Gabriela Pereira de Oliveira Leal

CIDADE: MODOS DE LER, USAR & SE APROPRIAR

Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL

GABRIELA PEREIRA DE OLIVEIRA LEAL

Cidade: modos de ler, usar e se apropriar

Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo

[versão corrigida]

São Paulo

2018

GABRIELA PEREIRA DE OLIVEIRA LEAL

Cidade: modos de ler, usar e se apropriar

Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo

[versão corrigida]

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Antropologia Social.

Orientador: Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

12/12/18

São Paulo

2018

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
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Lc Leal, Gabriela Pereira de Oliveira
Cidade: modos de ler, usar e se apropriar – Uma
etnografia das práticas de graffiti de São Paulo /
Gabriela Pereira de Oliveira Leal ; orientador
Heitor Frúgoli Jr.. – São Paulo, 2018.
229 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Antropologia. Área de
concentração: Antropologia Social.

1. Graffiti. 2. Arte Urbana. 3. Espaço Urbano. 4.
Cidade. 5. Antropologia Urbana. I. Frúgoli Jr.,
Heitor, orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE**Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)**

Nome do (a) aluno (a): Gabriela Pereira de Oliveira Leal

Data da defesa: 21/09/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr.

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 30/04/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. **Cidade: modos de ler, usar e se apropriar** – Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo. 2018. 229 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Aos meus avós, com todo carinho e saudade.

– AGRADECIMENTOS –

Toda a pesquisa tem um ponto final, que é ponto inicial de processos e projetos futuros. Esta pesquisa chega ao fim, mas não sem antes agradecer aqueles que me apoiaram ao longo de toda a jornada, sem os quais seria muito difícil percorrer este percurso de alegrias, descobertas, aflições e privações. *Agradeço...*

Ao Joca – companheiro de vida e de muitas outras jornadas – pelo apoio, paciência, amor e cuidado; obrigada por me alimentar com comida e esperança nos momentos mais difíceis. Aos meus pais, Margareth e Pereira, pelo amor e apoio incondicional, por se desdobrarem e por estarem sempre dispostos a ajudar, no que precisar. Ao Lévi e Amélie, que certamente não lerão estes agradecimentos, mas que tornaram o processo de escrita menos solitário. Com vocês ao meu lado tudo se torna possível. Amo vocês!

À minha família – *Oliveira e Leal* –, aos que estão presentes em terra e aos que permanecem vivos no coração. Em especial os meus avós, que permitiram que eu tivesse uma das infâncias mais felizes e contribuíram tanto para eu ser quem sou. Aos tios Murilo e Marcelo, que conseguem descomplicar as coisas do mundo. À tia Beth e à minha prima Yara, que nunca deixaram de me incentivar, mesmo estando em outro hemisfério.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado e pelo apoio financeiro para a realização desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. Heitor Frúgoli Jr. pela orientação e amizade. Obrigada pela escuta generosa e paciente; pelos conselhos e incentivos nos momentos de insegurança e aflição; por apoiar as minhas experimentações e ideias pouco ortodoxas; pelo entusiasmo com as minhas descobertas; pelas leituras e comentários; e por acreditar no meu trabalho.

À Profa. Dra. Lígia Sofia Alves Passos Ferro e à Profa. Julia Ruiz Di Giovanni por aceitarem integrar a banca de qualificação desta pesquisa. Os seus comentários atentos, cuidadosos e instigantes ajudaram a entrever caminhos que ainda não estavam visíveis. Obrigada por me inspirarem com as suas palavras, as suas pesquisas e os seus escritos.

A todos os funcionários do PPGAS, sempre dispostos a auxiliar nos enfrentamentos das burocracias. E a todos os professores com quem tive aula ao longo deste mestrado, em especial a Profa. Dra. Heloisa Buarque de Almeida e a Profa. Dra. Lilia Moritz Schwarcz, as quais agradeço por suas provocações e bibliografias inspiradoras.

Aos amigos do GEAC – Grupo de Estudos de Antropologia da Cidade – agradeço os incentivos, discussões, conversas e risadas. Um obrigada especial aos “GEACkers”

Daniel Ávila Caldeira, Guilherme Aderaldo, Júlio Talhari, Maurício Alcântara e Bianca Chizzolini pelos *memes*, companhia e trocas de ideias.

Aos amigos e colegas do mestrado e da sala 26, obrigada pela troca de angústias, conhecimentos e afetos. Em especial ao Raphael Piva e ao Michel Soares, argonautas urbanos: o caminho foi menos solitário e mais divertido com a companhia de vocês.

Agradeço a todos aqueles que tiveram contato com a minha pesquisa em eventos acadêmicos, dentro e fora do país. Obrigada pelos diálogos e comentários.

À Lari Molina – que sonhou junto comigo APRAÇA – agradeço pela amizade, encorajamentos e paciência por todas as minhas ausências ao longo desta jornada.

A todos os amigos e amigas que torceram por mim, de perto e de longe, e que, apesar do meu “sumiço”, não deixaram de me mandar mensagens de carinho e incentivo.

Aos agentes marginais do IMARGEM – Carol, Mari, Tim, Mauro e Annibal – agradeço imensamente o carinho, o acolhimento e as aventuras. Vocês foram um dos melhores presentes que esta jornada me deu. Obrigada por me mostrarem onde a cidade começa!

Agradeço também todos com quem conversei na minha breve estada em Nova Iorque, em especial ao MUNDANO, que me conectou com a fotógrafa Martha Cooper, a quem agradeço pela tarde de conversas, andanças, fotografias e pela história inspiradora. E ao *writer* CHUPA, pelas descobertas no Brooklyn.

Por fim, agradeço todos que pintam na rua e enfrentam a cidade de São Paulo com tanta coragem e criatividade. Em especial, aqueles que compartilharam comigo seus processos de pintura e visões de mundo: todo o staff da A7MA Galeria; VERACIDADE; BAL; TIM; ALIADOS; MUDANO; FICKO; PUGA; ONGUER; LICKA; AUNI; ENIVO; APCE; TINHO; PATO; INEA; SUZUE; REIF; CRIS; NICK; NEM; FEIK; ONESTO; BIOFA; BINHO; SNEK; HIGHRAFF; JHON HENR; JULIO VIEIRA; QUINHO; ZNLOVERS; DEDOTH; CAPS; FELIPE MORENO; CELIO; OTM CREW; BOLETA; NINGUEM DORMI; TAB; PERÊ; CELSO GITAHY; MANULO; ROBERTO MADALENA; RUI AMARAL. Obrigada pelo acolhimento, aprendizados, confiança e por também acreditarem no meu processo.

“Graffiti is about doing it, being it, and getting it”

“Graffiti é sobre fazer isso, ser isso e pintar isso”

(tradução minha)

Stephen Powers, 1999.

– RESUMO –

LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. **Cidade: modos de ler, usar e se apropriar** – Uma etnografia das práticas de graffiti de São Paulo. 2018. 229 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

Nesta etnografia, as práticas de graffiti de São Paulo, ao mesmo tempo em que ocuparam um lugar central enquanto foco de análise e reflexões, foram tomadas como uma janela para pensar e produzir conhecimento sobre a cidade. Partiu-se de dois objetivos centrais: investigar os usos da rua destas práticas e as possibilidades de cidades que emergem nesta interação. O trabalho de campo voltou-se, principalmente, aos processos de pintura na rua, o que colocou a pesquisa em movimento pelo espaço urbano e configurou uma etnografia *multi-sited*. Na escrita da dissertação, os dados etnográficos e as análises foram organizados em duas partes complementares. Na primeira, a trajetória das práticas de graffiti na cidade de São Paulo conduz as reflexões, mas sem perder de vista a relação estabelecida com outros contextos, as trocas com outras práticas de pintura na rua, as narrativas que elaboram representações distintas deste fazer e a interação complexa estabelecida com diferentes agentes e esferas do poder público. Na segunda parte, a partir da análise situacional de três processos de pintura, são apresentados *modos de ler, usar e se apropriar da cidade*, que são ao mesmo tempo condição e consequência de fazer graffiti, bem como produzem efeitos nos sujeitos e nos espaços urbanos. A partir desta aproximação é possível apreender as práticas de graffiti enquanto um fazer que não apenas modifica esteticamente as superfícies construídas, como também coloca em questão a eficácia de certos postulados urbanísticos e jurídicos. Esta investigação identificou uma *forma de cidadinidade*, constituída pelas experiências de pintar na rua, que nos lembra da condição de possibilidade de fazer e praticar a cidade.

Palavras chave: Graffiti. Arte Urbana. Usos da Rua. Espaço Urbano. Cidadinidade. Cidade. Antropologia Urbana.

– ABSTRACT –

LEAL, Gabriela Pereira de Oliveira. **City: ways to read, use and appropriate** – An ethnography of graffiti practices in São Paulo. 2018. 229 p. Thesis (Masters) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

In this ethnography, the graffiti practices of São Paulo were at the same time the focus of analysis and reflection and a window to think and produce knowledge about the city. The research was based on two initial objectives: to investigate the street uses of these practices and the possibilities of cities that emerge in this interaction. The fieldwork focused mainly on the street painting processes, which put the research in motion through the urban space and set up a multi-sited ethnography. In the thesis, the ethnographic data and analyzes were organized in two complementary parts. In the first, the trajectory of graffiti practices in the city of São Paulo leads to reflections, but without losing sight of the established relationship with other contexts, the exchanges and collaboration with other practices of street painting, the narratives that elaborate different representations of this doing and the complex interaction established with different agents and spheres of public administration. In the second part, from the situational analysis of three painting processes, were presented *ways of reading, using and appropriating the city*, which are at the same time the condition and consequence of doing graffiti, as well as producing effects in subjects and in urban spaces. From this approach it is possible to apprehend graffiti practices as a practice that not only aesthetically modifies the surfaces but also calls into question the effectiveness of certain urban and legal postulates. This research identified a way of being and living in the city, constituted by the experiences of painting on the street, which reminds us of the condition of possibility of making and practicing the city.

Keywords: Graffiti. Street Art. Uses of the street. Urban Space. Urbanity. City. Urban Anthropology.

- SUMÁRIO -

INTRODUÇÃO - ETNOGRAFIA EM MOVIMENTO.	17
<i>Um começo.</i>	19
<i>Questões fundadoras e recorte de campo.</i>	20
<i>Etnografar processos de pintura: um desafio produtivo e reflexivo.</i>	25
<i>Etnografia em movimento e as três vias de acesso à cidade.</i>	29
<i>2017: um grande imponderável etnográfico.</i>	33
<i>Escrita e estrutura da dissertação.</i>	34
 PARTE I - GRAFFITI NÃO É GRAFITE.	 39
CAPÍTULO 1: GRAFFITI É EXISTÊNCIA	45
CAPÍTULO 2: VIVER DA PRÓPRIA ARTE	65
<i>As oficinas.</i>	67
<i>O mundo da arte.</i>	71
CAPÍTULO 3 - ESTADO: PARCERIAS, CONTROLE E REPRESSÃO	77
<i>Avenida 23 de Maio: um divisor de águas.</i>	90
<i>Graffiti: assunto de polícia e da política.</i>	97
<i>Disque-Pichação: PL 56/2005.</i>	102
<i>Jardins Verticais, Comissão e MAR.</i>	108
<i>Novos associativismos.</i>	113
<i>João Doria Jr., um empreendedor moral.</i>	116
 PARTE II – PINTAR NA RUA.	 127
CAPÍTULO 4 - ENFRENTANDO A CIDADE	131
CAPÍTULO 5 - RENOVANDO O MURO	155
CAPÍTULO 6 - ENCONTROS DE GRAFFITI	184
 CONSIDERAÇÕES FINAIS - REGIMES DE CONHECIMENTO DE CIDADE.	 207
 REFERÊNCIAS	 217

INTRODUÇÃO

ETNOGRAFIA EM MOVIMENTO.

“A antropologia, segundo meu ponto de vista, é uma investigação constante e disciplinada das condições e potenciais da vida humana”

Tim Ingold, 2017

Esta pesquisa começa com os pés no asfalto, em meio a latas de *spray*, rolinhos e galões de tinta látex; exposta às interferências e surpresas meteorológicas de São Paulo; envolta por uma diversidade de relações e por um intenso (e extenso) deslocamento que esta cidade nos leva a fazer para explorá-la. Corpos, tintas e movimentos se entrelaçam e, neste fazer, desenham nos muros ao mesmo tempo em que modificam, simbólica e esteticamente, o espaço urbano, e nos devolvem a questão: *quem desenha na cidade, desenha a cidade?*

Um começo.

A primeira oportunidade de acompanhar um processo de pintura na rua surgiu poucos meses após a notícia da aprovação no mestrado, em dezembro de 2015, e, como pude perceber posteriormente, foi fundamental para que eu compreendesse os desafios e especificidades da etnografia que desenvolveria ao longo dos dois anos seguintes. O convite aconteceu após eu contar os meus planos de pesquisa para um sujeito que faz graffiti em São Paulo, com quem já tinha algum contato devido às atividades que desenvolvo no campo das artes impressas e visuais¹. Ele me disse que o processo de pintura aconteceria em um sábado, no Vale do Anhangabaú, região central da cidade, no entanto, me alertou que se tratava de um *mural comissionado* e não de uma *pintura de graffiti*, que era o foco da minha investigação. Tal distinção, que neste primeiro momento não chamara a minha devida atenção, anunciava, logo de partida, a existência de um léxico específico que eu precisaria adentrar.

No dia da pintura, cheguei ao local por volta das 8h00 da manhã, conforme a orientação que recebera. O sujeito, que com o passar do tempo se tornou um dos

¹ Em 2015, minha amiga Larissa Molina e eu formamos o coletivo APRAÇA, que desenvolve trabalhos nas fronteiras de possibilidades da antropologia urbana, artes impressas e visuais com o objetivo de pensar e imaginar a cidade a partir de diferentes perspectivas. Ver APRAÇA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/apraca.cc/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

principais interlocutores desta pesquisa e também um amigo, já estava por lá misturando as tintas e dispondo perto do muro os materiais que seriam utilizados. Pouco tempo depois avistei outras duas pessoas, um homem e uma mulher, que trabalhariam como seus assistentes, apoio fundamental para que o mural fosse concluído naquele mesmo dia, dada a grande extensão do muro. Depois de organizar o material, ele planejou o desenho que seria feito e passou as instruções aos ajudantes, e os três, então, deram início à pintura. Eu fiquei a observar e a fazer registros fotográficos pelo celular, contudo, depois de algumas horas este caráter de “observação não participante” não se tornou inadequado somente para mim, como também causou um estranhamento por parte daqueles que pintavam o muro, afinal, eu estava ali havia horas, aparentemente sem fazer nada, ou pelo menos, sem fazer algo que ganhasse sentido dentro daquela dinâmica.

Ao longo do dia, à medida que aconteciam mais conversas e interações, esta condição de “estar de fora” foi atenuada em certa medida, no entanto, eu ainda estava longe de ocupar uma posição participante; mesmo assim, resolvi permanecer por lá. Por volta das 19h00 precisei ir embora, momento em que o mural também estava prestes a ser concluído. As 11 horas de observação, em sua maior parte feita sob o forte sol do verão paulistano, deixou marcas de insolação no meu corpo, desconforto que se transformou em aprendizado: fez com que eu percebesse o meu corpo como um instrumento de conhecimento que envolvia sentidos e formas de conhecer que não se limitavam à visão; esta consciência despertou minha atenção para certas particularidades daquele fazer que seriam apreendidas e compreendidas somente na articulação dos diferentes sentidos, pois o processo de pintura envolve movimentos, texturas, cheiros, enfim, todo o corpo dos sujeitos que fazem graffiti.

No dia seguinte, em um esforço de construir um certo distanciamento em relação a esta primeira experiência – que fora ao mesmo tempo instigante e frustrante –, procurei compreender os seus muitos aprendizados, alguns imperceptíveis à primeira vista, e buscar soluções e ferramentas metodológicas que permitissem a realização da pesquisa que eu planejava.

Questões fundadoras e recorte de campo.

“*Quem desenha na cidade, desenha a cidade?*” foi a pergunta que fundou e acompanhou todo o percurso desta investigação. Contudo, mais do que gerar uma busca incessante pela sua resposta, esta indagação, a cada momento e contexto em que foi refeita, tornou-se fundamental para estimular a elaboração de outros questionamentos e

perspectivas acerca do objetivo inicial colocado: investigar os usos da rua das práticas de graffiti de São Paulo e as possibilidades de cidade que emergem nesta interação. Assim, as práticas de graffiti, ao mesmo tempo em que ocuparam um lugar central enquanto foco de análise e reflexões desta pesquisa, também foram tomadas, desde o início, como uma janela para pensar e produzir conhecimento sobre o urbano.

Mas, de qual cidade se fala aqui? Em termos geográficos e *locus* do estudo, da cidade de São Paulo. No entanto, esta questão, simples e objetiva em sua superfície, esconde implicações metodológicas e conceituais que são importantes para o tipo de reflexões que procurei desenvolver nesta dissertação. A cidade aqui não é tomada como um conceito acabado, mas como uma noção a ser construída a partir da perspectiva dos sujeitos e das práticas que me propus a investigar. Desta maneira, sigo os ensinamentos de Michel Agier (2011, p. 31-39) e não parto de definições *a priori* – sejam elas urbanísticas, administrativas ou estatísticas –, não porque elas sejam desprovidas de realidade, mas porque os sentidos de totalidade implicados em muitas destas concepções não são passíveis de serem apreendidos na pesquisa etnográfica. Neste estudo, as “práticas, relações e representações” (Agier, 2011, p. 32) dos sujeitos que fazem graffiti são o ponto de partida para pensar a cidade, o que permite buscar a sua possibilidade

por toda parte, trabalhando para descrever o processo. É essa posição que dá ao saber antropológico um lugar à parte e reconhecível no conjunto dos conhecimentos da e sobre a cidade, disponibilizando-os para todos. Cidade vivida, cidade sentida, cidade em processo... Trata-se de uma interrogação que diz respeito aos cidadãos e à sua experiência de cidades (Agier, 2011, p. 37-38).

