noutro plano que reflitamos sobre questões que a crueza do cotidiano, muitas vezes dessimbolizante, não permitiria que elaborássemos.

Para concentrar nossas reflexões, fizemos a escolha de um equipamento cultural que é um dos principais símbolos de São Paulo, o Museu de Arte de São Paulo (MASP). A escolha deveu-se ao fato de que, se o museu foi durante muitas décadas um caso exemplar de equipamento cultural que dialogava criticamente com a cidade, graças à maneira como expunha seu glorioso acervo, às exposições temporárias muito variadas e ao apuro intelectual, recheado de perspicácia e ousadia, representado pelo trio de visionários Francisco de Assis Chateaubriand, Pietro Maria Bardi e Lina Bo Bardi, isso foi se perdendo com o tempo, em especial a partir de meados da década de 1990, quando o MASP e a cidade, num intervalo de menos de dez anos, viu Lina Bo Bardi morrer (1992), a instituição iniciar longa gestão marcada pela polêmica, pelo flerte neoliberal e pelo aceno às grandes exposições “espetaculares” (1994) e, finalmente, Pietro Maria Bardi também morrer (1999).

A pergunta que nos guiaria: por que o MASP decidiu exibir duas mostras dedicadas ao *graffiti* em três anos, entre 2009 e 2011? Interesse em atingir novos públicos, ao menos em tese apartados desse tipo de prática cultural? Tentativa de estabelecer novos modos de relacionamento com a cidade e, de algum modo, participar de sua reconfiguração? A ação permitiria estabelecer algum paralelo com as origens do museu concebido por Lina Bo Bardi, que nas suas primeiras décadas de criação travava forte diálogo crítico com a cidade?

O *graffiti* e a pichação eram escolhidos porque tinham potência para representar amplamente os desejos de uma parcela da população da cidade que queria participar dos seus rumos por meio do simbólico, em situações que normalmente se traduziam por uma grande disputa pelo *direito à cidade* (LEFEBVRE, 2001). Exemplo de museificação do *graffiti* no espaço público, com

grande perda de potência artística, o Museu Aberto de Arte Urbano (MAAU) faria parte de nossas análises por permitir que duas políticas culturais voltadas ao *graffiti*, uma no espaço protegido de um museu consagrado e outra no espaço público, pudessem ser confrontadas dentro do mesmo espaço de tempo.

* * *

Chegamos a algumas respostas. Ao que tudo indica, o MASP escolheu o *graffiti* como manifestação urbana a ser ali exibida para ir em busca de um público novo, que não costuma frequentar tais espaços culturais. E também por perceber, a partir do sucesso de crítica e público que foi a mostra *Vertigem*, d'OsGemeos, em 2009 (exposta no MAB-FAAP após ter sido recusada pelo MASP em 2008), que o aceno à dita “arte urbana” tinha potencial para conquistar bilheteria significativa.

A inauguração da mostra *Arte urbana contemporânea — De dentro e de fora/Inside out outside in* (17 de agosto a 23 de dezembro de 2011), menos de dois anos depois do encerramento de *Arte urbana contemporânea: de dentro para fora/de fora para dentro* (20 de novembro de 2009 a 14 de fevereiro de 2010), dava a entender que o museu poderia estar se esforçando para estabelecer novos modos de relacionamento com a cidade e, de algum modo, participar de sua reconfiguração. A aproximação também sugeriria que estivesse interessado em resgatar, ao menos em parte, as origens do museu concebido por Lina Bo Bardi, que nas suas primeiras décadas de criação travava forte diálogo crítico com a cidade.

A sequência de exposições realizadas pelo MASP, porém, que bateu recordes de visitação exibindo obras de pintores mais para canônicos (Caravaggio, De Chirico, Modigliani, Vermeer) e bem-sucedidas mostras de arte histórica, sugere que a interação com a cidade representada pelo flerte com o *graffiti* e a arte urbana foi algo mais momentâneo que sinalizador de uma reorientação de sua política cultural.

A resposta similar chegamos no que tange à iniciativa do MAUA nas pilastras que dão sustentação ao metrô de São Paulo. O que em 2011 fora inaugurado com alarde como sendo uma extraordinária solução para recuperar áreas degradadas de São Paulo e, ao mesmo tempo, oferecer mais um museu gratuito à cidade, cerca de um ano depois mostrou-se uma iniciativa estéril, com

vistas apenas à domesticação do *graffiti* no espaço público e sem ímpeto de se manter como política cultural perene.