Esta autonomia frente a certas definições normativas de cidade, informadas sobretudo por modelos hegemônicos relacionados a países “desenvolvidos” e ocidentais (Cordeiro & Frúgoli Jr., 2011, p. 19), me levou a um exercício de descolonização do pensamento e possibilitou buscar, nas brechas dos espaços urbanos, as possibilidades de cidades criadas por estes sujeitos que pintam na rua, as quais perfuram e modificam silenciosamente a dimensão cotidiana da vida urbana. Contudo, para tornar esta abordagem possível, Agier (2011, p. 38) ressalta a necessidade de duas operações epistemológicas fundamentais: em primeiro lugar, é preciso “deslocar o ponto de vista da cidade para os cidadãos”; em segundo, “deslocar a própria problemática do objeto para o sujeito, da questão sobre o que é a cidade [...] para a pergunta sobre o que faz a cidade”. No contexto desta pesquisa, isto implicou em esquecer os muros e superfícies construídas

do espaço urbano de São Paulo, para encontrar na dimensão prática e relacional das pinturas de graffiti a chave de entendimento e apreensão dos usos da rua e das possibilidades de cidades que emergem destas interações.

Estas questões e premissas iniciais fizeram com que eu definisse as situações de pintura na rua como centrais para a etnografia deste estudo, uma vez que possibilitariam acessar diretamente dinâmicas que estão para além dos muros e que só ocorrem em tais ocasiões. Contudo, como mostrei na reconstituição da primeira experiência de campo, um dos primeiros aprendizados que tive foi que para acompanhar as pinturas na rua seria preciso criar laços de inserção no contexto das práticas de graffiti de São Paulo, construir relações de interconhecimento e, sobretudo, começar a *ser convidada* para os processos, o que me levou a fazer escolhas que definiram o recorte do trabalho de campo.

A primeira escolha dizia respeito aos sujeitos com quem eu entraria em contato para acompanhar os processos de pintura. Como a pesquisa tinha como objetivo central investigar os usos da rua, entendi que o melhor seria contatar aqueles que possuísem uma larga experiência de pintura na rua e, por conseguinte, um repositório diverso de relatos, táticas e modos de fazer relacionados ao espaço urbano. Além disso, através da pesquisa de Lígia Ferro (2011, p. 10) acerca das práticas de graffiti em outros contextos², tive conhecimento que os sujeitos de maior experiência de pintura na rua, de uma maneira geral, também eram detentores de um maior capital simbólico entre seus pares, o que me forneceu indícios de que um possível recorte geracional teria relevância não apenas para os objetivos da minha pesquisa, como também dialogaria com certas dinâmicas das práticas de graffiti. Contudo, apesar dessas primeiras pistas, os parâmetros do recorte ainda estavam incertos e eu não possuía um repertório consistente para elaborá-lo a partir dos dados de campo, uma vez que isto se colocou como premissa para a sua própria realização. Pistas para a minha tomada de decisão foram, então, encontradas em uma outra pesquisa relacionada às práticas de pintura na rua, realizada por Sergio Franco (2009) no contexto paulistano. Nela, Franco (2009, p. 71) destacou a importância de duas “escolas de graffiti” na cidade, isto é, duas gerações que influenciaram o desenvolvimento estético e as maneiras de fazer destas práticas: a *old school* (ou *velha escola*), constituída pela primeira geração de sujeitos a fazer graffiti em São Paulo, e a *new school* (ou *nova escola*) que, quando emergiu, recebeu o nome em contraposição à primeira e é formada pela segunda geração de sujeitos a fazer graffiti neste contexto. Juntas, tais escolas compreendem sujeitos que começaram a fazer graffiti entre os anos 1980 e o início dos

² Lígia Ferro (2011) realizou pesquisa comparativa acerca das práticas de graffiti e de *parkour* nas cidades de Lisboa, Barcelona, Nova Iorque, Paris e Rio de Janeiro.

anos 2000, muitos deles ainda em atividade. Com isto estava definido o meu primeiro recorte: eu entraria em contato com sujeitos que fazem graffiti em São Paulo, pertencentes a *old school* ou a *new school*³.

O segundo recorte que precisava ser definido dizia respeito a outro aprendizado oriundo da primeira experiência de campo: eu precisava *ser convidada* para acompanhar os processos de pintura, uma vez que esta é uma prática móvel e que não é divulgada previamente, sobretudo quando se tratam de pinturas feitas sem autorização. Contudo, para que isto acontecesse, eu precisaria primeiro estabelecer um contato direto com os sujeitos que fazem graffiti, a fim de poder me apresentar e compartilhar com eles os objetivos da minha pesquisa. Neste período, apesar das primeiras tentativas de contato via redes sociais, feitas principalmente através da solicitação de amizade e de mensagens privadas no Instagram e no Facebook, não terem sido efetivas, as páginas e perfis que passei a acompanhar se constituíram como uma importante fonte para mapeamentos iniciais. Através dos posts divulgados nos perfis e páginas de sujeitos que pintam na rua tive contato não somente com as fotografias de suas pinturas, como também passei a ter conhecimento de diferentes eventos e notícias da cena de graffiti paulistana e internacional. Tal acompanhamento permitiu notar a recorrência de exposições de obras produzidas por sujeitos que fazem graffiti, que sempre contavam com um evento de abertura, o quais pareceram ser um bom ponto de partida para iniciar uma aproximação. Comecei, então, a comparecer a tais eventos, em especial na A7MA Galeria, localizada no bairro da Vila Madalena, que possuía uma agenda recorrente e era frequentada por sujeitos com quem eu já possuía algum contato. Ademais, esta galeria tem uma característica especial: trata-se de uma das primeiras em São Paulo criada e gerida por artistas oriundos das práticas de graffiti, frequentada sobretudo por sujeitos da cena. A apresentação do espaço, disponível no site da galeria, corroborava com esta especificidade:

A arte de rua está definida sob intenções que geralmente resultam em trabalhos coletivos, cheios de presença humana e fortes toques de questionamento. O espaço de arte e cultura, 'A7MA' (lê-se a sétima) em São Paulo é a morada para muitas dessas produções. Por lá, só se somam artistas, telas, pincéis e amigos – por meio do desejo genuíno de amplificar a arte contemporânea com influências da rua, até o limite do possível. [...] Formado por pessoas cultivadas pelos anos de produção artística e outra dos passantes da Vila Madalena, uma coisa é rápido sacar sobre esse espaço. Ele

³ Posteriormente, ao longo da etnografia, também tive contato com estes termos nas conversas com os interlocutores com quem trabalhei.

é amigável e nada opressor – parece uma extensão da rua. Sem intermediários, na A7MA, a entrada acontece direto da rua mesmo. Com muita batalha a A7MA representa a arte que nasceu nas ruas e permanece dia a dia ganhando visibilidade e reconhecimento no mercado. A cada dia, a cada nova exposição e desafio do dia a dia é como se renovassem na união e no propósito de aproximar a arte de quem quiser ser envolvido por ela⁴.

Este segundo recorte permitiu a circunscrição de um espaço de partida e, à medida que passei a frequentar estes eventos com uma maior recorrência, pude ter contato com uma ampla e diversa rede de sujeitos que fazem graffiti em São Paulo. Boa parte dos contatos presenciais feitos nestas ocasiões tinham continuidade nas redes sociais e aplicativos de mensagem, o que abriu um canal direto de comunicação com parte destes sujeitos. Ademais, para mim, as aberturas de exposição, além de situações privilegiadas para o mapeamento de redes e estabelecimento de contatos, se tornaram um espaço de aprendizado e apreensão do léxico que envolve as práticas de graffiti na cidade de São Paulo. À medida que me inseria na rede e passava a adentrar este conjunto de nomenclaturas, começaram a surgir os primeiros *convites* para acompanhar processos de pintura na rua.

Este primeiro momento, de escolhas e aproximações, para além de salientar particularidades do início do trabalho de campo desta pesquisa, permite evidenciar certas especificidades do saber antropológico. A prática etnográfica pressupõe interações complexas e é marcada por movimentos, mediações e por um conjunto sucessivo de relações pessoais através das quais “aprendemos coisas” (Agier, 2015, p. 34). É um investimento pessoal, imerso em imponderáveis, do qual não é possível sair igual ao que se entrou. Desta forma, o estabelecimento de laços, que podem perdurar depois da “partida do campo” na forma de amizade, consiste mais do que uma experiência que marca a trajetória individual da antropóloga ou do antropólogo: aponta para um aspecto da aproximação etnográfica que é crucial para a conformação do tipo de conhecimento que se busca na antropologia. Como nos ensina Marilyn Strathern (2014, p. 354), tais relações ocupam um papel duplo: são simultaneamente objeto de estudo e o meio a partir do qual as antropólogas e os antropólogos chegam a um entendimento dos padrões abstratos e concretos da sociabilidade. É a partir do estabelecimento de vínculos e das relações pessoais que é possível constituir, pois, o que José Guilherme Magnani (2012, p. 251)

⁴ Ver A7MA Galeria. Disponível em: <<http://a7ma.art.br/about/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

chamou de um olhar “de perto e de dentro”, uma vez que é através desta abordagem particular, paciente e continuada no tempo, que

o pesquisador entra em contato com o universo dos pesquisados e compartilha seu horizonte não para permanecer lá ou mesmo para explicar ou interpretar a lógica de sua visão de mundo, mas para, numa verdadeira relação de debate e troca, contrastar suas próprias teorias com a deles e assim tentar sair com um modelo novo de entendimento, ou, ao menos, com uma pista nova, não prevista anteriormente (Magnani, 2012, p. 264).

A prática etnográfica coloca, assim, a antropóloga ou o antropólogo na situação de “produzir informação” (Agier, 2011, p. 53). É uma pesquisa que se baseia sobretudo em informações diretas, produzidas por encontros, relações e interações.

Etnografar processos de pintura: um desafio produtivo e reflexivo.

Desde o início, como procurei mostrar na reconstituição da minha primeira experiência de campo, as situações de processo de pintura na rua mostraram-se desafiadoras para minhas práticas etnográficas e evidenciaram ser indispensável a mobilização e o desenvolvimento de instrumentos adequados às suas especificidades. Logo de partida, identifiquei a necessidade de, em alguma medida, me integrar às dinâmicas que tinham lugar em tais ocasiões, não somente como condição para a produção do conhecimento antropológico, mas também no intuito de mitigar o impacto negativo da minha presença nos processos de pintura dos sujeitos que gentilmente haviam me convidado para acompanhá-los. Era preciso, pois, desenvolver práticas etnográficas que ganhassem sentido em meio aos procedimentos e interações característicos destas situações, para que eles não precisassem se preocupar com a minha “falta do que fazer”, sobretudo nas pinturas de murais que chegam a durar mais de 10 horas ou até dias; ou então ficassem receosos frente à possibilidade de eu chamar atenção para denúncias, caso eu me portasse de maneira inadequada, principalmente no caso de pinturas feitas sem autorização. Além disso, a necessidade de elaborar uma abordagem condizente com as dinâmicas dos processos de pintura era igualmente fundamental para que eu continuasse a receber convites para acompanhá-los.

A importância dos registros fotográficos para as práticas de graffiti, já registrada por pesquisadores em diferentes contextos (Campos, 2007, p. 408; Ferro, 2011, p. 207;

Snyder, 2009, p. 149), foi algo que me chamara a atenção desde os meus primeiros contatos com as situações de pintura na rua e ao acompanhar nas redes sociais as postagens dos sujeitos que fazem graffiti. Contudo, como pude notar, com exceção dos eventos e de algumas pinturas de murais, na maioria dos casos os registros eram realizados por quem estava pintando, isto é, o processo em si dificilmente era fotografado; além disso, em geral, as fotografias eram feitas com celulares de recursos fotográficos limitados, sobretudo para situações de movimento e pouca luminosidade. Por eu já possuir algum contato com o universo da fotografia, dadas minhas atividades relacionadas às artes visuais, decidi, então, investir em uma máquina fotográfica semiprofissional; optei por um modelo compacto que oferecesse recursos avançados, mas que também fosse facilmente armazenado em uma mochila. Entretanto, apesar das experiências prévias, logo de partida esta decisão trouxe novos desafios, sobretudo relativos ao manuseio da máquina fotográfica, agora mais frequente, e à descoberta das possibilidades de registro que ela oferecia. Entre manuais técnicos, tutoriais e testes práticos, em pouco tempo estava familiarizada e confortável para leva-la comigo durante os processos de pintura. Logo após a minha primeira experiência com a câmera fotográfica, anotei em meu caderno de campo:

...hoje tirei algumas fotos. A máquina é um bom instrumento para eu me sentir pertencente ao contexto, sem ficar deslocada, porque ainda não sei o quanto posso ou não conversar com eles enquanto eles pintam, não quero ser inconveniente e nem atrapalhar. A máquina definitivamente ajuda nisso (Caderno de Campo, abril de 2016).

A câmera, mais do que ser apenas um instrumento, como anotei neste primeiro momento, possuía uma agência que eu não experimentara quando fizera registros fotográficos através do meu aparelho celular. Ela ajudou a provocar uma mudança de estatuto em relação à minha presença naquele contexto e passou a ser um recurso fundamental para a etnografia durante os processos de pintura. Com a câmera fotográfica em mãos, o envolvimento do meu corpo e dos meus sentidos nas interações em campo passou a ser outro: eu me colocava em movimento nos processos de pintura, assim como os sujeitos que acompanhava. Além disso, tirar fotografias também ajudou a desenvolver outras potencialidades da minha percepção e, neste processo, me tornei “mesmo que muito ligeiramente, uma pessoa diferente”, para emprestar aqui as reflexões de Tim Ingold (2017, p. 25) a respeito da relação do trabalhador com o seu ofício. Comecei, então, a desenvolver práticas etnográficas ao mesmo tempo reflexivas e produtivas, o que, a meu ver, resultou em uma perspectiva particular sobre as interações e usos da rua das práticas

de graffiti de São Paulo, olhar esse que me foi assinalado também pelos sujeitos ao comentarem as imagens que eu compartilhava com eles. Assim, ao longo do trabalho de campo, as fotografias me auxiliaram a apreender aspectos que de outra forma poderiam ter passado despercebidos, seja em relação às minhas práticas de pesquisa, seja em relação às dinâmicas que tinham lugar nos processos de pintura. Ao produzir as imagens pude compreender que o significado do que era visto e fotografado era elaborado pelo meu corpo inteiro – posto em interação e movimento –, isto é, as imagens também diziam respeito ao “corpo atrás da câmera e de suas relações com o mundo” (MacDougall, 2009, p. 63). O enquadramento das fotografias, por sua vez, ao ampliar certas particularidades e tirá-las do contexto mais amplo, permitia uma observação mais detida acerca de determinadas situações. As imagens se tornaram, pois, conhecimento conceitual e perceptivo (MacDougall, 2009, p. 66).

Além de provocar uma prática etnográfica ao mesmo tempo reflexiva e produtiva, o uso da câmera fotográfica teve impacto sobre o caráter das relações estabelecidas com os sujeitos que eu acompanhava. À medida que comecei a registrar os processos de pintura e a compartilhar com eles as imagens, passei a ocupar uma função que dialogava com processos colaborativos já existentes na própria cena de graffiti, a saber, a parceria entre fotógrafos e sujeitos que fazem graffiti⁵. Através das fotografias pude, então, estabelecer relações em alguma medida recíprocas com os sujeitos com quem trabalhava, uma vez que elas permitiram retribuir, em um curto espaço de tempo, a gentileza do convite para acompanhar os processos de pintura na rua. Os registros fotográficos tornaram-se índice destes encontros, relações e trocas. Este compartilhamento foi feito sobretudo através das redes sociais, o que também dialogava com dinâmicas já presentes, e despertou gradativamente o interesse de outros sujeitos pelo meu trabalho, por vezes muito mais pelo trabalho fotográfico do que pela minha pesquisa, o que, por sua vez, culminou em mais convites para acompanhar processos de pintura na rua. Deste modo, ao longo do tempo, a câmera fotográfica passou a ser associada a minha pessoa.

Esta maneira de me inserir no campo, além de moldar minhas percepções e práticas etnográficas, também ajudou a tornar meu trabalho de alguma forma mais tangível e a conformar a minha identidade de antropóloga junto aos interlocutores com que eu trabalhei. Ademais, a câmera fotográfica e minha identidade de *antropóloga-fotógrafa* também foram fundamentais, julgo eu, para negociar a minha posição nas relações

⁵ Tal relação de troca e colaboração remete às origens das práticas de graffiti e permanecem ainda hoje. O caso mais paradigmático e precursor são os registros feitos destas práticas em Nova Iorque, nos anos 1980, por Martha Cooper e Henry Chalfant, reunidos no livro *Subway Art* (2016), um dos responsáveis por divulgar estas práticas para além da cidade norte-americana.

desiguais de gênero, já estabelecidas nestas redes de sociabilidade. Em São Paulo, assim como em outros contextos⁶, as práticas de graffiti são marcadamente masculinas e o número de mulheres que pintam na rua ainda é visivelmente minoritário. Ao conversar a respeito deste aspecto com uma mulher que faz graffiti na cidade desde o final dos 1990, ela compartilhou comigo as suas reflexões sobre a ambiguidade que isto confere à estas práticas e como, ao mesmo tempo, este cenário parece estar mudando ao longo do tempo:

“é um rolê machista, mas que ao mesmo tempo é democrático e quem quiser pode pintar. Principalmente no início, pintar na rua sendo mulher significava também ser muito mais “pé no peito” e agressiva, especialmente no lance dos atropelos⁷. Quando eu comecei a pintar a gente tinha uma crew⁸ somente com 8 mulheres, hoje faço parte de uma rede⁹ que possui mais de 30 mulheres que pintam na rua”¹⁰ (Caderno de Campo, junho de 2016).

Ser mulher nas práticas de graffiti, assim como em outras dimensões da sociedade, implica na adoção de posturas de enfrentamento a fim de poder se fazer presente nos tempos, espaços e situações que se desejar. Assim como outras mulheres que se envolvem com estas práticas, seja pintando na rua ou então como produtoras, fotógrafas e *videomakers*, tive que negociar minha posição enquanto pesquisadora, sobretudo no início do meu trabalho de campo, o que incluiu ter de lidar com assédios em aberturas de exposições e contornar invisibilidades causadas pela relação desigual entre os gêneros. Contudo, à medida em que a minha presença nos diferentes espaços de sociabilidade se tornou mais frequente e a minha identidade de *antropóloga-fotógrafa* passou a ser reconhecida dentro da rede que eu pesquisava, estas situações deixaram de ser recorrentes. As referências de figuras femininas que desenvolveram trabalhos relacionados

⁶ Lígia Ferro (2011, p. 178) também chamou atenção para este aspecto em seu campo e para a correspondência desta características em outros países: “o facto do graffiti e do *parkour* serem práticas masculinas foi constatado desde os primeiros momentos de incursão no terreno da pesquisa. As leituras realizadas também alertaram para essa realidade relativamente à produção de graffiti em contextos urbanos como Nova Iorque e Londres (Macdonald, 2001). Também em França existem referências ao carácter masculino da prática do graffiti (Haza, 2004)”.

⁷ Ato de pintar propositadamente sobre outra inscrição; para uma análise mais detida, ver Parte II.

⁸ Termo utilizado para se referir a agrupamentos que realizam pinturas conjuntas, as particularidades das *crews* serão analisadas no Capítulo 5.

⁹ A etnografia desta pesquisa, como abordarei adiante, se concentrou nas práticas de graffiti masculinas, contudo, foi possível notar que as mulheres que fazem graffiti na cidade, a fim de fortalecer as suas práticas atuais e fomentar a participação de outras mulheres, criam seus próprios espaços de sociabilidade e eventos. Atualmente é possível identificar um número maior de *crews* e coletivos formados somente por mulheres, como é o caso da rede Efêmmiera, que se auto-define como um “um grupo de mulheres que se relaciona artisticamente com a cidade”. Ver Efêmmiera. Disponível em: <<https://www.facebook.com/efemmeras>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

¹⁰ Fala reconstituída no caderno de campo.

às práticas de graffiti, como a fotógrafa Martha Cooper, que tive o prazer de conhecer na minha breve estada em Nova Iorque, e a socióloga Ligia Ferro, que tanto inspirou este trabalho, foram fundamentais para persistir diante de adversidades que de início pareciam indicar que não seria possível desenvolver o trabalho de campo que eu planejava devido à minha condição de mulher. Apesar destas primeiras negociações e dificuldades, a etnografia se concentrou em práticas de graffiti masculinas e, por conseguinte, nas páginas que se seguem, os artigos, pronomes e adjetivos masculinos não são empregados aqui no sentido “universalizante” da ciência, mas são corporificados, isto é, dizem respeito a procedimentos e experiências de homens nas práticas de graffiti de São Paulo, descritos e analisados aqui sob o ponto de vista de uma mulher; trata-se, pois, de uma perspectiva parcial e de um conhecimento localizado (Haraway, 1995, p. 21).

Adicionalmente à minha produção fotográfica, que passou a ser constante à medida que os convites para acompanhar processos de pintura tornaram-se recorrentes, em 2016, ainda no meu primeiro ano de trabalho de campo, passei a exercer uma outra ocupação produtiva e reflexiva relacionada às práticas de graffiti: fui convidada pelo movimento IMARGEM¹¹ para auxiliar a escrita de projetos a serem submetidos a editais de fomento à cultura, convite que em parte tinha relação com as minhas atividades como antropóloga, mas também dizia respeito à minha experiência no coletivo APRAÇA, onde estava habituada com este tipo de tarefa. O IMARGEM surgiu em 2006, no Grajaú, distrito do extremo sul de São Paulo, como uma iniciativa multidisciplinar para pensar e agir na cidade a partir das margens e, à época, contava com 4 pessoas em seu núcleo organizacional, homens e mulheres ligados às práticas de graffiti e outras expressões do campo da arte. Isto acabou por estreitar laços de amizade e intensificar a convivência com alguns interlocutores, além de proporcionar o acesso à dimensões das práticas de graffiti que eu não tinha familiaridade, em especial as relações estabelecidas com as diferentes esferas e agentes do poder público.

Etnografia em movimento e as três vias de acesso à cidade.

Esta maneira de me inserir no campo e de me relacionar com os sujeitos que fazem graffiti colocou a etnografia em movimento, junto com os interlocutores que eu acompanhava, e, através de uma circulação intensa e extensa, pude seguir os procedimentos destas “práticas microbianas, singulares e plurais” (Certeau, 2012, p. 162) pelo espaço urbano de São Paulo. A etnografia tornou-se, assim, *multi-sited*, para

¹¹ Ver IMARGEM. Disponível em: <<http://imargem.art.br>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

empregar aqui o termo de George Marcus (1995), isto é, dada a especificidade de seu objeto, o qual não era passível de ser explicado etnograficamente a partir de um único local de investigação, ela assumiu um caráter móvel, relacionado e com trajetórias inesperadas. Este aspecto, como Marcus nos lembra em outro texto,

implica a construção do trabalho de campo como um imaginário simbólico social com certas relações colocadas entre coisas, pessoas, eventos, lugares e artefatos culturais, e um itinerário literalmente multisituado, à medida que um campo de movimento emerge na construção de tal imaginário. O trabalho de campo opera dentro desse imaginário, trazendo, em justaposição, lugares que demonstram algumas conexões ou relações (Marcus, 2009, p. 20).

A etnografia deste estudo se materializou, pois, através da justaposição de diferentes locais e situações relacionados às práticas de graffiti que acompanhei na cidade de São Paulo, conforme procurei cartografar na imagem ao final dessa seção. Em termos operacionais, a fim de tornar possível tal mobilidade, empreguei dois procedimentos dentre os destacados por Marcus (1995, p. 106-110) para este tipo de prática etnográfica¹²: seguir os sujeitos que fazem graffiti (*follow the people*) a partir dos contatos feitos principalmente em aberturas de exposição, e seguir os muros que seriam pintados pela cidade (*follow the thing*). Desta forma, tomei como ponto de partida os sujeitos que fazem graffiti, enquanto *cidadinos*¹³, para segui-los em seus deslocamentos e acompanhar as suas interações em contextos específicos.

Esta prática etnográfica possibilitou aceder às três vias de acesso à cidade propostas por Michel Agier (2011, p. 61): situação, rede e região. A associação destas três abordagens, cuja origem remonta aos paradigmas instrumentais de investigação urbana desenvolvidos pelas Escolas de Chicago e de Manchester, possibilitou diferentes entradas para apreender e refletir sobre as práticas de graffiti de São Paulo. Nesta pesquisa, estas vias de acesso não assumiram o mesmo estatuto: as situações ocuparam um lugar de proeminência. Apesar de, como mencionado anteriormente, as situações de processos de

¹² George Marcus, ao discutir as especificidades da etnografia *multi-sited*, lista uma série de possíveis operações a serem empregadas neste tipo de prática etnográfica: seguir a pessoa (*follow the people*); seguir a coisa (*follow the thing*); seguir a metáfora (*follow the metaphor*); seguir a trama, história, ou alegoria (*follow the plot, story, or allegory*); seguir a vida ou a biografia (*follow the life or biography*); e, por fim, seguir o conflito (*follow the conflict*) (Marcus, 1995, p. 106-110).

¹³ Conforme Heitor Frúgoli Jr (2007, online), o cidadão “não se reduz à figura do transeunte, mas como aponta Isaac Joseph (1944-2004), tampouco coincide obrigatoriamente com a do cidadão (embora possa vir a assumir tal condição), já que a urbanidade não conduz *a priori* às práticas de cidadania, e nem sempre a cidade, por suas conjunções estruturalmente instáveis (ao atrair e repelir, ao mesmo tempo, seus habitantes entre si), produz aglomerações politizadas”.

pintura na rua terem sido privilegiadas, elas não foram as únicas com as quais me ocupei ao longo do trabalho de campo, pois também acompanhei situações de aberturas de exposição; de interação, conflito e negociação entre os interlocutores e diferentes atores do poder público; de deslocamento; e de sociabilidade, como bares e festas. Tais acontecimentos, cujos limites foram definidos pela interação (Agier, 2011, p. 73), possibilitaram a observação de comportamentos concretos em contextos circunscritos, o que, por sua vez, como Bela Feldman-Bianco (2010, p. 21-24) já sugerira, ajudou a focalizar três elementos-chave – *gente*, *tempo* e *lugar* – e elaborar uma análise que levou simultaneamente em consideração a ação e a representação dos sujeitos envolvidos. As redes tecidas pelos interlocutores, por sua vez, foram identificadas a partir destes eventos e o seu acompanhamento possibilitou articular estas variadas situações, ajudando a compor um quadro mais amplo. Ao seguir as redes, pude ainda identificar uma trama extensa, conectada por vínculos variados, por onde circulam uma série de elementos, desde muros à oportunidades de trabalhos remunerados. Por fim, a partir da visão regional foi possível apreender diferentes sentidos atribuídos ao espaço urbano pelos sujeitos que fazem graffiti e identificar fronteiras definidas relacionalmente. Além disso, tal abordagem também propiciou capturar a existência de “cartografia[s] imaginária[s]” (Agier, 2011, p. 68) constituídas pelas experiências individuais de pintura na rua, mas também por elementos compartilhados coletivamente através de histórias e memórias. Nestas cartografias, diferentes mundos são reunidos e organizados em “zonas de contato, onde se entrecruzam moralidades contraditórias” (Arantes, 1997, p. 251) e produzem um tipo de conhecimento que, como veremos, tem desdobramentos práticos para as situações de pintura na rua, ao mesmo tempo em que revelam uma cidade particular, vivida por estas diferentes situações pelos sujeitos com quem trabalhei.

2017: um grande imponderável etnográfico.

Em 2017 pude compreender o significado profundo da expressão “imponderável etnográfico”: com a posse do prefeito João Doria Jr (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB), em janeiro, houve uma mudança de conjuntura que incidiu no regime de parcerias e na atmosfera de tolerância em relação às práticas de pintura na rua, que até então tinham lugar na gestão de Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT). Tão logo o novo prefeito tomou posse, teve início uma cruzada antipichação que afetou todas as práticas de pintura na rua, em especial as práticas de graffiti e a pixação, e ocasionou um conjunto de medidas que incluiu desde ações repressivas por parte das forças policiais até a aprovação de uma nova lei para disciplinar, reprimir e punir a feitura de inscrições nas superfícies da cidade. Em pouco tempo, estas ações tiveram efeito entre os interlocutores com quem eu trabalhava etnograficamente e começaram a surgir relatos recorrentes sobre repressões policiais que culminaram na ida à delegacia e apreensão de material, o que destoava do que acompanhara até aquele momento, pois, apesar da abordagem policial fazer parte do cotidiano de quem pinta na rua, em 2016 eu ouvira apenas um ou dois relatos de casos que ocasionaram a ida à delegacia e apreensão de material. A conjuntura também mudara no recorte da pesquisa.

Esta série de eventos, que procurei reconstituir e sistematizar no Capítulo 3 da dissertação, aconteceu simultaneamente e em escalas não previstas, e, além de impactar diretamente os sujeitos com quem trabalhava, teve efeitos sobre a etnografia e o desenho da pesquisa. Até então, com o foco voltado às situações relacionadas direta ou indiretamente aos processos de pintura, eu não previra um trabalho de campo em espaços institucionais ou que enfocasse diretamente as interações com os agentes do poder público, as quais ocuparam um papel secundário e complementar ao longo do primeiro ano de pesquisa. A nova conjuntura e o volume de acontecimentos simultâneos me levaram, então, a fazer escolhas que possibilitassem um acompanhamento etnográfico. Em termos de recorte e de método, decidi por continuar a privilegiar o ponto de vista dos interlocutores com quem eu já trabalhava e manter os procedimentos empregados até então na etnografia *multi-sited*, ou seja, continuei “a segui-los” (*follow the people*, nos termos de George Marcus), de maneira que os espaços institucionais em que estive presente não foram selecionados *a priori*, mas através das situações enfrentadas pelos próprios sujeitos. Esta postura acabou por me levar a ocupar dois tipos de posições, em parte devido à demanda dos interlocutores e em parte por entender que eu deveria contribuir com o aprofundamento e a ampliação do debate sobre o tema, uma vez que

havia uma proeminência de narrativas que pensavam as práticas de pintura na rua a partir de noções homogeneizantes e estigmatizantes que contrastavam com as dinâmicas e representações que acompanhava. Assim, passei a ser acionada por alguns interlocutores para ajudar na compreensão e análise dos acontecimentos, o que me levou a participar de uma série de reuniões e bate-papos voltados ao tema; além disso, em algumas situações assumi um papel de *advocacy*, isto é, a minha posição de pesquisadora do tema e, por conseguinte, especialista, foi mobilizada para tentar influenciar certos agentes do poder público, como, por exemplo, na audiência pública realizada antes da aprovação da nova lei antipichação, que relato no Capítulo 3.

Estas circunstâncias também trouxeram desafios às minhas práticas etnográficas no que diz respeito à mediação entre a ação política e a atividade acadêmica, isto é, ao mesmo tempo em que eu assumi uma posição ativa em determinadas situações, era importante que transformasse a minha “participação em um instrumento de conhecimento” (Favret-Saada, 2002, p. 157). A experiência que eu havia tido desde o início da pesquisa com práticas ao mesmo tempo produtivas e reflexivas – a saber, a fotografia e a escrita de projetos – foi fundamental para que eu conseguisse desenvolver, também nesta nova conjuntura, uma postura que permitisse construir um distanciamento diante dos novos acontecimentos. Além disso, minha participação nos eventos era bastante distinta do tipo de envolvimento dos interlocutores que acompanhava, os quais eram alvo de repressões físicas e simbólicas, de idas à delegacia e enfrentamento de procedimentos legais, de investigações e interrogatórios. Ou seja, minha participação não fez (tampouco poderia) com que eu experienciasse os acontecimentos da mesma maneira que os sujeitos que fazem graffiti. Entretanto, se, por um lado, tive que me munir de recursos que possibilitassem um constante deslocamento e uma mediação entre as práticas acadêmicas e a ação política; por outro lado, este envolvimento permitiu acompanhar as situações de uma perspectiva particular, de onde foi possível apreender os impactos do empreendimento do prefeito nas dinâmicas internas à cena de graffiti paulistana. Portanto, houve uma autonomia entre ambas as atividades, por mais que, em diferentes momentos, elas tenham interpelado uma a outra.

Escrita e estrutura da dissertação.

Logo que iniciei a escrita da dissertação, descobri algo já anunciado por Marilyn Strathern (2014, p. 345): a escrita antropológica é desafiadora, pois “só funciona se ela for uma recriação imaginativa de alguns efeitos da própria pesquisa de campo”. Como vim a

saber, o ofício de articular acontecimentos, reflexões e teoria configura um “segundo campo” (Strathern, 2014, p. 346), onde é preciso estabelecer diálogos com seus próprios escritos e registros, sem cortar totalmente os laços com as experiências do “primeiro campo”. A escrita antropológica exige, assim, um movimento constante, de idas e vindas, um mergulho em um passado recente sem perder os vínculos com um comprometimento futuro de síntese, descrição e análise. Aqui, a matéria-prima deste processo foi constituída pelas anotações do caderno de campo, através das quais pude redescobrir e reviver coisas; e também pelas fotografias, que, ao mesmo tempo em que exigiram um esforço de organização e seleção ainda não experimentado, foram fundamentais para produzir as condições necessárias para a recriação imaginativa de efeitos da pesquisa de campo, de que fala Strathern. Ademais, o processo de escrita antropológica presume uma responsabilidade e um comprometimento com o que foi vivido – isto é, trata-se de um saber circunscrito – e com aqueles com quem convivemos – que se dispuseram a compartilhar suas vidas e visões de mundo –, portanto, o conhecimento produzido nesta pesquisa encontra-se ancorado na dimensão microsocial e, por conseguinte, é parcial, de maneira que não há pretensão de dar conta do todo, mas sim de contribuir com um saber coletivo acerca das práticas de graffiti e da complexidade das dinâmicas da vida social nas cidades.

Antes de adentrar na estrutura da dissertação, é preciso ainda tecer breves comentários acerca de opções feitas durante sua escrita. A primeira delas está relacionada às já citadas ações repressivas empreendidas pelo prefeito João Doria Jr. Este cenário hostil teve implicações textuais: optei por suprimir os nomes dos sujeitos com os quais trabalhei ao longo da etnografia, no intuito de preservar as suas identidades em contextos e situações específicas. Desta forma, seus *nomes de rua*, passíveis de serem apreendidos nas superfícies da cidade, estão presentes somente nos agradecimentos, que não poderiam ser feitos indiretamente. No corpo do texto, o único *nome de rua* presente é de Alexandre Luiz da Hora Silva, o NIGGAZ, que em sua breve trajetória inspirou diferentes gerações das práticas de graffiti de São Paulo e que aqui faz as vezes de uma homenagem de caráter múltiplo: à história do graffiti paulistano; à importância do NIGGAZ e de suas inscrições; às trajetórias de vida compartilhadas pelos sujeitos com quem trabalhei. Esta escolha textual não tem, pois, o intuito de produzir um efeito totalizante e homogeneizante sobre a diversidade de sujeitos com quem trabalhei, mas liga-se à dimensão política e ética na qual as práticas de graffiti e a pesquisa etnográfica encontram-se imbricadas.