O estudo de tais iniciativas, a despeito de seus eventuais acertos pontuais, quer pela abertura do espaço ao novo e remotamente imprevisto, quer pela manutenção da potência de alguns trabalhos expostos, fortaleceu nossa opinião de que o *graffiti* e a pichação que existem espontaneamente no espaço público têm mais potência que os trabalhos criados graças à negociação, os quais, existindo na rua ou nos equipamentos culturais, parecem-nos tender à domesticação.

Porém, entendemos que tais iniciativas que envolvam o *graffiti*, ao se transformarem em políticas culturais consistentes, que efetivamente desejem dialogar com a cidade, devem ser repetidas em ambos espaços. Uma política cultural concebida para *dialogar com a cidade* deve incluir o maior espectro possível de trabalhos artístico-culturais que aconteçam no espaço público, *graffiti* e pichação incluídos — mas não só. Deve haver a preocupação de, pelo caminho do *dissenso* (RANCIÈRE, 2011), abrir a cidade para que seus moradores e visitantes possam manter contato com novas experiências do sensível, que os coloquem em estado permanente de questionamento.

* * *

Por fim, ao longo deste trabalho levantamos uma série de questionamentos a partir de três *linhas de força* (DELEUZE, 1990) que nos permitiram analisar, em paralelo, o equipamento cultural MASP (e o MAAU), a manifestação artística *graffiti* (e a pichação) e a importância da ocupação do espaço público para sua reconfiguração.

Tais problematizações, incluídas ao longo dos capítulos — às quais tentamos dar nossas respostas (mesmo que provisórias) —, se propõem a servir de base para outras. Que poderão, quem sabe, ser realizadas por outros pesquisadores e formuladores de políticas culturais que se debrucem por parte dos temas aqui tratados.

E também por este pesquisador, em trabalhos futuros. O fim de uma história é, como alguém já disse, a sinalização de que outra precisa iniciar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, M. O sol e o lixo das cidades. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 11 set. 1984, Ilustrada, p. 10. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1984/09/11/21/>>. Acesso em: 21 jul 2013.

APPADURAI, A. **O medo ao pequeno número**: ensaio sobre a geografia da raiva. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2009.

ASSESSORIA DE IMPRENSA PAÇO DAS ARTES. 1º Museu Aberto de Arte Urbana. In: **Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo**. Disponível em: <http://www.cultura.sp.gov.br/portal/site/SEC/menuitem.71b090bd301a70e06d006810ca60c1a0/?vgnnextoid=9daf3063b740b110VgnVCM100000ac061c0aRCRD&idNoticia=21ef2387e2192310VgnVCM1000004c03c80a____#.UbIXfNiwUsY>. São Paulo: Secretaria da Cultura do Governo do Estado de São Paulo, 21 set. 2011. Acesso em: 7 jun. 2013.

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papirus, 1994.

BAUDRILLARD, J. **Cultura y simulacro**. Barcelona: Editorial Kairós, 1978. Disponível em: <<http://hauntedhouse.comoj.com/archivos/ baudrillard-jean-cultura-y-simulacro.pdf>>. Acesso em: 1 maio 2013.

BAUMAN, Z. **Amor líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2009.

_____. **Modernidade líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007 [Companhia de Bolso].

BERTONI, E. Pichou “Cão Fila K26” pelo país. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 5 maio 2012, Cotidiano, p. C4. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/2012/05/05/15/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

BISORDI, G. Bardi: um livro para resgatar a memória do trem de ferro. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 9 dez. 1983, Ilustrada, p. 37. Disponível em: < <http://acervo.folha.com.br/fsp/1983/12/09/21/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

BONDÍA, J. L. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação**, jan./fev./mar./abr. 2002, n. 19, p. 20-28. Disponível em: <http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/rbde19/rbde19_04_jorge_larrosa_bondia.pdf>. Acesso em: 19 fev. 2013.

BOTELHO, I. e FIORE, M. **O uso do tempo livre e as práticas culturais na região metropolitana de São Paulo**. São Paulo: Centro de Estudos da Metrópole, 2005.

BOTELHO, I. Os equipamentos culturais na cidade de São Paulo: um desafio para a gestão pública. In: **Fórum Internacional Economia Criativa**. São Paulo, 2003. Disponível em: <<http://www.economiacriativa.sp.gov.br/videoDocumento/documentos/S%C3%A3o%20Paulo%20-%20equipamentos%20culturais.pdf>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

BOURDIEU, P. e DARBEL, A. **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo/Porto Alegre: Edusp/Zouk, 2007.

CAKOFF, L. Os Gemeos. In: VERANO, P. N. (org.). **Livro do ano 2010: os principais eventos de 2009**. São Paulo: Balsa Planeta Internacional, 2009, p. 280-283.

CALDEIRA, T. P. R. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Editora 34/Edusp, 2000.

_____. Imprinting and Moving Around: New Visibilities and Configurations of Public Space in São Paulo. In: **Public Culture**. New York: Duke University Press, 2012, v. 24, n. 2. Sumário do artigo e instruções para versão completa disponíveis em: <<http://publicculture.org/articles/view/24/2/imprinting-and-moving-around-new-visibilitys-and-configurations-of-public-space-in-sao-paulo>>. Acesso em: 9 jul. 2013.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

CAMPOS, R. A *pixelização* dos muros: *graffiti* urbano, tecnologias digitais e cultura visual contemporânea. In: **Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 543-566, maio/ago. 2012. Disponível em:

<<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/12338/8284>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

CANCLINI, N. G. **A globalização imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. **A sociedade sem relato**: antropologia e estética da iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

_____. **Consumidores e cidadãos**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008.

_____. **Culturas híbridas**. São Paulo: Edusp, 2011.

_____. **Diferentes, desiguales y desconectados**: mapas de la interculturalidad. Barcelona: Ed. Gedisa, 2004.

_____. Redes sociais, internet e cultura digital. Palestra de abertura do ciclo **Produção, distribuição e consumo cultural**: a indústria cultural no século XXI. São Paulo, Escola da Cidade, 10 set. 2010.

CANCLINI, N. G., CRUCES, F. e POZO, M. U. C. **Jóvenes, culturas urbanas y redes digitales**. Madri/Barcelona: Fundación Telefónica/Editorial Ariel, 2012.

CARAMANICA, J. Popularidade pode diluir estilo do *hip-hop*. In: **The New York Times/ Folha de S.Paulo**. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1239286-popularidade-pode-diluir-estilo-do-hip-hop.shtml>>. São Paulo: Folha da Manhã, 4 mar. 2013. Acesso em: 24 maio 2013.

CARNEIRO, H. S. Apresentação: rebeliões e ocupações de 2011. In: **Occupy**: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2012, p. 7-14.

CASTLEMAN, C. **Getting up**: subway graffiti in New York. Cambridge: MIT Press, 1982.

CASTRO, R. “Arte” compulsória. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 27 abr. 2011; Opinião, p. 2. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz2704201105.htm>>. Acesso em: 9 jul. 2013.

CASTRO, T. In: Beijo para você, Pietro M. Bardi. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 16 out. 1982, Ilustrada, p. 34. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/10/16/21/>>. Acesso em: 21 jul 2013.

CHAIMOVICH, F. OsGemeos no museu. In: **OsGemeos Vertigem**. Catálogo da exposição. São Paulo: MAB-Faap, 25 out.-13 dez. 2009.

CHALFANT, H. e PRIGOFF, J. **Spraycan art**. New York: Thames & Hudson, 2005.

CHALFANT, H. e SILVER, T. **Style wars**. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=wuRr4n1ZTRM>>. Acesso em: 8 abr. 2013.

CORREA, V. Vão livre?. In: **Revista da Folha**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 21 out. 2012. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/revista/saopaulo/sp2110201208.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2012.

CULTURA E MERCADO. Museu Aberto de Arte Urbana recupera áreas deterioradas em São Paulo. In: **Cultura e Mercado**. Disponível em: <<http://www.culturaemercado.com.br/noticias/museu-aberto-de-arte-urbana-recupera-areas-deterioradas-em-sp/>>. São Paulo: Cultura e Mercado, 27 set. 2011. Acesso em: 7 jun. 2013.

CYMBALISTA, R. O lugar aonde as pessoas chegam antes da cidade. In: **Revista Sexta-feira**. n. 8 (**Periferia**). São Paulo: Editora 34, 2006, p. 44-51.