As imagens que ocupam as páginas deste trabalho também refletem este cuidado: procurei não utilizar os registros das inscrições inteiras, bem como oculte os rostos dos

sujeitos presentes em algumas delas. Ademais, optei por mobilizar somente uma pequena parcela do banco de imagens que constituí ao longo dos dois anos de etnografia, por duas razões principais: a evidente limitação de espaço e por pretender, futuramente, explorar o seu estatuto de conhecimento através de outros formatos e suportes. Optei por não utilizar legendas, em um esforço de ao mesmo tempo integrá-las ao corpo do texto como conhecimento (e não como ilustração) e também para evitar possíveis efeitos alocrônicos (Fabian, 2013, p. 68-69)¹⁵. Como mostra Elizabeth Edwards (1996, p. 22) a fotografia está em constante trânsito no tempo e no espaço, o que constitui ao mesmo tempo a sua força e fragilidade; neste deslocamento, ela pode reforçar o efeito alocrônico, ao perpetuar o passado e produzir um discurso atemporal característico do “presente etnográfico”, onde um enquadramento específico aliado a certas legendas, pode, por exemplo, transformar-se num símbolo generalizador e produzir estereótipos. Ao mobilizar as fotografias de certas situações acompanhadas na etnografia, procurei aliar e alinhar texto e imagem para, como sugere Sylvia Novaes (2009, p. 44), “contribuir para uma forma de divulgação do conhecimento que seja menos autoritária, mais interativa e talvez mais evidente no seu processo de reconstrução da realidade que se quer revelar”.

Afora estas premissas e cuidados, não existe uma fórmula de escrita antropológica, de maneira que segui o conselho de Kim Fortun (2010, p. xii), no prefácio da edição de aniversário de 25 anos de *Writing Culture*, e deixei a estrutura do texto emergir do material que ele buscava estruturar, quer dizer, ao invés de estabelecer uma estrutura narrativa e divisão de capítulos *a priori*, estes foram arranjados e determinados pela organização do que foi apreendido no campo. Desta forma, a dissertação foi organizada em duas partes, compostas por três capítulos cada, que são precedidas por esta introdução e sucedidas pelas considerações finais. A Parte I, *Graffiti não é Grafite*, reúne os capítulos que abordam eventos e situações relacionados ao contexto das práticas de graffiti, em geral, e destas práticas na cidade de São Paulo, em particular. No Capítulo 1, *Graffiti é existência*, analiso o significado complexo de fazer graffiti e as especificidades do seu léxico no contexto paulistano; além disso, também percorro a trajetória deste fazer na cidade, sem perder de vista a relação estabelecida com outros contextos e as trocas com outras práticas de pintura na rua, em especial a pixação. No Capítulo 2, *Viver da própria arte*, mostro como, a partir das habilidades e conhecimentos adquiridos com a pintura na rua, os sujeitos que fazem graffiti criaram oportunidades de trabalho remunerado e desenvolveram as suas

¹⁵ O termo *alocronismo* é empregado por Johannes Fabian (2013, p. 68) para se referir à negação da coetaneidade na antropologia, o que produz um distanciamento temporal em certos discursos antropológicos que, através de mecanismos existenciais, retóricos e políticos, localizam e colocam os interlocutores em um tempo histórico e social diferente da antropóloga ou do antropólogo.

carreiras profissionais. Em *Estado: parcerias, controle e repressão*, último capítulo desta primeira parte, analiso, a partir de diferentes situações, o caráter multifacetado e diverso da relação estabelecida com as diferentes esferas administrativas e agentes do Estado, marcada por ambiguidades que vão desde o estabelecimento de parcerias até o conflito.

A parte II, *Pintar na rua*, reúne três análises situacionais de processos de pinturas distintos, mobilizados para pensar aspectos específicos da interação entre os sujeitos que fazem graffiti e os espaços urbanos. No Capítulo 4, *Enfrentando a cidade*, a partir do *rolê vandal* (pintar sem autorização), exploro os processos em andamento nestas situações, constituídos tanto por ações do tipo táticas quanto por ações de caráter estratégico, o que permite adensar a complexidade deste fazer e pensar estas práticas também enquanto práticas de enfrentamento da cidade. Em *Renovando o muro*, Capítulo 5, o enfoque recai sobre os *rolês de pintura de mural*, que ajudam a pensar a articulação das redes de troca e os conteúdos que circulam por ela, além de possibilitar investigar a maneira como, na dimensão cotidiana da vida urbana, os sujeitos que fazem graffiti negociam e imprimem novos significados à certas noções paradigmáticas, como as de propriedade privada. O Capítulo 6, *Encontros de graffiti*, por sua vez, apresenta a realização recorrente de eventos que promovem a pintura coletiva nas regiões periféricas da cidade, o quais permitem refletir sobre estas práticas enquanto ação coletiva e sobre o impacto destas atividades nestas áreas de São Paulo. Por fim, em *Regimes de Conhecimento de Cidade*, capítulo que faz as vezes de considerações finais, reúno os principais aprendizados da pesquisa e chamo atenção para a produção de um conhecimento específico acerca dos espaços urbanos que emerge das práticas de graffiti.

PARTE I

GRAFFITI NÃO É GRAFITE.

“Pra sobreviver aqui tem que ser mágico

[...]

A lei da selva é assim

Rapaz comum”

Racionais MC's, 1997

É com a história do NIGGAZ que começo a primeira parte do trabalho. A sua trajetória de vida de certa maneira carrega um pouco de cada um dos percursos que me foram compartilhados ao longo da etnografia. Alexandre Luiz da Hora Silva, o NIGGAZ, jovem, negro, pobre, nascido e crescido na periferia de São Paulo, talvez represente uma síntese da estrofe da música *Rapaz Comum*, do grupo de rap Racionais MC's, citada acima: um rapaz comum que fez dos seus desenhos uma mágica de sobrevivência na cidade, como pude ouvir através dos relatos de sujeitos de diferentes gerações do graffiti de São Paulo que foram influenciados direta ou indiretamente pelo seu trabalho.

Foi no Jardim Eliana, bairro do distrito do Grajaú, extremo sul da cidade, que aos 15 anos NIGGAZ começou a pintar nas ruas, nos idos de 1997 (IMARGEM, 2016, p. 76), época em que as práticas de graffiti de São Paulo ganhavam impulsos com a emergência de uma nova geração que, ao mesmo tempo em que olhava para o passado e aprendia com ele, procurava reinventar e forjar seus próprios percursos.

Desde a infância, eu desenhava em papéis, e um amigo me fez o convite. No início eu não gostava tanto, mas depois comecei a frequentar o centro de São Paulo, a loja Pixa-In, na galeria [Galeria Presidente, na rua 24 de maio, no centro de São Paulo], comecei a conhecer mais sobre graffiti e até hoje continuo apaixonado (NIGGAZ, 2016, p. 21).

Aqueles que puderam conviver com o NIGGAZ relatam sua ávida paixão, quase obsessão, pelo desenho: desenhava a todo o momento, desde a infância. As ilustrações, que saíram das folhas de papel e tomaram os muros com traços, sombras e cores fortes, carregavam influências diversas, como das tirinhas, história em quadrinhos, da pixação e do cotidiano da periferia, além disso, assimilavam aprendizados decorrentes da convivência com a *velha escola* (ou *old school*), pois, como o próprio NIGGAZ contara em uma entrevista: “sempre tive a oportunidade de conhecer pessoas experientes e sempre tive a

paciência de ouvir o que elas diziam” (NIGGAZ, 2016, p. 22). Em pouco tempo, ele se tornou referência no Grajaú, influenciou toda uma geração que, pelas circunstâncias, ele não conseguiria acompanhar os passos, mas que futuramente procuraria manter vivo o seu legado. No entanto, era à cidade que ele pertencia e logo passou a percorre-la, enfrentando as distâncias, restrições econômicas e adversidades. “Ele foi um dos primeiros artistas do Grajaú a percorrer a cidade para pintar”, certa vez me contou um destes sujeitos que teve a oportunidade de conviver e aprender com o NIGGAZ: “ele sumia e não sabíamos para onde ele ia, depois descobrimos que ele percorria a cidade inteira para pintar, o que levou outros a fazerem isso também”¹⁶.

Seus traços, sombras e cores o levaram a cruzar a ponte e furar o confinamento territorial. Nas intensas circulações chegou ao bairro da Vila Madalena, no final dos anos 1990, um bairro de configurações e arranjos distintos daquele que ficara a 2h00 de distância¹⁷. Ao mesmo tempo em que passava a ter contato com novas oportunidades, era confrontado cotidianamente pelas diferentes formas de segregação e desigualdades incrustadas no tecido urbano que percorria até ali. No bairro da zona oeste, começou a frequentar as oficinas oferecidas pelo Projeto Aprendiz (atual Associação Cidade Escola Aprendiz¹⁸). Lá, NIGGAZ passou a conviver com outros sujeitos que pintavam na rua, vindos de diferentes regiões da cidade e de diferentes contextos socioeconômicos, e que também encontravam naquele lugar um importante espaço de trocas, aprendizados e encontros. Para Sergio Franco (2016, p. 47), a chegada de NIGGAZ à Vila Madalena estimulou outros a percorrerem a cidade no sentido inverso: das regiões centrais às bordas. Em um balanço a respeito deste período e do legado de NIGGAZ, Franco reforça a importância das dinâmicas que se davam além dos muros:

o interesse por esse artista não passa simplesmente por sua obra, mas por sua trajetória. Por meio dela, emergem características importantes de uma vida na metrópole, vista e vivida por um jovem oriundo da sua margem: Jardim Eliana (Grajaú, zona sul), na periferia da cidade, lugar onde cresceu. O graffiti surgiu para ele como instrumento de construção de um caminho para outras paragens, lugares distantes e cheios de barreiras, por onde seus amigos de bairro não se imaginavam antes dele. Ultrapassar os obstáculos reais e simbólicos que levavam para a Vila Madalena, um bairro de classe média, era

¹⁶ Fala reconstituída no caderno de campo.

¹⁷ À época o terminal Grajaú, importante ligação entre o extremo sul e a região do bairro de Pinheiros, na zona oeste, não existia (fora inaugurado somente em 2003); desta forma, os trajetos eram feitos sobretudo de ônibus, através de conexões e terminais que levavam ao Largo da Batata, como lembra Tarsila Portella (2016, p. 155).

¹⁸ Ver Associação Cidade Escola Aprendiz. Disponível em: <<http://www.cidadeescolaaprendiz.org.br>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

muito mais do que percorrer a distância de seu bairro de origem até lá. Era a busca do reconhecimento de sua capacidade criativa no campo das Artes Visuais. O que podem significar duas horas de viagem em transportes públicos precários, do Grajaú para a zona oeste? Para ele, um deslocamento para uma realidade distinta, uma possibilidade de mobilidade para um contexto social melhor provido de educação formal na arte, e oportunidades de trabalho inexistentes no seu contexto de origem (Franco, 2016, p. 44).

NIGGAZ, em seus muitos pioneirismos, também foi um dos primeiros a trilhar um caminho de possibilidades para viver daquela arte: desenvolveu trabalhos encomendados por campanhas publicitárias de grandes marcas, ilustrações para jornais e revistas, tornou-se arte-educador e ministrou oficinas. Naquele tempo, onde as alternativas neste campo começavam a ser criadas, ele já refletia sobre os dilemas e desafios de equacionar o trabalho autoral com o encomendado, isto é, de articular os seus próprios desejos com os desejos dos outros:

Meu forte é a ilustração, só que, infelizmente, o mercado da ilustração é um pouco difícil para quem não tem uma formação, não tem um contato. No momento, só faço graffiti e, no ramo do graffiti, ou você se coloca no meio comercial, fazendo trabalhos onde você tenha que se modelar à pessoa, ou você faz oficinas, onde você pode mudar a visão que as pessoas têm sobre o graffiti. [...] Normalmente, tento colocar o meu trabalho de rua nos trabalhos comerciais, só que, infelizmente, isso é impossível, porque, em geral, quem solicita o trabalho quer dar opinião e quem tem a grana tem a voz da palavra. [...] Quero estar na rua realizando o meu trabalho, que é fazer graffiti livre, e que as pessoas se identifiquem e vejam que o Alexandre e o NIGGAZ são a mesma pessoa e que eu não faço apenas trabalhos comerciais, pois não é a minha cara (NIGGAZ, 2016, p. 22-24).

No entanto, NIGGAZ não teve tempo de experimentar outras possibilidades que emergiriam destas primeiras oportunidades que ele próprio ajudara a criar, junto com outros sujeitos que pintavam à época. Em 2003, prestes a completar 21 anos de idade, foi encontrado morto na Represa Billings, no Grajaú. Como escreve Tarsila Portella (2016, p. 155), artista plástica e amiga pessoal de NIGGAZ, ele “escapou pela tangente das principais estatísticas referentes à juventude negra e residente das periferias brasileiras. Eternizou-se como desenhista, como artista, num país onde a maior causa de morte de jovens é o homicídio e onde outra parte significativa é encarcerada”.

Alguns anos depois de sua morte, a cena de graffiti paulistana se viu transformada com a emergência de novas técnicas, instrumentos e possibilidades de trabalho, decorrente dos esforços de muitos sujeitos que, assim como NIGGAZ, encontraram nas práticas de graffiti um meio de reinventar a maneira de viver na cidade. Esta trajetória de vida, reconstituída aqui para ecoar diferentes percursos traçados pelos interlocutores desta pesquisa, também anuncia aspectos que serão abordados na primeira parte da dissertação. Nos três capítulos seguintes, através de eventos, acontecimentos e situações, apresento e analiso certas particularidades do desenvolvimento das práticas de graffiti no contexto paulistano, ressaltando especificidades, sem, no entanto, perder de vista o diálogo e a troca estabelecida com outros contextos e práticas de pintura na rua.

CAPÍTULO 1

– GRAFFITI É EXISTÊNCIA –

...questionei então sobre as formas de se referir ao graffiti, e ele foi taxativo: graffiti não é verbo. Pode-se falar que a pessoa pinta na rua, faz graffiti, mas grafiteiro não existe, porque não é profissão, não é a mesma coisa que padeiro e outros “eiros”. É um estilo de vida, antes de ser profissão (Caderno de campo, agosto de 2016).

...ele logo disse: “graffiti é lifestyle” e a cidade é “tipo um vídeo game, que você precisa passar as fases e não dar game over”. [...] Foi então que ele soltou a frase que marcaria as minhas reflexões dali em diante: “graffiti é existência antes de resistência” (Caderno de campo, setembro de 2016).

...em uma das nossas conversas ele me disse algo como “pintar é o que me faz existir. Tem dias que isso dura apenas segundos, mas são esses segundos que dão significado para todo o meu dia e existência”. Esta frase, cheia de potência, proferida durante uma conversa despreocupada, em meio a algumas banalidades da vida ordinária, deu inteligibilidade a este poder estruturante e significativo que as práticas de graffiti exercem sobre estes sujeitos (Caderno de campo, outubro de 2016).

À medida que a etnografia constituía um saber outro e desmanchava a familiaridade que eu imaginara ter em relação a estas práticas, foi possível acessar e compreender os significados complexos de *fazer graffiti* na cidade. Como mostram os trechos do meu caderno de campo, que também evidenciam a construção deste entendimento ao longo do tempo, *fazer graffiti* refere-se a toda uma outra coisa que está além dos muros. Não se trata, pois, de uma atividade acionada pelos sujeitos somente em determinadas situações, ao contrário, ela permeia e informa todas as dimensões de suas vidas; há, portanto, uma subjetividade investida na ação de maneira que é através deste fazer que eles também se constituem. Como pude aprender com aqueles que acompanhei ao longo deste estudo: *fazer graffiti* é uma maneira de existir nas cidades.

Parte destes intricados significados puderam ser apreendidos a partir das trajetórias de vida compartilhadas pelos sujeitos com quem trabalhei etnograficamente,

muitas das quais se aproximaram em diversos aspectos do percurso do jovem NIGGAZ, contado anteriormente. Em geral, estas trajetórias tinham uma característica comum: as crianças que “sempre desenhavam”, como muitos deles se descreveram, tornaram-se adultos que hoje pintam na rua. A experiência e o gosto pelo desenho antecederam, em grande parte dos casos, a pintura na rua e acompanham muitos destes sujeitos desde a infância, foi comum ouvir relatos daqueles que foram estimulados pelos familiares e que eram conhecidos nos círculos afetivos por tal aptidão. Ademais, entre a maioria dos interlocutores com quem trabalhei, a iniciação nas práticas de graffiti também não se deu tardiamente, ao contrário, muitos deles começaram a pintar na rua entre os 12 e 17 anos, a partir de convites de amigos da escola ou do bairro.

A iniciação em tais práticas, em um primeiro momento, possui uma circunscrição territorial, ao se concentrar nas ruas e vielas da região em que se mora; entretanto, em pouco tempo ela se expande para a cidade inteira, que é tomada, então, como contexto. O conhecimento do tecido urbano torna-se rapidamente um elemento constituinte deste fazer. Este período de iniciação também implica o desenvolvimento de uma auto-expressão e auto-nomeação através da definição de um *nome de rua*, que se fará presente nas superfícies da cidade, e do que se *lança*, isto é, o que escrevem e desenharam nos muros. Esta elaboração não é um aspecto formal e acessório, mas uma dimensão central das dinâmicas de sociabilidades nas quais as práticas de graffiti encontram-se imbricadas, uma vez que os sujeitos que fazem graffiti são reconhecidos por seus pares pela justaposição desses elementos. Neste contexto, o *nome de registro* torna-se secundário e irrelevante e, muitas vezes, o *nome de rua* assume proeminência, inclusive em círculos de amizade que não compreendem sujeitos que pintam na rua. A criação desta combinação – *nome de rua* e o que se *lança* – possui uma temporalidade e se relaciona tanto com afinidades individuais, quanto com uma dimensão coletiva, já que é desenvolvida em diálogo com outras inscrições já existentes:

...em uma de nossas conversas, perguntei como que ele tinha chegado na elaboração dos personagens e elementos que lançava. Ele revelou que quando começou a fazer graffiti percebeu que cada sujeito tinha um personagem, que era como uma assinatura, e aí começou a elaborar os seus. Começou com ETs, porque sempre gostou de ficção científica, depois elaborou monstros e criaturas estranhas até chegar nos insetos que desenha hoje. Um tempo depois, passou a elaborar outros personagens, os pirulitos, para interagir com estes insetos e ajudar a criar uma cena (Caderno de campo, julho de 2016).

Da perspectiva de quem pinta na rua, existe uma relação simbiótica entre o *nome de rua* e o que se *lança*. A reflexão de Sylvia Novaes (2009, p. 49) acerca da relação entre palavra e imagem na caligrafia parece fornecer elementos instigantes para adensar a compreensão da relação intrínseca identificada no presente contexto, onde, aqui também, o “significante importa tanto ou mais do que o significado, linha e linguagem têm relação plástica e o sentido expresso não é puramente linguístico”. No processo de elaboração desses elementos são desenvolvidas afinidades com certas modalidades de inscrição, mobilizadas de acordo com o *rolê*¹⁹, conforme abordarei na Parte II. Entre os interlocutores com quem trabalhei, foi possível notar a proeminência de algumas: *tags*, assinatura, geralmente no estilo cursivo de escrita manual, feita com *spray* ou marcadores permanentes (os *canetões*) e elaborada em dimensões variáveis – podem ocupar uma grande superfície ou pequenos espaços, junto com outras *tags*; *throw ups* ou *bombs*²⁰, letras arredondadas, de grandes dimensões, feitas usualmente com uma ou duas cores para o preenchimento e o contorno, produzidas isoladamente ou então de maneira a compor uma cena com elementos de fundo e personagens – a sua repetição consecutiva configura o *bombing*²¹; *letras* ou *wild style*, estilização tipográfica complexa, onde as letras se entrelaçam e muitas vezes são legíveis somente aos iniciados; *personagens* ou *personas*, desenhos figurativos, comumente de animais ou pessoas; e, finalmente, *murais*, figurativos ou abstratos, ocupam grandes superfícies, demandam maior tempo de pintura e são elaborados individual ou coletivamente. Concomitantemente ao aprendizado e desenvolvimento das técnicas de pintura exigidas por cada uma das modalidades, os sujeitos elaboram um estilo próprio de cores, traços e sombras, que permanecerá em constante aperfeiçoamento na medida em que ampliam seus repertórios de possibilidades estéticas e surgem novos instrumentos.

No entanto, fazer graffiti não diz respeito somente à mobilidade pelo tecido urbano, às técnicas de pintura e às elaborações estéticas, também acarreta o envolvimento dos sujeitos com determinadas redes de relações e espaços de sociabilidade, que, por seu turno, os colocam em contato com uma série de procedimentos, termos, normas e éticas que organizam e estruturam estas práticas. O entendimento deste aspecto perpassa pela

¹⁹ Termo utilizado pelos interlocutores para se referir às saídas para pintar na rua.

²⁰ Em outros contextos, como Ligia Ferro (2011, p. 1) nos mostra, é possível identificar a diferenciação no emprego destes termos de acordo com o lugar em que é feito, se na rua (*bomb*) ou no metrô (*throw up*); entretanto, tal distinção não foi observada no contexto do presente estudo.

²¹ Apesar do termo *bombing* ser usualmente empregado para se referir à feitura consecutiva de *throw ups/bombs*, ele também pode ser empregado para se referir à realização consecutiva de outras modalidades, como *personas* e *tags*, no sentido de *bombardear* a superfície.

apreensão do desenvolvimento destas práticas, em geral, e em São Paulo, em particular. Para tal, não tenho aqui a intenção de reconstituir uma história linear, algo que dificilmente seria possível; ademais, diferentes perspectivas e fragmentos desta história vêm sendo registrados e contados nos mais diversos materiais produzidos por quem pinta na rua, que, a meu ver, atendem a este propósito de forma muito mais eficaz. O que pretendo, pois, é elucidar alguns aspectos contextuais que auxiliam no aprofundamento desta e de outras reflexões elaboradas neste trabalho. Nos tempos atuais, em meio ao fluxo intenso e contínuo de coisas e pessoas, parece não ser possível (e nem desejável) determinar apenas um contexto de influência estética, técnica e simbólica das práticas contemporâneas de graffiti, em termos individuais ou coletivos. Desde o seu surgimento na cidade de São Paulo, é preciso lembrar, tais práticas misturam referências locais e globais, re combinadas e reinterpretadas de diferentes maneiras pelos sujeitos que pintam na rua. Contudo, dentre as múltiplas influências possíveis, Nova Iorque é sem dúvida uma “referência inescapável”, para usar aqui uma expressão de Sergio Franco (2009, p. 32). É da cidade norte-americana que vem duas referências centrais – as práticas de graffiti (ou seja, certos procedimentos, léxicos, éticas, estilos e modalidades) e o movimento hip hop – cujo impacto pode ser identificado em diferentes dimensões das práticas de graffiti paulistanas.

Em Nova Iorque, as inscrições responsáveis por estabelecer as raízes para as práticas de graffiti que ali se desenvolveriam datam do final dos anos 1960, feitas para demarcar os territórios de gangues em certos bairros de Manhattan (Snyder, 2009, p. 24; Austin, 2001, p. 42)²². Apesar do título de primeiro *writer*²³ da cidade ser alvo de disputas e discordâncias, a história mais disseminada refere-se a um jovem, de origem grega, que ficou conhecido como TAKI 183 (seu *nome de rua* seguido pelo número da rua em que morava). Residente do bairro de Washington Heights, ele trabalhava com entregas de bicicleta, o que lhe permitia uma circulação ampla pela cidade, e, ao final dos anos 1960, começou a escrever seu nome em lugares estratégicos, em especial estações de metrô. Em 1971, as inscrições de TAKI 183 chamaram a atenção de um público ampliado e foram tema de um artigo publicado no *The New York Times*. Tal artigo, ao mesmo tempo que conferiu um caráter lendário à figura de TAKI 183, expandiu as possibilidades do alcance da fama entre os *writers* em atividade e foi considerado por pesquisadores como um incentivo

²² Apesar de Nova Iorque ser comumente referida como o berço das práticas de graffiti, as inscrições que surgiram na cidade da Filadélfia, ao final dos anos 1950, são apontadas por muitos pesquisadores como pioneiras e responsáveis pelos desenvolvimentos observados posteriormente em Manhattan (Austin, 2001, p. 41; Castleman, 1982, p. 55; Powers, 1999, p. 10; Snyder, 2009, p. 23).

²³ O termo *writer*, como veremos a seguir, foi adotado pelos sujeitos que fazem graffiti em Nova Iorque como forma de se auto-identificar. O termo também é utilizado por pesquisadores das práticas de graffiti nova-iorquinas e por alguns sujeitos que pintam na rua em outros contextos (Austin, 2001; Castleman, 1982; Campos, 2007; Ferro, 2011; Lutz, 2001; Rahn, 2002; Snyder, 2009).

para outros jovens se iniciarem nas práticas de graffiti na cidade (Austin, 2001, p. 42; Castleman, 1982, p. 53; Lutz, 2001, p. 105; Snyder, 2009, p. 23). Além da emergência das práticas de graffiti como um tópico de discussão na esfera pública, 1971 foi o ano de dois outros acontecimentos assinaláveis. Neste ano, diferentes grupos de *writers* “descobriram” os pátios (*yards*) e os trilhos laterais (*lay-ups*) onde os trens eram estacionados durante a noite e fins de semana. Para autores como Joe Austin (2001, p. 55) e Jennifer Lutz (2001, p. 108), isso teve um papel central na trajetória das práticas de graffiti de Nova Iorque, pois, com o início das pinturas nas partes externas, os trens se tornaram um dos principais agentes de seu desenvolvimento ao ajudarem a constituir uma rede de comunicação mais ampla e conectar *writers* de diferentes bairros da cidade. Também em 1971, a instituição responsável pela operação dos metrô da cidade, *New York City Metropolitan Transportation Authority* (MTA), passou a dedicar esforços para erradicar as inscrições, que ganharam o status de “problema” (Castleman, 1982, p. x; Austin, 2001, p. 51). Na segunda metade dos anos 1970, o aumento de inscrições – e, por consequência, de *writers* – era visível, o que provocou um processo de diferenciação estética cada vez maior e culminou na elaboração de novas formas, técnicas, escalas e cores que eram aperfeiçoadas em meio à dinâmica de competição instaurada entre eles (Castleman, 1982, p. 55; Lutz, 2001, p. 105). Os trens e metrô da cidade foram, então, tomados por uma variedade de *tags*, *throw ups*, *pieces*, *top-to-bottoms*, *end-to-ends*, *whole cars* e *whole trains*, que tornaram ainda mais complexas as dinâmicas de conquista de reputação e reconhecimento que estavam na base destas práticas (Castleman, 1982, p. 26; Austin, 2001, p. 47).

Em 1974, quando Afrika Bambaataa cunhou o termo hip hop (Macedo, 2016, p. 26) para referir-se à conjunção dos quatro elementos fundadores do movimento (graffiti, MC, DJ e b-boy²⁴), as práticas de graffiti já se encontravam estabelecidas e contavam com suas próprias normas e éticas (Snyder, 2009, p. 26). No entanto, a emergência do movimento hip hop trouxe um novo impulso e instituiu uma outra escala de circulação das inscrições: articuladas com os outros elementos, elas conquistaram o mundo através dos vídeo cliques, programas de televisão e revistas (Lutz, 2001, p. 108). Desta maneira, as práticas de graffiti nova-iorquinas tiveram seus contornos alargados pelo movimento hip hop, ao mesmo tempo em que não se reduziram a ele. Nos anos 1980, passados dez anos de seu surgimento, a cena de graffiti da cidade era visivelmente diversa e complexa em termos de estilo, forma e de fama e, enquanto o poder público travava uma guerra contra os *writers*, o

²⁴ Conforme Marcio Macedo (2016, p. 26): “*rapping*, subdividido em *DJing* e *MCing*, faz referência a expressão musical no gênero rap com o MC performando/improvisando rimas que são acompanhadas por uma batida instrumental fornecida pelo DJ. [...] O *b-boying* é a expressão corporal vista nas danças cujas performances são informadas por movimentos de diversos estilos como o *breaking*, o *popping* e o *locking*”.

diálogo com o mundo da arte e as exposições realizadas com obras produzidas por eles já não eram mais novidade²⁵. Esta época também ficou marcada pelo lançamento de registros documentais referenciais, em vídeo e foto, responsáveis por disseminar, para além da cidade de Nova Iorque, estas complexas e elaboradas práticas. Quatro deles devem ser destacados: os documentários *Wild Style* (1982), de Charlie Ahearn, lançado em 1982 e *Style Wars* (1985), de Tony Silver e Henri Chalfant, de 1985; e os livros *Subway Art* (2016), de Henry Chalfant e Martha Cooper, lançado em 1984, e *Spraycan Art* (1987), de Henri Chalfant e James Prigoff, de 1987.

Logo que iniciei a pesquisa de campo na cidade de São Paulo, estes filmes e livros foram frequentemente acionados e indicados como importantes fontes para aprofundar o meu conhecimento e não foram raras as ocasiões em que parte dos interlocutores com quem trabalhei se referiu a eles como cruciais na iniciação nas práticas de graffiti. À medida que segui a recomendação e tomei conhecimento desses materiais, pude perceber que tais influências não se encontravam presentes somente na dimensão do discurso, mas também podiam ser apreendidas nos processos de pintura, aberturas de exposição, encontros de graffiti e oficinas. Um exemplo que reforça a importância destes registros é a entrevista da fotógrafa Martha Cooper, incorporada à edição comemorativa de 30 anos do livro que é coautora, *Subway Art* (2016), em que ela comenta as influências da publicação ao redor do mundo e relembra um caso específico ocorrido em São Paulo:

In 2006 I went to São Paulo and met the well-known street artists twins OSGEMEOS. They especially wanted me to meet their mom, who was an English teacher. They told me that at first in Brazil there were only bootlegged black-and-white photocopies of Subway Art. The twins, at age 13, had taken one to their mom and made her read and translate it over and over again (Cooper & Chalfant, 2016, p. 124)²⁶.

Estes livros e filmes, complementados por revistas especializadas em graffiti ou hip hop, chegaram à São Paulo ainda nos anos 1980 através de correspondências e de alguns poucos sujeitos que tiveram a oportunidade de viajar para Nova Iorque, época em que tanto as práticas de graffiti quanto o movimento hip hop surgiam na capital paulista. Através destes materiais não circulavam somente fotografias de *pieces*, *throw ups* e *tags*,

²⁵ De acordo com Snyder (2009, p. 25) A primeira galeria a sediar uma exposição foi a Fashion Moda Gallery, no Bronx, em 1978.

²⁶ “Em 2006 fui para São Paulo e conheci os renomados artistas OSGEMEOS. Eles queriam especialmente que eu conhecesse a mãe deles, que era professora de inglês. Disseram-me que, no início, no Brasil, havia apenas cópias em preto-e-branco do livro *Subway Art*. OSGEMEOS, aos 13 anos, levaram uma cópia para a mãe e a fizeram ler e traduzir repetidamente” (Cooper & Chalfant, 2016, p. 124 – tradução minha).

mas um conjunto de léxicos, signos, procedimentos e representações que eram reinterpretados, adaptados e recriados a partir dos contextos e realidades locais. Diferentemente da conjuntura nova-iorquina, em São Paulo a emergência das práticas de graffiti se deu em diálogo com os demais elementos do movimento hip hop, o que não quer dizer, todavia, que não tenham trilhado percursos próprios e elaborado suas éticas e normas particulares.

Uma reflexão acerca da dimensão lexical das práticas de graffiti da cidade de São Paulo nos fornece elementos para pensar a influência do contexto nova-iorquino. Para tal, acredito ser profícuo uma breve recuperação do percurso que o termo *graffiti* percorreu ainda na cidade norte-americana. De acordo com a etimologia da palavra, graffiti é o plural de *graffito* – rabisco, em italiano – e foram os arqueólogos que, no século XIX, empregaram pela primeira vez o termo para designar desenhos realizados nas paredes, muralhas e monumentos das antigas cidades²⁷. Em Nova Iorque, mesmo antes da emergência das práticas de graffiti que tratamos aqui, o termo era comumente utilizado para referir-se às mais distintas inscrições como as pré-históricas, de protestos políticos e feitas em banheiros. Assim, quando surgiram as primeiras *tags*, esse novo tipo de inscrição foi incluído neste grupo heterogêneo (Castleman, 1982, p. xi). Até os anos 1990, o termo gerava controvérsias entre os *writers* de Nova Iorque, sendo em parte adotado e em parte hostilizado, pois, para este último grupo o termo graffiti possuía um sentido estigmatizante relacionado ao vandalismo e era atribuído justamente pelos agentes que procuravam reprimir as práticas (Snyder, 2009, p. 28; Cooper & Chalfant, 2016, p. 127). O termo *writer*, por sua vez, como aponta Gregory Snyder (2009, p. 28), foi desde o início adotado pelos sujeitos para se autodenominarem e, de alguma maneira, se desvincilharem do termo graffiti e suas variações. No entanto, quando o termo graffiti chegou a São Paulo, já se encontrava distanciado destas controvérsias, imerso no contexto complexo e diverso registrado pelos livros e filmes já mencionados.

Ao longo da etnografia, tive acesso a diferentes materiais impressos e digitais produzidos pelos sujeitos que acompanhei – como *flyers* de divulgação de eventos, postagens nas redes sociais, mensagens de texto e publicações – que evidenciam o emprego do termo graffiti e a manutenção de sua grafia. Além disso, através destes mesmos materiais e de conversas tive contato com um amplo conjunto de termos em inglês – como por exemplo *fat cap*, *wild style*, *throw up*, *bombing*, *crew* – cuja origem também remonta às práticas de graffiti de Nova Iorque. Para pensar sobre este aspecto,

²⁷ Cf. Dicionário Etimológico. Disponível em: <<http://www.dicionarioetimologico.com.br/grafite/>>. Acesso em: 4 abr. 2018.

recorrerei a reflexões de Manuela Carneiro da Cunha (2017) que, apesar de se referirem a uma conjuntura distinta, creio que nos ajudam a compreender particularidades das práticas de graffiti paulistanas. Ao analisar os debates em torno dos direitos intelectuais sobre os conhecimentos dos povos tradicionais, Carneiro da Cunha chama a atenção para o uso frequente do termo *cultura* nos materiais krahô e questiona a razão de tal uso quando outros termos poderiam ser empregados em seu lugar. Para compreender esta característica ela recorre às considerações do linguista Roman Jakobson e nos lembra que nenhum termo é intraduzível de uma língua para a outra, pois na falta de um equivalente é sempre possível recorrer a neologismos, o que, por sua vez, revela um aspecto significativo da intradutibilidade: os termos de empréstimo carregam informação metasssemântica, ou seja,

sinalizam que houve a escolha de manter termos explicitamente ligados a um determinado contexto, embora houvesse outros meios disponíveis para a comunicação semântica. Os termos de empréstimo devem ser entendidos segundo uma certa chave. Em suma, eles indicam o registro de sua própria interpretação (Carneiro da Cunha, 2017, p. 365).

Isso chama atenção para uma importante questão: o emprego dos termos de empréstimo não deve ser tomado como trivial, uma vez que seus usos revelam que há uma escolha de preservar o vínculo a determinado registro. Ao voltar novamente o olhar para as práticas de graffiti de São Paulo, é possível identificar uma dinâmica semelhante: a adoção do termo graffiti (nesta grafia) e o emprego de uma série de termos em inglês revelam escolhas em manter a relação com um contexto específico: as práticas de graffiti de Nova Iorque.