CYPRIANO, F. Dupla cria “cosmética da pobreza”. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 16 nov. 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1611200916.htm>>. Acesso em: 8 abr. 2013.

D'ANDREA, T. Itaquera, muito além da Copa do Mundo. In: **Le Monde Diplomatique Brasil**, ano 5, n. 57. São Paulo: Le Monde Diplomatique, abr. 2012, p. 36-37.

DATAFOLHA. **DNA Paulistano**: a mais abrangente pesquisa de opinião sobre a relação dos paulistanos com a sua cidade. São Paulo: Publifolha, 2009.

DELEUZE, G. ¿Que és un dispositivo? In: **Michel Foucault, filósofo**. Barcelona: Gedisa, 1990, p. 155-161. Disponível em castelhano em: <<http://pt.scribd.com/doc/30125825/Deleuze-Guilles-Que-Es-Un-Dispositivo>>.

Tradução para o português por Wanderson Flor do Nascimento disponível em: <<http://escolanomade.org/pensadores-textos-e-videos/deleuze-gilles/o-que-e-um-dispositivo>>. Acessos em: 5 abr. 2013.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Rizoma**: introducción. Barcelona: Pre-Textos, 2005.

DIAS, J. C. Poluições eleitorais. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 15 out. 1982, Opinião, p. 2.

ESTÉTICA MARGINAL. São Paulo: Editora Zupi, 2012, v. 2.

FARIAS, A. Regina Silveira. In: **Arte brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 114-117 (coleção Folha Explica, n. 40).

FERRAZ, M. C. (org.) **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo (IMESP), 2008a.

_____. Os espaços de Lina Bardi. In: **Ocupação do Espaço** (Caderno SESC-Videobrasil, n. 4). São Paulo: Edições SESC, 2008b, p. 55-63.

_____. Uma ideia de museu. In: GROSSMANN, M. e MARIOTTI, G. (orgs.). **Museu arte hoje/Museum Art Today** (Coleção Fórum Permanente; v. 1). São Paulo: Hedra, 2011, p. 123-126.

FERREIRA, A. B. H. **Novo Aurélio século XXI**: o dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, J. P. **Cultura das bordas**: edição, comunicação, leitura. Cotia: Ateliê Editorial, 2010.

FOLHA DE S.PAULO. Artistas e críticos opinam. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 14 dez. 1985, Ilustrada, p. 58. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1985/12/14/21/>>. Acesso em: 21 jul 2013.

_____. Bardi recebe apoio de todo país. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 15 out. 1982a, Nacional, p. 5. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/10/15/2/>>. Acesso em: 21 jul 2013.

_____. DEOPS poderá coibir pichações. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 15 out. 1982b, Nacional, p. 5. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/10/15/2/>>. Acesso em: 21 jul 2013.

_____. Pichador, Juneca age atualmente como grafiteiro. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 30 jun. 2003. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u77638.shtml>>. Acesso em: 4 jun. 2013.

FRANCO, S. M. **Iconografias da metrópole**: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 175 p. Tese (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-18052010-092159/pt-br.php>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

FURTADO, C. **Criatividade e dependência na civilização industrial**. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.

_____. **Ensaio sobre cultura e o Ministério da Cultura**. Rio de Janeiro: Contraponto/Centro Internacional Celso Furtado, 2012.

GITAHY, C. **O que é graffiti**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GRAGNANI, J. Após remoção, OsGemeos fazem protesto. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 11 maio 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/108387-apos-remocao-de-grafites-osgemeos-fazem-protesto.shtml>>. Acesso em: 5 jun. 2013.

GRAGNANI, J. e MARTÍ, S. Arte urbana sofre com conflito entre áreas da prefeitura. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 10 jun. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrada/113172-arte-urbana-sofre-com-conflito-entre-areas-da-prefeitura.shtml>>. Acesso em: 9 jul 2013.

GRANDE DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://houaiss.uol.com.br/>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

GRANJEIA, J. Grafiteiros criam Museu Aberto de Arte Urbana. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 3 out. 2011. Disponível em:

<<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/984782-grafiteiros-criam-museu-aberto-de-arte-urbana-em-sao-paulo.shtml>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

GROSSMANN, M. Museu como interface. In: _____. e MARIOTTI, G. (orgs.). **Museu arte hoje/Museum Art Today** (Coleção Fórum Permanente; v. 1). São Paulo: Hedra, 2011, p. 193-220.

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2000.

HOLANDA, S. B. O homem cordial. In: **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 151-166.

IBRAM (Instituto Brasileiro de Museus). Museus em números. Brasília: Ministério da Cultura (MinC), 2010.

IPEA (Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada). **Sistema de Indicadores de Percepção Social (SIPS) — 2010 — Cultura**. Brasília, IPEA, 2010.

J. LEIVA CULTURA & ESPORTE. Perfil cultura dos paulistas. In: J. LEIVA: DATAFOLHA: FGV. Seminário **Como investir em cultura?** São Paulo, Estação Pinacoteca, 21 out. 2010. Disponível em <<http://www.jleiva.com.br/seminarios/>>. Acesso em: 11 nov. 2010.

JENKINS, S. In a War Zone Wide-Awake. In: NAAR, J. **The birth of graffiti**. New York: Prestel Publishing, 2007.

JOHNSON, S. **Emergência**: a dinâmica de rede em formigas, cérebros, cidades e *softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

LANCELLOTTI, S. Solidariedade à escrita obscena do mestre Bardi. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 17 out. 1982, Ilustrada, p. 66. Disponível em: < <http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/10/17/21/> >. Acesso em: 21 jul. 2013.

LARA, A. H. **Grafite**: arte urbana em movimento. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), 1996. Dissertação de mestrado, 160 p. Disponível em: <<http://www.grupodec.net.br/teses/grafite-arte-urbana.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

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

LEI DE CRIMES AMBIENTAIS [nº 9.605]. <Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/l9605.htm>. Brasília: Presidência da República, 1998-2011. Acesso em: 7 jun. 2013.

LEITE, R. P. **Contra-usos da cidade**: lugares e espaços públicos na experiência urbana contemporânea. Campinas/Aracaju: Editora da UNICAMP/Editora UFS, 2007.

LEMINSKI, P. **Toda poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LOPES, R. Pietro M... Bardi. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 15 out. 1982, Opinião, p. 2. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/10/15/2/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

MACHADO, C. E. e ROCHA, F. Olhem para Paris. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 23 jun. 2013. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/115335-olhem-para-paris.shtml>>. Acesso em: 9 jul. 2013.

MAILER, N. e NAAR, J. **The faith of graffiti**. New York: Icon!t/HarperCollins, 2009.

MAMMÌ, L. Pichações e urubus: cultura é regra, arte é exceção. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha de Manhã, 17 out. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrissima/il1710201004.htm>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

MASP. **Arte urbana contemporânea**: De dentro e de fora/*inside out outside in*. Área específica sobre a exposição no *site* oficial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Apresenta informação relativa à mostra ocorrida entre 17 ago.-23 dez. 2011. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=107&periodo_menu=2011>. Acesso em: 8 abr. 2013.

_____. **Arte urbana contemporânea**: De dentro para fora/De fora para dentro. Área específica sobre a exposição no *site* oficial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Apresenta informação relativa à mostra ocorrida entre 20 nov. 2009-14 fev. 2010. Disponível em:

<http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=8&periodo_menu=2010>.
Acesso em: 8 abr. 2013.

_____. *Site oficial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.* Apresenta informação relativa às mostras e atividades oferecidas, com histórico e linha do tempo. Disponível em: <<http://www.masp.art.br>>. Acesso em: 8 abr. 2013.

MATURANA, H. e VERDEN-ZÖLLER, G. Brincar: o caminho desdenhado. In: **Amar e brincar: fundamentos esquecidos do humano.** São Paulo: Palas Athena, 2004, p. 217-246.

MENA, F. Exposição leva arte dos muros da cidade às salas do MASP. In: **Folha de S.Paulo.** São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 16 nov. 2009. Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u652914.shtml>>. Acesso em: 8 abr. 2013.

_____. Projeto de Lina Bo Bardi vira divisória no restaurante do MASP. In: **Folha de S.Paulo.** São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 28 abr. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u727036.shtml>>. Acesso em: 19 jul. 2013.

MINC (Ministério da Cultura). **Cultura em números:** anuário de estatísticas culturais. 2. ed. Brasília: MinC, 2010.