Tal compreensão nos leva a pensar uma outra dimensão destas escolhas lexicais: a interação e articulação dos termos de empréstimo com outros existentes, em especial, a interação entre os termos graffiti e “grafite”, presentes no contexto paulistano. Dentre os materiais que tive acesso, produzidos por sujeitos que fazem graffiti e que circulam entre quem pinta na rua, foram raras as ocasiões em que me deparei com o termo “grafite”; contudo, este termo é correntemente empregado nos meios de comunicação impressos e digitais de grande circulação. Em muitos destes casos, “grafite” é referido como tradução ou correspondente direto do termo graffiti, o que é particularmente curioso porque a definição da palavra “grafite”, no dicionário da língua portuguesa, não compreende tal

significado²⁸, aspecto que chama a atenção para a necessidade de não tomá-lo como dado, mas também compreendê-lo a partir dos contextos em que é empregado.

No decorrer deste estudo, um acontecimento possibilitou uma observação mais detida a este respeito: em janeiro de 2017, as inscrições nas superfícies da cidade foram alvo de um conjunto de ações repressivas por parte da gestão municipal, como veremos no Capítulo 3, o que colocou este tópico em evidência na esfera pública; consequentemente, reportagens e artigos sobre o tema tiveram um significativo aumento e, em sua maioria, o termo “grafite” foi adotado para designar um certo conjunto de inscrições na cidade. Ao ter contato com parte do que foi publicado neste período, pude notar que o termo “grafite” não compreende a diversidade de formas e modalidades das práticas de graffiti que eu acompanhava, como as *tags* e *throw ups*, e em geral era usado para designar somente os *murais*, os quais, como pude aprender durante a etnografia, nem sempre são considerados graffiti por quem pinta na rua – “nem todo mural é graffiti e nem todo graffiti é mural”, como ouvi em diferentes circunstâncias²⁹. Ademais, o termo “grafite” refere-se quase que exclusivamente à dimensão visual, o que revela um desconhecimento de outros aspectos que são igualmente relevantes para a constituição das práticas de graffiti consideradas neste estudo. O termo “grafite” opera, pois, um sentido coletivizador e homogeneizador ao referir-se apenas à dimensão visual de um tipo específico de inscrição.

É interessante ainda notar que, no contexto paulistano, não houve a adoção do termo *writer* ou a elaboração de um termo equivalente amplamente disseminado para auto-identificação daqueles que fazem graffiti. Ao longo da etnografia me deparei com diferentes maneiras de se auto-referir, o que, de início evidenciaram a minha própria condição de pesquisadora e me renderam algumas gafes que, apesar dos constrangimentos, promoveram um aprendizado por contraste. O termo “grafiteiro” também é pouco empregado nas conversas entre estes sujeitos, nestes contextos expressões como *pintar na rua* e *fazer graffiti* são as mais utilizadas para a auto-identificação. Contudo, apesar do termo “grafiteiro” ser pouco empregado nestas conversas, isso não quer dizer que ele não exista; o que pude notar é que seu uso é situacional, ou seja, “grafiteiro”, bem como *artista*, é um termo acionado em ocasiões que geralmente compreendem pessoas que não pintam na rua e que não são iniciadas no conjunto de representações e significados complexos das práticas de graffiti.

²⁸ “Grafite. *Sf.* 1. Mineral químico, ver grafita. 2. Bastonete de grafita utilizado para escrever, existente no interior do lápis ou colocado separadamente nas lapiseiras; mina. 3. Bastão para desenho, que dá efeito de luz e sombra” Ver Dicionário Michaelis. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/grafite/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

²⁹ A pintura de murais comissionados ou encomendados não é considerada graffiti entre aqueles que pintam na rua, uma vez que dialoga com esferas, agentes e lógicas que são externos às dinâmicas destas práticas.

Entretanto, tal entendimento não deve levar a uma separação rígida entre estes diferentes termos e representações, uma vez que os sujeitos que fazem graffiti têm de lidar constantemente com todas elas, o que exige mediações. A este respeito, Manuela Carneiro da Cunha (2017) nos oferece novamente elementos instigantes para pensar. Nas considerações acerca dos direitos intelectuais sobre os conhecimentos dos povos tradicionais, a autora identifica maneiras distintas de mobilizar o termo *cultura*: a primeira delas, cultura, é empregada enquanto categoria analítica da antropologia, ou seja, de uma maneira resumida e sem intenção de esgotar o tema, “esquemas interiorizados que organizam a percepção e a ação das pessoas e que garantem um certo grau de comunicação em grupos sociais” (Carneiro da Cunha, 2017, p. 306); a segunda delas, “cultura”, com aspas, emerge enquanto categoria vernácula e é mobilizada “como recurso e como arma para afirmar a identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional” (Carneiro da Cunha, 2017, p. 369). Apesar de seus conteúdos coincidirem, Carneiro da Cunha chama a atenção para o fato de cultura e “cultura” não pertencerem ao mesmo universo de discurso e, por conseguinte, a coexistência de ambas causa efeitos específicos. No contexto da sua análise, elas nos mostra que os Kayapó tem de lidar com ambas as ordens, o que significa ter de articular as distinções específicas que cada uma delas opera a seu respeito.

Do ponto de vista das práticas de graffiti de São Paulo podemos elaborar, com as devidas mediações, uma reflexão próxima a de Carneiro da Cunha a respeito das representações e significados mobilizados pelos termos graffiti e “grafite”. Os sujeitos que pintam na rua possuem consciência das classificações introduzidas por ambos; a seguinte frase, proferida por um dos interlocutores com quem trabalhei, parece reforçar este aspecto: “quem escreve “grafite” não é do *rolê*”³⁰. No entanto, as aparentes ambiguidades introduzidas pela coexistência destas ordens distintas se dissipam nas situações vividas por quem faz graffiti, pois, ao invés de tentar resolvê-las, eles criam pontes que organizam a interação entre ambas as lógicas. No plano analítico, estas questões reforçam a importância de não tomar este jogo de grafias como um elemento acessório, pois, assim como cultura e “cultura”, graffiti e “grafite” pertencem a domínios diferentes e não podem ser definidos em si mesmos; assim, para compreendê-los é preciso distinguir os contextos em que são mobilizados.

Além da dimensão lexical, o percurso trilhado pelas práticas de graffiti e pelo movimento hip hop em São Paulo também nos ajudam a compreender a influência do

³⁰ Fala reconstituída no caderno de campo. O termo *rolê*, conforme explicado anteriormente, é usualmente empregado para indicar as saídas para pintar na rua; neste contexto, ao falar “não é do *rolê*”, o interlocutor faz referência aqueles que não pintam na rua.

contexto nova-iorquino, bem como apreender as trajetórias de tais práticas na cidade. Na segunda metade dos anos 1980, o principal espaço de sociabilidade, trocas e aprendizados para os praticantes de um dos quatro elementos do hip hop era o metrô São Bento, no centro de São Paulo (Macedo, 2016, p. 29). De acordo com Sergio Franco (2009, p. 32), muitos integrantes da primeira geração das práticas de graffiti de São Paulo, conhecida entre quem pinta na rua por *old school* ou *velha escola*, frequentavam a São Bento, que, além das trocas e aprendizados, possibilitou encontros entre sujeitos de diferentes regiões, o que estimulou a circulação pelo tecido urbano. Desde a emergência das práticas de graffiti na cidade, as dimensões geográficas da capital paulista tornaram-se um importante fator de influência – seja enquanto fonte de inspiração, instrumento ou desafio para a transposição de grandes distâncias –, o que favoreceu o desenvolvimento multilocalizado destas práticas, sobretudo nas suas bordas e margens, e fomentou extensas redes de sociabilidades e de trocas. Além disso, este período inicial foi profundamente marcado por uma outra particularidade que se tornaria constituinte das práticas de graffiti na cidade: afora a habilidade técnica e o conhecimento do mapa da cidade, pintar na rua exigiu, desde o princípio, criatividade para contornar as dificuldades de acesso aos materiais, sobretudo *sprays*, devido a restrições financeiras ou pela indisponibilidade desses artefatos. Isto provocou (e ainda provoca) a adaptação dos instrumentos disponíveis, bem como interferiu (e ainda interfere) nos modos de fazer e características estéticas das inscrições paulistanas. É neste contexto, por exemplo, que emerge o uso extensivo da tinta látex e dos rolinhos, de preço mais acessível e fáceis de encontrar. Nos tempos atuais, apesar da crescente variedade de produtos, inclusive de marcas nacionais, e a existência de lojas especializadas, há uma sensível diferença quando comparados aos materiais disponíveis nos Estados Unidos e na Europa; além disso, a dificuldade de acesso persiste, dado aos preços elevados dos *sprays*³¹.

Nos anos 1980, a cidade de São Paulo assistiu a emergência não somente das práticas de graffiti, mas também de outras práticas de pintura na rua, em especial a pixação. O aumento do número e variedade de inscrições e de seus autores, por sua vez, levou a implementação de medidas repressivas por parte da gestão pública municipal. A segunda metade desta década foi marcada pelas ações do prefeito Jânio Quadros (Partido Trabalhista Brasileiro – PTB, mandato 1986 a 1988) e contou com recados direcionados a

³¹ Em São Paulo, os preços das latas de *spray* variam de acordo com a marca e a qualidade da tinta; os *sprays* mais acessíveis, de marcas nacionais, custam em torno de R\$ 16,00 (preços consultados na internet em março de 2018).

certos sujeitos que foram publicados no diário oficial³². O início dos anos 1990, no entanto, ofereceu um novo contexto com a eleição da prefeita Luiza Erundina (Partido dos Trabalhadores – PT, mandato de 1989 a 1992) e o início de uma administração com orientações de esquerda. Marcio Macedo (2016, p. 34) chama a atenção para uma iniciativa em especial: neste período, a Secretaria da Educação, que tinha a frente o educador Paulo Freire, se aproximou do movimento hip hop com projetos que integravam seus elementos a atividades educativas nas escolas municipais. Esta iniciativa, ao mesmo tempo que estabeleceu um primeiro elo entre as práticas de graffiti e o universo da educação, que perdurará ao longo dos anos, como veremos, também adicionou uma nova dimensão à complexa relação entre estas práticas e a gestão pública municipal, que será marcada nos anos seguintes pela coexistência de medidas repressivas, de um lado, e parcerias, de outro.

Ao final dos anos 1990 e início dos anos 2000, a São Bento perdera a centralidade e efervescência dos anos 1980 e os espaços de sociabilidade, trocas e aprendizados fragmentaram-se pela cidade, concentrando-se principalmente nas suas margens e bordas. Para Macedo (2016, p. 36-37), este momento do movimento hip hop de São Paulo é marcado pela incorporação de uma estética vinculada à noção de periferia, que passa a ser tomada como um signo identitário e não mais enquanto estigma, e tem como marco o lançamento do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do grupo de rap Racionais MC's. Neste contexto, a periferia é tomada enquanto

um espaço social, territorial e político que se estrutura a partir de um denominador comum para jovens negros, mestiços, nordestinos e brancos: a classe pobre. Esse denominador comum (periferia = classe pobre) gera uma experiência partilhada por todos esses jovens que estão submetidos aos problemas sociais vigentes nesse espaço social (Macedo, 2016, p. 40 – grifos do autor).

Neste período, em especial na primeira década dos anos 2000, tem-se início importantes encontros de graffiti nas regiões periféricas da cidade, como o ENCONTRO NIGGAZ DE GRAFFITI (2004, no distrito do Grajaú, zona sul), ARTE E CULTURA NA KEBRADA (2006, no distrito de São Miguel Paulista, zona leste) e SOPA DE LETRAS (2009, no bairro de Santana, zona norte)³³. Tais eventos, além de promoverem processos coletivos de pintura, incorporaram parte das trocas, sociabilidades e aprendizados que antes se

³² Ver Acervo Estadão. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo,12668,0.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

³³ Para uma análise acerca dos encontros de graffiti, ver Capítulo 6.

concentravam na estação São Bento, muitas vezes articulando outros elementos do movimento hip hop. Ademais, como ressalta Macedo (2016, p. 42), nos anos 2000 é possível também identificar a ampliação de parcerias entre o movimento hip hop e instituições como o poder público, movimentos sociais, partidos políticos e organizações não governamentais (ONGs). No que diz respeito especificamente às práticas de graffiti, deve-se destacar o papel das ONGs, com a promoção de oficinas, e do poder público, com a criação de editais de fomento às práticas artísticas e culturais, particularidades que serão exploradas nos capítulos que se seguem. Por hora, é importante ressaltar que tais alianças, parcerias e trocas, presentes ainda hoje, não estão destituídas de conflitos e ambiguidades e assumem aspectos distintos a depender das situações, objetivos e sujeitos envolvidos.

Outro contexto de influência das práticas de graffiti, correntemente citado em estudos e textos sobre arte urbana na capital paulista, refere-se às intervenções e inscrições realizadas na cidade no final dos anos 1970 e início dos anos 1980 por um grupo diverso de artistas e coletivos de artes, com destaque para a figura de Alex Vallauri. Ao longo da etnografia, ficou evidente que o reconhecimento desta influência está longe de ser unânime entre quem pinta na rua, contudo, é possível identificar hoje a persistência de alguns de seus desdobramentos. Ao final dos anos 1970, os espaços públicos da cidade, que à época eram ocupados sobretudo por pichações de protesto frente à ditadura militar, passaram a receber uma série de intervenções que geralmente integravam diferentes linguagens como arte visual, performance, poesia, música e teatro. Seus autores eram sobretudo artistas de classe média e alta, egressos de universidades de referência para o campo artístico paulistano, e buscavam estimular a discussão da arte pública para além dos espaços institucionais (Franco, 2009, p. 32; Medeiros, 2013, p. 33). Alex Vallauri integrava este movimento e suas inscrições pela cidade são devedoras deste contexto da arte contemporânea e acadêmica. Vallauri nasceu na Etiópia, em 1949, e chegou ao Brasil na segunda metade dos anos 1960, junto com sua família, instalando-se inicialmente na cidade de Santos e depois em São Paulo, onde passou a desenvolver trabalhos em xilogravura. Em 1970 realizou uma exposição individual na Associação Amigos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAMSP) e no ano seguinte formou-se em Comunicação Social e Artes Plásticas na Faculdade Armando Álvares Penteado (FAAP)³⁴. Em 1978, após uma especialização em litografia em Estocolmo, na Suécia, Vallauri passou a fazer inscrições na cidade, que ganharam notoriedade em bairros centrais e de classe média como Pinheiros, Vila Madalena e Bixiga (Medeiros, 2013, p. 38). Entre 1982 e 1983, morou

³⁴ Cf. Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9831/alex-vallauri>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

em Nova Iorque onde estudou artes gráficas no Pratt Institute e teve contato com a cena de graffiti da cidade, oportunidade que, segundo Sergio Franco (2009, p. 35), lhe conferiu autoridade para discutir o tema em certos círculos. Ao retornar para São Paulo, continuou a fazer inscrições pela cidade, parte das quais integraram a instalação exposta na Bienal Internacional de São Paulo de 1985. Após uma trajetória de quase 20 anos, transitando entre espaços institucionais e espaços da cidade, Vallauri faleceu no dia 26 de março de 1987 (Franco, 2009, Gitahy, 1999, p. 51; p. 36; Medeiros, 2013, p. 38).

Na madrugada do dia 27 de março de 1987, um dia após o falecimento do artista, amigos e admiradores de Alex Vallauri se reuniram no buraco da Avenida Paulista, como é conhecido o entroncamento de vias elevadas na altura da Rua da Consolação, para realizar uma pintura em sua homenagem, prática que se tornaria recorrente e itinerante nos anos seguintes. A ação recebeu destaque em um jornal de grande circulação que anunciou: “está instituído o Dia Nacional do Graffiti”, expressão posteriormente adotada por este grupo de artistas para se referir a este dia do ano (Gitahy, 2013, p. 52; Leite, 2016, p. 118). Em 2004, Celso Gitahy, então a frente da mobilização destas homenagens, iniciou um diálogo com a Ação Educativa, organização não governamental localizada no centro de São Paulo, que culminou no apoio e acolhimento das atividades do “Dia do Graffiti” na sede da instituição (Gitahy, 2013, p. 53)³⁵. À época a Ação Educativa já mantinha diálogo com o universo da arte de rua, pois desde 2001 sediava a Semana de Cultura de Hip Hop (Leite, 2016, p. 116). Para Antonio Eleilson Leite (2016, p. 117), coordenador-geral da ONG, o acolhimento do “Dia do Graffiti” na sede da instituição provocou uma convergência entre parte dos artistas oriundos dos coletivos de arte que intervinham no espaço urbano ao final dos anos 1970 e parte dos sujeitos que faziam graffiti pela cidade e que tinham influência do movimento hip hop. Com esta parceria, a homenagem assumiu o caráter de evento e passou a contar com uma exposição, pintura do hall da Ação Educativa, articulação de pinturas pela cidade e, ao longo dos anos, também incorporou um seminário com mesas de debate relacionadas às artes urbanas. Já na primeira edição, esta nova versão do evento contou com a participação de importantes sujeitos da cena de graffiti paulistana, o que aumentaria à medida que a curadoria e organização tornou-se coletiva e cada vez mais diversa (Leite, 2016, p. 119).

³⁵ Neste mesmo ano, foi aprovada na Câmara Municipal de São Paulo a Lei nº 13.903/2004, de iniciativa do vereador Odilon Guedes (PT), que instituiu o Dia Municipal do Graffiti, contudo, três anos após a sua aprovação, ela foi revogada pela aprovação de outra lei, de nº 14.485/2007, conhecida como Lei Cidade Limpa, que além de delimitar os materiais publicitário, padronizar letreiros de estabelecimentos comerciais e eliminar os *outdoors* da cidade, teve impacto sobre as inscrições na cidade e promoveu uma série de apagamentos (Leite, 2016, p. 118).