MOCA (The Museum of Contemporary Art). **Art in the streets.** Disponível em: <http://www.moca.org/pdf/press/Art_in_the_Streets_Release.pdf>. Los Angeles: MOCA, 2011. 17 abr.-8 ago. 2011. Acesso em: 7 jun. 2013.

MODERNO MAM. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), abr.-jun. 2013.

MORAIS, F. **Chatô: o rei do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

MORIN, E. **O método 6: ética.** Porto Alegre: Sulina, 2006.

MUNIZ, D. Às portas da Bienal, “pixo” busca modelo de negócio no mercado de arte. In: **Folha de S.Paulo.** São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 17 set. 2010. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/800384-as-portas-da>>

bienal-pixo-busca-modelo-de-negocio-no-mercado-de-arte.shtml>. Acesso em: 7 jun. 2013.

MURARO, C. Na FLIP, Gil compara protestos a “festas rave” e “carneval de Veneza”. In: G1. [Conferência de Gilberto Gil na Festa Literária de Paraty]. Paraty: G1, 4 jul. 2013. Vídeo disponível em: <<http://g1.globo.com/flip/2013/noticia/2013/07/na-flip-gil-compara-protestos-festas-rave-e-carneval-de-veneza.html>>. Acesso em: 9 jul 2013. [Transcrição de Paulo Nascimento Verano.]

NAAR, J. **The birth of graffiti**. New York: Prestel Publishing, 2007.

NEGT, O. Espaço público e experiência. In: PALLAMIN, V. M. (org.) **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 17-25.

O ESTADO DE S. PAULO. Teixeira Coelho é o novo curador do MASP. In: **O Estado de S. Paulo**. São Paulo: O Estado de S. Paulo, 4 ago. 2006. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/arquivo/artelazer/2006/not20060804p6117.htm>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

OLIVEIRA, L. M. B. A cidade como projeto coletivo: impressões sobre a experiência de Medellín. In: **Tempo e Argumento**: Revista do Programa de Pós-graduação em História. Florianópolis, v. 3, n. 2, p. 164-181, jul./dez. 2011. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/tempo/article/view/2175180303022011164>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

_____. **Corpos indisciplinados**: ação cultural em tempos de biopolítica. São Paulo: Beca, 2007.

ORWELL, G. **A revolução dos bichos**: um conto de fadas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

OSGEMEOS. In: **Escritório de Arte**. Disponível em: <<http://www.escritoriodearte.com/listarQuadros.php?artista=1222&n=Osgemeos&gclid=CJWFoOPj47YCFYHe4Aodx34Afg>>. Acesso em: 18 jul. 2013.

PALLAMIN, V. M. **Arte urbana**. São Paulo: região central (1945-1998): obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: FAPESP, 2000.

_____. Arte urbana como prática crítica. In: _____. (org.) **Cidade e cultura:** esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 103-110.

PAIXÃO, S. J. C. **O meio é a paisagem:** pixação e grafite como intervenções em São Paulo. Programa de Pós-graduação em Estética e História da Arte/USP, 2011. 216 p. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-15062012-134631/pt-br.php>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

PEREIRA, A. B. **De rolê pela cidade:** os *pixadores* de São Paulo. Dissertação (Mestrado). FFLCH/USP, 2005. 127 p. Disponível em: <<http://www.bdae.org.br/dspace/bitstream/123456789/1556/1/tese.pdf>>. Acesso em: 7 jun. 2013.

PERROTTI, E. & PIERUCCINI, I. Infoeducação: saberes e fazeres da contemporaneidade. In: LARA, M. L. G.; FUJINO, A. & NORONHA, D. P. (orgs.). **Informação e contemporaneidade:** perspectivas. Recife: Néctar, 2008, p. 46-97.

PIERUCCINI, I. A informação. In: **A ordem informacional dialógica:** estudo sobre a busca de Informação em Educação. Tese (Doutorado). ECA/USP, 2004; p. 28-49.

PIGNATARI, D. **Informação, linguagem, comunicação.** São Paulo: Cultrix, 1989.

PINHEIRO, T. Reação a pichações é um ato de amor, diz Bardi. In: **Folha de S.Paulo.** São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 18 out. 1982, Educação, p. 14. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1982/10/18/2/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

RAMOS, C. M. A. Grafite & pichação: por uma nova epistemologia da cidade e da arte. In: **16. Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Arte Plásticas.** Florianópolis: ANPAP, 24-28 set. 2007. Disponível em: <<http://pages.udesc.br/~poeticasdourbano/Grafite%20e%20pichacao-por%20uma%20nova%20epistemologia%20da%20cidade%20e%20da%20arte.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

RANCIÈRE, J. **O espectador emancipado.** São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O mestre ignorante:** cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

REDE NOSSA SÃO PAULO. **IRBEM**: Indicadores de Referência de Bem-Estar no Município. São Paulo: Rede Nossa São Paulo/IBOPE Inteligência, 2011.

REVISTA ZUPI. Museu Aberto de Arte Urbana. In: **Revista Zupi**. Disponível em: <http://www.zupi.com.br/1_museu_aberto_de_arte_urbana1/>. São Paulo: Revista Zupi, 2011. Acesso em: 7 jun. 2013.

RIBEIRO, G. L. Por um projeto intercultural crítico. In: BARROS, J. M. B. e KAUARK, G. **Diversidade cultural e desigualdade de trocas**: participação, comércio e comunicação/organização. São Paulo: OIC/ODC/Editora PUC Minas, 2011, p. 155-162. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/bcodemidias/001810.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

RIO, J. “A rua”. In: **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 28-52.

RITTER, J. “Paisagem: função da estética na sociedade moderna”. Trad. de Vladimir Bartalini para uso da disciplina Paisagem e Arte — Intervenções Contemporâneas/FAU-USP, 2011.

ROBINSON, D. Stanley Kubrick e um futuro trágico. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 27 jan. 1972, Ilustrada, p. 47.

ROGER, A. “Nascimento da paisagem no Ocidente” (Conferência realizada no I Colóquio Internacional de História da Arte — Comitê Brasileiro de História da Arte/Comitê Internacional d’ Histoire de l’Art, realizada de 5 a 10 set. 1999 em São Paulo). Trad. de Vladimir Bartalini para uso da disciplina Paisagem e Arte — Intervenções Contemporâneas/FAU-USP, 2011.

SANCHES, L. Arte de jovens movimenta a Pinacoteca. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 3 dez. 1981, Ilustrada, p. 33. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1981/12/03/21/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

_____. Na Bienal, promessa de grandes surpresas. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 17 jul. 1983, Ilustrada, p. 63. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1983/07/17/21/>>. Acesso em: 21 jul. 2013.

SANTOS, J. F. A saga dos *graffiti*: olhando a crise passar. In: **Folha de S.Paulo**. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 24 jun. 1984, Folhetim, p. 3-4. Disponível em: <<http://acervo.folha.com.br/fsp/1984/06/24/348/>>. Acesso em: 9 jul 2013.

SANTOS, L. G. São Paulo não é mais uma cidade. In: PALLAMIN, V. M. (org.) **Cidade e cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002, p. 111-118.

SANTOS, M. **Manual de geografia urbana**. Trad. de Antônia Dea Erdens e Maria Auxiliadora da Silva. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. **Pensando o espaço do homem**. São Paulo: Edusp, 2009a.

_____. **Por uma economia política da cidade**. São Paulo: Edusp, 2009b.

SANTOS, P. S. Arte nos muros: um estudo sobre o *graffiti* na cidade de João Pessoa. In: **II Seminário Nacional Sociologia & Política**. Curitiba: UFPR, 15-17 set. 2010. Disponível em: <<http://www.seminariosociologiapolitica.ufpr.br/anais/GT08/Paulo%20Sergio%20dos%20Santos.pdf>>. Acesso em: 5 abr. 2013.

SARAMAGO, J. **A caverna**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SENNETT, R. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: BestBolso, 2010.

SIMMEL, G. Filosofia da paisagem. In: **La tragédie de la culture et autres essais**. Trad. Sabine Cornille, Philippe Ivernel. Paris, Rivages, 1988. Trad. de Vladimir Bartalini para uso da disciplina Paisagem e Arte — Intervenções Contemporâneas/FAU-USP, 2011.

SMIT, J. W. e TÁLAMO, M. F. Ciência da Informação: uma ciência moderna ou pós-moderna? In: LARA, M. L. G. et alii. In: **Informação e contemporaneidade**: perspectivas. Recife: Néctar, 2007, p. 27-46.