Ao longo deste estudo, tive a oportunidade de acompanhar duas edições do evento: em 2016, como visitante, e em 2017, quando pude participar de reuniões da organização como representante do movimento IMARGEM. Posteriormente, fui convidada para compor a mesa de abertura do seminário, cujo intuito era discutir práticas de graffiti, direito à cidade e políticas públicas, especialmente motivada pelos então apagamentos e repressões coordenados pelo prefeito João Doria Jr. Em virtude destes acontecimentos, em 2017, o evento do Dia do Graffiti tornou-se um espaço assinalável de discussão a respeito do tema, o que evidenciou um outro aspecto: ao longo do tempo, o evento que emergira no bojo das intervenções dos anos 1970, experimentou um duplo movimento, pois ao mesmo tempo em que se afastava das referências fundadoras, se aproximava da cena de graffiti existente na cidade. Atualmente, apenas dois artistas oriundos da geração *pioneira*, para utilizar um termo de Sergio Franco (2009, p. 28), integram ativamente a organização e curadoria do evento, majoritariamente composta por sujeitos e coletivos ligados às práticas de graffiti.

Por último, de maneira a auxiliar na compreensão das dinâmicas e significados complexos das práticas de graffiti na cidade de São Paulo, é preciso lançar o olhar para outra referência inescapável: a pixação. De acordo com Sergio Franco (2009, p. 20), a pixação surgiu na cidade nos anos 1980, mas foi nos anos 1990 que ela se consolidou, época em que as práticas de graffiti ganhavam novos impulsos com a emergência de uma segunda geração, a *new school* ou *nova escola*. A tipografia longilínea e oblíqua das *tags* retas ou pixos, como são chamadas as inscrições realizadas na pixação, está tão presente no espaço urbano de São Paulo quanto o graffiti e, como veremos, a relação estabelecida entre elas marca a ambas. A adoção da grafia com “x”, que escapa à norma culta da língua portuguesa, deve-se a motivos semelhantes à escolha pela grafia graffiti: como Alexandre Pereira (2005, p. 9-10) nos mostra, esta é a maneira como os praticantes escrevem e, ao mesmo tempo em que estabelece um distanciamento intencional da grafia estabelecida pelas regras da ortografia, busca diferenciar-se de outras inscrições existentes na cidade, agrupadas sob o termo pichação, com “ch”, como as inscrições poéticas e de protesto. Através das pesquisas de Pereira (2005) e Franco (2009), temos acesso à uma intrincada composição visual que revela os significados e procedimentos nos quais a pixação está imersa. Como estes pesquisadores apontam, as tipografias exigem uma iniciação para decifrá-las e são compostas por elementos que evidenciam uma esfera de competição, desafio e conquista de status, ou *ibope*, como é referida pelos praticantes. Para contornar a efemeridade dos pixos no espaço urbano, seus praticantes adotaram as *folhinhas*, isto é, folhas de papel onde são feitas as inscrições presentes na cidade, que se tornaram um

mecanismo de preservação da memória da pixação (Pereira, 2005, p. 31). A troca das folhinhas acontece principalmente nos *points*, que, como explica Pereira (2005, p. 46), constitui uma forma particular de ocupar o espaço urbano, onde acontecem encontros regulares em espaços específicos da cidade para a troca de *folhinhas*, atualização de notícias e articulação de *rolês*³⁶.

Desde o início da pesquisa foi possível perceber que a compreensão de alguns aspectos da pixação era necessária para o entendimento de particularidades das práticas de graffiti de São Paulo. Ao longo de diferentes situações e conversas travadas com os interlocutores com quem trabalhei, proximidades e distâncias foram reveladas. No contexto estudado foi comum ouvir que a iniciação na pintura na rua se deu através da pixação, sobretudo entre os que começaram a pintar nos anos 1990, e foi através destas experiências que muitos sujeitos tiveram contato com as práticas de graffiti. Alguns deles, inclusive, transitam entre as duas práticas ainda hoje. Além disso, muitos dos praticantes da pixação e do graffiti estudaram na mesma escola ou moram na mesma rua ou bairro, o que revela uma proximidade estabelecida por vínculos afetivos. É interessante ainda notar que estas práticas interagem e se misturam em outras esferas, a começar pelas próprias superfícies da cidade, o que levou ao desenvolvimento de regras e éticas compartilhadas que têm como transgressão paradigmática o *atropelo*, isto é, a sobreposição proposital de uma inscrição por outra, aspecto que será abordado de maneira mais detida no Capítulo 4. Por ora, é significativo notar as fronteiras de respeito mútuo demarcadas por tais normas, o que permite a convivência destas práticas e suas inscrições. Ademais, tais sujeitos possuem experiências comuns relacionadas ao espaço urbano, seja de repressão e abusos policiais, seja de dificuldades e desafios encontrados em determinados espaços, o que pode por vezes culminar no compartilhamento e na troca de táticas de negociação, técnicas de escalada e conquista de superfícies. Atualmente, é possível também identificar uma aproximação da pixação com o mundo da arte contemporânea e galerias, movimento semelhante ao realizado pelas práticas de graffiti há alguns anos. Desta forma, se, por um lado, as interações entre as práticas de graffiti e a pixação podem compreender conflitos, já que muitas vezes disputam os mesmos espaços da cidade, por outro lado, parece haver a proeminência do respeito, por vezes admiração mútua, mas, sobretudo, a busca por uma coexistência no espaço urbano paulistano.

Uma situação em especial reforçou muitos destes aspectos e confirmou o que eu observara de forma fragmentária em outras ocasiões: a abertura da exposição em

³⁶ O termo *rolê* também é empregado pelos pixadores e, no contexto da pixação, diz respeito a “sair para pixar a cidade” (Pereira, 2005, p. 52-53).

homenagem ao pixador Edmilson Macena de Oliveira, o #DI#, em julho de 2016, na A7MA Galeria. Como Alexandre Pereira (2005, 34) nos conta, ele ficou conhecido no meio da pixação pela ousadia das suas inscrições e é considerado por muitos o melhor pixador de todos os tempos. Um feito, em especial, ganhou notoriedade e concedeu certa aura lendária à sua figura: após pixar o prédio do Conjunto Nacional, na Avenida Paulista, ele entrou em contato com um jornal de grande circulação, identificando-se como um morador chamado Di, para relatar o acontecido e, principalmente, reforçar a dificuldade de tal empreitada. Em 1997, aos 22 anos, ele foi assassinado, por motivos ainda incertos. A exposição relatava um pouco desta trajetória através de fotografias, recortes de jornais e obras que remetiam às inscrições de #DI# pela cidade. No dia da abertura, ao chegar na rua da galeria, algo me chamou a atenção: da esquina da Rua Inácio Pereira da Rocha com a Rua Harmonia era possível ver uma grande quantidade de pessoas ocupando a calçada e parte da rua em frente à A7MA. Pouco depois fiquei sabendo que antes mesmo da exposição abrir, por volta das 17h, já tinha uma fila na porta, o que também era atípico nestes eventos. A princípio, por conta do número de pessoas presentes, fiquei em dúvida se conseguiria encontrar alguém conhecido, mas aos poucos reconheci alguns amigos, dentre eles um fotógrafo da cena de graffiti, com o qual eu conversara algumas vezes. Quando me aproximei para cumprimentá-lo percebi que ele tinha algumas *folhinhas* em mãos, o que fez com que eu olhasse atentamente ao redor e percebesse que quase todos que circulavam por lá, inclusive outros interlocutores com quem eu trabalhei, também carregavam *folhinhas* “para pegar os pixos das grifes³⁷ e dos pixadores *das antigas*”, como ele me explicou. O fotógrafo notou meu interesse e me convidou para acompanhá-lo na coleta de mais assinaturas, momento em que também parou para prestar atenção em toda aquela movimentação e me disse: “nossa, A7MA virou um *point*!”. Uma das obras mais apreciadas da exposição foi a maquete de um prédio, colocada logo na entrada, feita para os visitantes deixarem as suas marcas, a qual ficou envolta por filas durante toda a noite. No dia seguinte, pude acompanhar relatos positivos e emocionados nas redes sociais, com muitos elogios e reconhecimentos em relação à A7MA, justamente por se tratar de um espaço ligado às práticas de graffiti que abriu as suas portas para a pixação e elaborou uma exposição juntamente com alguns pixadores. Como muitos deles me disseram e compartilharam nas redes sociais: foi um dia histórico.

³⁷ A grife, como elucidado por Pereira (2010, p. 147), nomeia alianças entre pixadores e compõe os pixos; ela “é uma espécie de etiqueta, um acessório que valoriza o pixo. Trata-se de uma modalidade de aliança de grupos de pixadores, por isso não se pixa seu nome por extenso, mas o seu símbolo ao lado da pixação principal. Uma grife congrega diversos grupos de pixadores com diferentes alcunhas. Fazer parte de uma possibilita expandir as relações de troca pela cidade, constituindo, assim, uma rede de grupos de pixadores”.

Apesar de, como vimos, a relação entre as práticas de graffiti e a pixação envolverem uma diversidade de trocas, normas e conflitos, de uma maneira geral, este aspecto é desvanecido nas especulações e discursos dos grandes meios de comunicação e do poder público, os quais procuram posicionar tais práticas em polos opostos de pares dicotômicos como arte-vandalismo, beleza-feiura ou sujeira-limpeza. Aqui, é preciso notar a existência de ordens distintas em operação: nestes contextos, utiliza-se a noção “grafite”, que se difere da ideia de graffiti, como abordado anteriormente; da mesma forma, é possível distinguir a pixação da “pichação”, com “ch”, como é comumente referida em tais narrativas, termo que mobiliza representações pertencentes a outro domínio e oblitera os seus procedimentos e significados. Como veremos no Capítulo 3, a classificação destas práticas de acordo com pares binários não é estanque e uniforme; ao contrário, pode variar de acordo com a conjuntura, ora aproximando, ora distanciando o “grafite” de um desses polos. Contudo, se, de um lado, estas dicotomias não correspondem às relações estabelecidas entre as práticas de graffiti e a pixação, de outro, elas inserem e reforçam antagonismos que tem se de ser mediados por seus praticantes em diferentes ocasiões. Ao longo da etnografia, pude perceber a recorrência deste tópico nas conversas travadas com sujeitos que não partilham os significados complexos de pintar na rua, como nesta discussão que ocorreu durante uma oficina de graffiti que eu acompanhava:

...durante os momentos iniciais da oficina, uma professora de artes da escola se aproximou e demonstrou interesse em aprender. Não demorou muito tempo para o assunto pixação vs. graffiti aparecer. A professora de imediato começou a repetir os antagonismos comumente presentes nos grandes meios de comunicação. Após prestar atenção na fala dela, o sujeito que ministrava a vivência se manifestou: “professora, eu também estudei arte, e uma coisa que acontece é que na escola só nos ensinam arte e não estética. A estética amplia a percepção, não fica somente na discussão de bonito e feio. Além disso, essas duas expressões tiveram a mesma origem, e elas querem comunicar algo”. Neste meio tempo, os meninos que se identificaram como pixadores justificaram sua prática falando que eram “contra o sistema” e que o pixo era uma forma de reclamar. O sujeito que ministrava a vivência novamente escutou atentamente e interveio: “mas é preciso identificar quem é o sistema, porque a gente fica atacando os iguais e não percebe quem é esse sistema, e esse é o perigo; o “tiozinho” da padaria não tem nada a ver com o sistema, ele é dos nossos”. A professora, que ainda permanecia ali e prestava atenção no desenrolar da discussão, falou: “nunca tinha pensado por esse lado, e isso é muito interessante” (Caderno de campo, agosto 2016).

Em algumas ocasiões, sobretudo ao longo de processos de pintura, também procurei confrontar os sujeitos com estes antagonismos. Nas respostas, uma perspectiva revelou-se comum: eles enfatizaram as semelhanças contidas na dimensão do fazer de ambas as práticas, chamando especial atenção para a condição comum de ilegalidade e de enfrentamento da cidade. O que ficou evidente através das diferentes falas é que, do ponto de vista de quem pinta na rua, os antagonismos não se concretizam, uma vez que, se de um lado as inscrições diferem, de outro lado, estas práticas se aproximam em termos de artefatos utilizados e por serem feitas sem autorização. Em realidade, como muitos dos interlocutores enfatizaram, o que a opinião pública legalizou e aceitou foi o *fine art*, isto é, os murais e pinturas comissionados, e não as práticas de graffiti em toda a sua diversidade. Discussão que retomarei no Capítulo 3.

Assim, os antagonismos, disseminados através dos pares dicotômicos que permeiam as narrativas dos grandes meios de comunicação e do poder público, produzem efeitos: os sujeitos que fazem graffiti são recorrentemente confrontados com situações onde tem de lidar com tais noções. O diálogo da oficina de graffiti, mencionado acima, é um desses exemplos. Apesar destas interações assumirem contornos distintos, a depender das circunstâncias e agentes envolvidos, é possível identificar um aspecto comum entre elas. A este respeito, a noção de *interstício*, de Homi Bhabha (1998, p. 16), parece fornecer elementos instigantes para adensar tal compreensão. O autor, no contexto dos fluxos migratórios e embates culturais pós-coloniais, reflete sobre a sensação de se viver nas fronteiras do presente e do passado, onde espaço e tempo se cruzam e produzem figuras complexas de diferença e identidade. Para compreendê-las, ele nos explica, é necessário focalizar os processos decorrentes da articulação da diferença que se dão em espaços intersticiais de elaboração de estratégias de subjetivação, ou seja, regiões fronteiriças onde acontecem experiências intersubjetivas de negociação de valores. Os termos deste embate – seja através de antagonismos ou filiações – são produzidos performativamente, de tal modo que a representação da diferença não deve ser tida como fixa: trata-se antes de uma negociação em andamento, que tem tanto a possibilidade de ser consensual quanto conflituosa. Voltemos para o contexto de discussão desta pesquisa, agora informadas e informados por estas elaborações de Bhabha, com as devidas mediações. Ao olhar novamente para as interações em que os sujeitos que fazem graffiti tem de lidar com ideias divergentes acerca de suas práticas, é possível identificar regiões fronteiriças – os *interstícios* – onde eles tem de negociar os valores e representações acerca de seu fazer. Aqui também os termos dos embates, apesar de usualmente operarem através de pares

dicotômicos, não são fixos e variam entre contextos e agentes envolvidos nas discussões. Desta forma, as mediações que eles tem de produzir são também elaboradas performativamente, de acordo com as circunstâncias, e tem tanto a possibilidade de serem conflituosas quanto consensuais. Portanto, a partir das noções fornecidas por Bhabha, é possível ter uma visão processual destas dinâmicas, o que permite apreender uma negociação em andamento, onde os sujeitos que fazem graffiti tem de disputar as representações acerca de suas práticas.

CAPÍTULO 2

– VIVER DA PRÓPRIA ARTE –

As práticas de graffiti de São Paulo, como vimos no capítulo anterior, percorreram um longo caminho desde a sua emergência até os tempos atuais. Da década de 1980 para cá, passados quase quarenta anos de seu surgimento, os sujeitos que pintavam na rua, à época em sua maioria adolescentes e crianças, tornaram-se adultos que, arrisco dizer, em geral não deixaram de fazer graffiti, de maneira que estas práticas acompanharam seus passos, ganhando novos contornos³⁸. Assim, se, nas primeiras décadas, as práticas de graffiti tiveram como dimensão definidora o seu caráter juvenil, hoje, a sua atual configuração permite-nos olhar para outras dimensões que se constituíram ao longo do tempo, em São Paulo e em outras cidades do mundo. Todavia, conforme Lígia Ferro (2011, p. 13) evidencia ao revisar extensa bibliografia produzida em diferentes áreas das ciências humanas, há ainda uma persistência de pesquisas que tomam a dimensão juvenil como único referente e que “tendem a concentrar-se nos processos de transição para a vida adulta, pressupondo que estas práticas conformam um ritual que permite aos adolescentes ou jovens ganhar o seu espaço social através da contestação da cultura adulta hegemônica”. Para Ferro um dos aspectos mais questionáveis destas abordagens refere-se à maneira homogênea como a própria noção de transição para a vida adulta é tomada, o que, por sua vez, leva a concluir que fazer graffiti implica em uma experiência comum e única de transição para esta fase da vida, corolário que é contestado por uma série de indícios teóricos e empíricos. A meu ver, estas interpelações tornam-se também problemáticas quando reduzem o universo complexo das práticas de graffiti ao recorte da pesquisa, pois, se, de um lado, é preciso reconhecer que tais práticas surgiram, se desenvolveram e são usuais entre certos grupos juvenis, de outro lado, deve-se compreender que ao longo dos anos elas se tornaram heterogêneas não somente nas formas e procedimentos, mas também nas faixas etárias de seus praticantes. Nesta perspectiva, a reflexão de Joe Austin (2010, p. 35) acerca de uma discussão semelhante no

³⁸ Esta é uma visão elaborada a partir do recorte da minha pesquisa, que tomou como ponto de partida sujeitos com pelo menos 18 anos de experiência de pintura na rua, como mencionado anteriormente, que hoje possuem entre 30 e 40 anos de idade. É preciso ressaltar que, com tal afirmação, não quero dizer que todos que pintavam na rua nos anos 1980 permanecem pintando ainda hoje, não há dúvida que parte desses sujeitos deixou de fazer graffiti. Tal formulação refere-se ao observado ao longo desta etnografia, que acompanhou sujeitos que permaneceram pintando ao longo de suas trajetórias de vida.

contexto de Nova Iorque ganha sentido também aqui: “*new contexts are necessary to construct new, shared meanings, and after 40 years, it is due time*”³⁹.