SMITHSON, R. Um passeio pelos monumentos de Passaic, Nova Jersey. Trad. de A. Farias. In: **Espaços & Debates**, v. 23, n. 43-44, p. 120-128. São Paulo, jan./dez. 2003.

SONTAG, S. O prazer da imagem. In: **Questão de ênfase**: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 187-197.

SPINELLI, J. J. **Alex Vallauri**: *graffiti*. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.

SPINELLI, L. Pichação e comunicação: um código sem regra. In: **LOGOS 26**: Comunicação e conflitos urbanos, ano 14, 1. sem. 2007, p. 111-121. Disponível em: <<http://www.logos.uerj.br/PDFS/26/08lucianospen.pdf>>. Acesso em: 18 fev. 2013.

TEIXEIRA COELHO NETO, J. (org.). **A cultura pela cidade**. São Paulo: Iluminuras/Itaú Cultural, 2008.

_____. Apresentação da mostra. In: **Arte urbana contemporânea**: De dentro e de fora/*Inside out outside in*. Área específica sobre a exposição no site oficial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Apresenta informação relativa à mostra ocorrida entre 17 ago.-23 dez. 2011. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=107&periodo_menu=2011>. Acesso em: 8 abr. 2013.

_____. Arte pública, espaços públicos e valores urbanos. In: **Guerras culturais**: arte e política no novecentos tardio. São Paulo: Iluminuras, 2000a, p. 103-116.

_____. Cultura e arte. Da política cultural à cultura política: o lugar da arte pública. In: **Conferência Iberoamericana de Ministros de Cultura**. Panamá: Organización de Estados Iberoamericanos (OEA), 5-6 set. 2000b. Disponível em: <<http://www.oei.es/teixeira.htm>>. Acesso em: 5 jun. 2013.

_____. **Dicionário crítico de política cultural**. São Paulo: Iluminuras, 2012.

_____. Esboços do prazer (Ensaando imperfeições). In: MONTESQUIEU, C. S. **O gosto**. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 83-127.

_____. **O que é ação cultural**. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. Política cultural em nova chave: indicadores qualitativos da ação cultural. In: **Revista Observatório Itaú Cultural/OIC** n. 3 (set./dez. 2007). São Paulo: Itaú Cultural, 2007, p. 9-21. Disponível em: <http://d3nv1jy4u7zmsc.cloudfront.net/wp-content/uploads/itau_pdf/000567.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2013.

_____. Sobre *parar* e depois *sumir*. In: **Tramazul**. Área específica sobre a exposição no *site* oficial do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Apresenta informação relativa à intervenção ocorrida entre 13 nov. 2010 e 23 mar. 2011. Disponível em: <http://masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=78&periodo_menu=2011>. Acesso em: 8 abr. 2013.

_____. Una política para la cultura inerte. In: **Revista Toda Vía** n. 4 (abr. 2003). Buenos Aires, Revista Todavía, 2003, p. 9-13. Disponível em: <<http://www.revistatodavia.com.ar/todavia04/notas/Teixeira%20Coelho/txtteixeira.html>>. Acesso em: 23 mar. 2013.

THE NEW YORK TIMES. TAKI 183 spawns pen pals. In: **The New York Times**. Nova York, The New York Times, 21 jul. 1971.

TODOROV, T. **O espírito das luzes**. São Paulo: Barcarola, 2008.

VELOSO, C. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia da Letras, 1997.

WILLIAMS, R. **Cultura**. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ZAIDLER, W. Arte pública e arte de rua: *graffiti* versus grafite. In: CIRILLO, J.; VENEGAS, C.; RODRIGUEZ, T. E. (orgs.). In: **Arte Público y Espacios Políticos**: interacciones y fracturas en las ciudades latinoamericanas. Anais do II Seminario Internacional Sobre el Arte Público en Latinoamérica. Vitória, 9 a 12 nov. 2011: mesas e comunicações. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

ZÉ, T. **Tropicalista lenta luta**. São Paulo: Publifolha, 2003.

ŽIŽEK, S. O violento silêncio de um novo começo. In: **Occupy**: movimentos de protesto que tomaram as ruas. São Paulo: Boitempo/Carta Maior, 2012, p. 15-25.