O recorte escolhido nesta pesquisa – que privilegiou os sujeitos pertencentes a *old* e *new school*, conforme discutido na Introdução – fornece uma via de acesso outra, que, de partida, se distancia do recorte juvenil e possibilita aceder outras perspectivas destas práticas em São Paulo. Ao longo da etnografia, ficou evidente que para muitos dos sujeitos com quem trabalhei as habilidades e aprendizados adquiridos durante os anos de pintura na rua ajudaram e ainda ajudam a forjar possibilidades de trabalho remunerado, de modo que foi possível identificar duas áreas de maior concentração em termos de desenvolvimento de carreira: a arte-educação e o mundo da arte, entendido aqui na acepção de Howard Becker (1982), que discutirei adiante. Esta esfera do trabalho, apesar de sofrer influências das práticas de graffiti, se constitui como um domínio distinto, regido por regras e lógicas particulares, mas que, ao mesmo tempo, não deixa de ter uma relação simbólica e até pragmática com as pinturas na rua. De um lado, por exemplo, muitas das oportunidades de trabalho remunerado são criadas a partir das inscrições que estes sujeitos fazem nas superfícies da cidade; de outro lado, para parte dos interlocutores desta investigação, as sobras de tinta *spray* e látex provenientes dos trabalhos remunerados relacionados à pintura são fundamentais para que eles façam graffiti na cidade. Ademais, estes serviços comissionados acabaram também por penetrar a rede de trocas existente entre os sujeitos que fazem graffiti e se tornaram um recurso valioso para o fortalecimento ou criação de vínculos entre pares. Desta forma, em São Paulo, assim como em outros contextos, apesar das inscrições de graffiti serem consideradas ilegais pelas autoridades e legislação locais, isto não é um impedimento para que possibilidades de trabalho sejam criadas e reinventadas a partir delas⁴⁰.

A este respeito, concordo com Lígia Ferro (2011, p. 25) acerca das contribuições das categorias analíticas de *projeto* e *campo de possibilidades*, do antropólogo Gilberto Velho (2013), para pensar particularidades destas dinâmicas. Tais categorias ajudam a elaborar uma reflexão que ultrapassa em certa medida as abordagens que compreendem estas transações de trabalho apenas sob o prisma da cooptação por parte do mercado ou do Estado, que, deve-se dizer, é uma questão politicamente relevante, mas que não dá conta de apreender outros processos que também têm lugar nestas interações, sobretudo àqueles relacionados às escolhas, interesses e agências dos sujeitos que pintam na rua.

³⁹ “Novos contextos são necessários para construir novos significados compartilhados e, após 40 anos, é hora de fazê-lo” (Austin, 2010, p. 35 – tradução minha)

⁴⁰ Este aspecto também foi identificado e destacado por pesquisadores em outros contextos (Cooper & Chalfant, 2016, p. 126; Ferro, 2011, p. 245; Rahn, 2002, p. 158; Snyder, 2009, p. 167).

Não se trata, pois, de obliterar a relação de forças desiguais e os interesses conflitantes, mas de reconhecer que nestas negociações, em meio à hegemonia de certos agentes, é possível aos sujeitos que fazem graffiti distinguir rotas de fuga e imprimir escolhas.

Ao longo da etnografia, pude identificar diferentes *projetos* sob a denominação *viver da própria arte*, elaborados individual ou coletivamente, que apesar de muitas vezes se distinguirem em termos de conteúdo e atividades desenvolvidas, partilhavam um desejo comum de se sustentar financeiramente e melhorar de vida através de trabalhos relacionados à arte, em geral, e à pintura, em particular⁴¹. Os *projetos*, como nos ensina Velho (2013, p. 60-62), consistem na organização de uma certa conduta afim de atingir objetivos específicos através da mobilização de recursos materiais ou simbólicos e devem ser tomados como dinâmicos, pois se encontram em um estado de permanente reelaboração de acordo com as circunstâncias, sentidos e oportunidades daqueles que o elaboram. Além disso, a sua constituição se dá em um *campo de possibilidades*, ou seja, em um “espaço para formulação e implementação de projetos” (Velho, 2013, p. 132) que articula e organiza diferentes recursos e trajetórias. Portanto, os *projetos* não se constituem em um vácuo, ao contrário, eles têm relação direta com o *campo de possibilidades* no qual estão imbricados, o que também implica em dizer que os sujeitos são conscientes das limitações e constrangimentos existentes. No contexto das práticas de graffiti de São Paulo, a possibilidade de *viver da própria arte*, enquanto um *projeto*, emerge em um *campo de possibilidades* constituído ao longo dos 40 anos de desenvolvimento destas práticas na cidade. Como vimos através da trajetória de NIGGAZ, que abre a Parte I desta dissertação, no início dos anos 2000 a possibilidade de fazer trabalhos remunerados era ainda novidade e dava seus primeiros passos no contexto paulistano; hoje, este cenário encontra-se bastante diversificado e configura um outro *campo de possibilidades* para o desenvolvimento de diferentes *projetos* para *viver da própria arte*. Entretanto, apesar das visíveis diferenças, os dilemas e contradições que o jovem NIGGAZ anunciara há quase vinte anos, acerca dos desafios de articular os trabalhos autorais com os trabalhos remunerados, permanecem.

As oficinas.

Alguns destes *projetos*, como mencionado, relacionam-se ao desenvolvimento de atividades de arte-educação, comumente referidas como *oficinas* pelos interlocutores com

⁴¹ Esta afirmação não implica em dizer que todos que fazem graffiti partilham desse projeto, há também casos de sujeitos preferem exercer ofícios que não estão relacionados com o campo das artes visuais.

quem trabalhei. As oficinas estão presentes no contexto paulistano desde os anos 1990, quando passaram a ser incentivadas pelo poder público e depois por organizações não governamentais, como abordei no capítulo anterior. Parte delas eram oferecidas como atividades complementares em escolas da rede pública e em espaços culturais ou comunitários nas periferias da cidade, e muitas delas, como apontam Alexandre Pereira (2005) e Sergio Franco (2009), surgiram com o objetivo de disciplinar e inibir os sujeitos que pintavam na rua, tendo como foco principal os pixadores. No entanto, como pude compreender através dos relatos de parte interlocutores, a despeito dos objetivos daqueles que patrocinavam as oficinas, seus propósitos e significados foram recriados a partir das experiências dos participantes. Para muitos deles, as oficinas que tomaram parte durante a adolescência, ao invés de inibirem as pinturas na rua tinham efeito contrário, pois eram fontes importantes de acesso a materiais e permitiam o contato com o universo mais amplo da arte contemporânea, o que, por sua vez, veio a provocar a incorporação de novos elementos em suas inscrições. Ademais, muitas destas oficinas (e os arte-educadores responsáveis pela facilitação) exerceram influência sobre outras dimensões da vida destes sujeitos, contribuindo para a elaboração de seus *projetos* – levando muitos deles a cursar faculdade, principalmente de artes visuais – e de seus valores morais, como esta passagem do meu caderno de campo ajuda a explicitar:

...neste dia, além da pintura coletiva dos participantes da oficina, o sujeito que ministrava as atividades convidou outros dois amigos para colaborar na feitura de um mural que marcava o final de semestre. [...] Um deles, quando voltávamos de uma das pausas de lanche coletivo que a instituição oferecia, compartilhou comigo, em um tom nostálgico, o que sentia estando ali: ele falou da importância deste tipo de atividade, sobretudo para os jovens das periferias, e me disse que falava isso por experiência própria. Para ele, ter tido contato com arte possibilitou mudar de vida e trilhar outras possibilidades que ele não conhecia. Foi através disso, inclusive, que ele e outros amigos, moradores do mesmo bairro, na zona leste da capital, montaram uma crew, que posteriormente tornou-se bastante reconhecida entre os que fazem graffiti na cidade, e tiveram as suas vidas transformadas, não somente por conhecimentos técnicos e teóricos, mas principalmente em relação à “formação moral”, como ele me disse (Caderno de campo, junho de 2016).

É interessante notar que, assim como relatado neste excerto, muitas outras oficinas se tornaram espaços de sociabilidade e de encontro para aqueles que pintam na rua, fomentando as trocas e a circulação pela cidade, bem como a formação de *projetos*

comuns. O Aprendiz, como ficou conhecida a atual Associação Cidade Escola Aprendiz, localizado no bairro de classe média e alta da Vila Madalena, zona oeste de São Paulo, constituiu um caso paradigmático no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. Para Sergio Franco (2009, p. 72) as oficinas oferecidas pela instituição possibilitaram um cruzamento promissor para toda uma geração que pintava na rua, pois de um lado, existia uma instituição com a intenção de desenvolver intervenções no bairro e de outro, sujeitos que queriam pintar na rua e precisavam de *sprays*. A colaboração teve início com um conflito: alguns sujeitos que faziam graffiti na região aproximaram-se da instituição para reclamar dos *atropelos* massivos que ela promovera através do projeto “100 Muros”, que apagou uma série de inscrições para instalar azulejos pintados em suas oficinas (Franco, 2009, p. 72; Nogueira & Mekari, 2016, p. 63). Para contornar esta situação, a instituição propôs a realização de encontros semanais com os sujeitos que a procuraram e outros interessados, a fim de elaborar ações conjuntas, ao mesmo tempo em que vislumbrava nesta parceria uma oportunidade de divulgação de suas atividades. Apesar da confirmação da parceria, Nogueira & Mekari (2016, p. 66) relatam que muitos dos que participavam das atividades enxergavam esta aproximação com algumas ressalvas, como fica explícito na declaração que um dos sujeitos lhes deu a este respeito:

“A gente vinha de uma cultura crítica muito forte, mais alinhada à esquerda e às periferias, ao Hip-Hop, mas a gente sabia que a gente tinha que estar lá dentro porque éramos jovens e a cidade era nossa. A gente que vai pintar, a gente que vai limpar, a gente que vai ocupar. E o Aprendiz fazia o meio de campo, conseguia as tintas, as autorizações. A gente ficava esperto para não ser cooptado, mas a realidade é que vimos que eram pessoas de diferentes lugares, de diferentes classes sociais, mas que tinham um objetivo em comum. A Vila nunca estava cinza. Em qualquer esquina, você encontrava alguém fazendo graffiti” (Nogueira & Mekari, 2016, p. 66).

Nas formações promovidas pela instituição, além dos materiais e muros para pintar, os sujeitos tinham aula de história da arte, onde puderam entrar em contato com livros de arte contemporânea. Contudo, para Franco (2009, p. 73), o que de fato forjou a relevância do Aprendiz na história das práticas de graffiti na cidade foram os encontros entre diferentes gerações de graffiti que se deram durante as atividades de pintura dos becos da Vila Madalena, que em 1999 chegaram a reunir mais de 100 pessoas, vindas de diferentes regiões de São Paulo. Além disso, a instituição teve uma outra contribuição importante: ao buscar a sustentabilidade financeira dos envolvidos intermediou a elaboração de alguns

modelos de negócio, o que culminou no início da cooperação com a galeria Choque Cultural⁴², que já possuía como foco produções feitas por outros sujeitos que faziam graffiti, além de ilustradores e tatuadores (Franco, 2009, p. 76), o que criou novos horizontes de oportunidade. Apesar de, ao longo do tempo, após conflitos e divergências, a parceria entre o Aprendiz e os sujeitos que fazem graffiti ter sido desfeita, o bairro da Vila Madalena permanece ainda hoje importante não somente para a trajetória daqueles que participaram das atividades, mas também para o desenvolvimento de trabalhos remunerados relacionados ao campo da arte, como veremos adiante.

Com o passar do tempo, os postos de arte-educadores, antes geralmente preenchidos por facilitadores com origem nas artes visuais que não possuíam necessariamente uma vivência na pintura de rua, passaram a ser ocupados por aqueles que faziam graffiti há algum tempo na cidade e que, por sua vez, não possuíam necessariamente uma formação acadêmica. Além disso, na última década, certos grupos e *crews*, que já desenvolviam atividades conjuntamente de maneira independente, se formalizaram juridicamente e passaram a oferecer formações e vivências, muitas vezes articuladas com serviços adicionais, como a pintura de murais. À medida que estes sujeitos passaram a ministrar, planejar e idealizar as oficinas, elas se tornaram importantes laboratórios pedagógicos, o que permitiu o desenvolvimento de metodologias próprias, ancoradas em suas vivências de pintura na rua e circulação pela cidade. Estas transformações conferiram novas dinâmicas às oficinas, as quais hoje possuem características bastante diversas: podem ser gratuitas ou pagas; não têm formato único, ou seja, podem, por exemplo, proporcionar uma vivência de algumas horas em um ateliê aberto, ou então possuírem um caráter de formação, com um maior número de encontros que correntemente incluem uma abordagem teórica; além disso, podem ser realizadas em ateliês próprios, em espaços públicos, equipamentos de cultura, instituições públicas ou privadas, o que, por sua vez, implica em um perfil diverso de participantes.

No contexto estudado, algumas instituições merecem destaque no que diz respeito a parcerias, patrocínios e prêmios que viabilizam financeiramente tais atividades, como é o caso do Serviço Social do Comércio (Sesc)⁴³, fundações da iniciativa privada como a Brazil Foundation⁴⁴ e editais de fomento à cultura, com destaque para os promovidos pela Prefeitura Municipal e Governo do Estado, que abordarei adiante. Apesar da remuneração não ter sido foco da etnografia, alguns indícios observados permitem tecer

⁴² Ver Choque Cultural. Disponível em: <<https://www.choquecultural.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

⁴³ Ver Sesc. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/>>. Acesso em: 2 mai. 2018.

⁴⁴ Ver Brazil Foundation. Disponível em: <<https://brazilfoundation.org>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

um comentário inicial a este respeito, de modo que, é preciso pontuar, em muitos casos os recursos financeiros disponibilizados pelas instituições cobrem apenas os gastos com a compra de materiais e uma ajuda de custo para o arte-educador, a qual não é passível de ser considerada uma remuneração propriamente dita, visto que não equivale às horas dispensadas por estes na preparação e na facilitação das oficinas. Isso levanta questões acerca da profunda precarização que acomete este tipo de ofício, a qual muitas vezes acaba por constituir uma barreira para a consolidação dos *projetos de viver da própria arte*, algo que merece ser investigado de forma mais detida.

O mundo da arte.

...a ideia de criar a A7MA surgiu em meio as discussões do grupo de estudos sobre arte contemporânea que ele participa, coordenado por um sujeito da velha escola do graffiti: já que eles não conseguiam espaços para expor, o caminho era criar os próprios espaços. Para viabilizar a ideia, ele teve que abrir mão de muitas coisas, como família e namoro, para “viver o sonho, para viver da arte”, como ele me disse (Caderno de campo, setembro de 2016).

Como vimos até aqui, as aproximações entre as práticas de graffiti e a arte contemporânea permeiam a trajetória destas práticas desde sua emergência na cidade de São Paulo, quando esse diálogo já se anunciava nas superfícies da cidade através da convivência com a geração de Alex Vallauri. Além disso, também mostrei que, para alguns sujeitos, as oficinas foram importantes fontes de conhecimento e de estímulo para uma interação mais próxima da arte contemporânea, o que levou muitos deles a cursarem faculdade de artes visuais e, conseqüentemente, estreitarem ainda mais este laço. Tal conjuntura contribuiu para a constituição de um *campo de possibilidades* relacionado a um mundo da arte específico, de modo que hoje é possível identificar diferentes sujeitos que desenvolvem, simultaneamente, trabalhos nos dois domínios: continuam a pintar na rua, ao mesmo tempo em que produzem obras destinadas ao mercado de arte contemporânea.

Estas produções artísticas sofrem visíveis influências dos trabalhos que eles produzem pela cidade, no entanto, não se limitam necessariamente às técnicas e padrões estéticos das práticas de graffiti, ao contrário, as vivências na rua são um disparador para temas, pesquisas e matérias primas que poderão resultar em produções que podem se assemelhar ou não às suas *tags*, *throw ups*, *letras* e *personas*. Alguns destes trabalhos, como parte dos produzidos por sujeitos da *velha escola*, como OSGEMEOS, foram assimilados por galerias de arte contemporânea não especializadas em *street art*. No

entanto, estes casos, em realidade, são exceções, pois a grande maioria enfrentou e ainda enfrenta dificuldades de inserção neste mercado mais amplo. Richard Lachman (1988, p. 246), ao escrever a respeito deste trânsito entre a rua e a galeria, no contexto de Nova Iorque, ao final dos anos 1980, já identificara tal dificuldade, a qual atribuiu aos conflitos em relação aos cânones da arte contemporânea, que impediam uma avaliação e precificação destes trabalhos em comparação aos demais. Em tal contexto, como mostra Lachman, isso culminou em uma supervalorização da trajetória de vida dos artistas, onde os donos das galerias passaram a enfatizar certos estigmas relacionados à pobreza e ao crime para comercializar as obras⁴⁵. Snyder (2009, p. 169) anos mais tarde notou que estas lógicas provocaram reações por parte dos *writers*, os quais voltaram-se para as dinâmicas e sujeitos internos à cena de graffiti de Nova Iorque, de maneira que a comunidade ligada a tais práticas tornou-se ao mesmo tempo consumidora e produtora das obras artísticas, criando um mercado em certa medida autônomo.

Em São Paulo, para contornar a falta de oportunidade no circuito tradicional da arte contemporânea, um dos caminhos encontrados por parte dos sujeitos foi a criação de seus próprios espaços, os quais, como me disse um dos sócios da A7MA Galeria, permitiram não apenas expor e negociar as produções, mas também contextualizá-las na sua complexidade e na sua relação com a rua. Além da A7MA, e da Choque Cultural, mencionada anteriormente, surgiram outras galerias e espaços voltados para venda e exposição de obras deste mercado especializado que possui denominações flutuantes, como, por exemplo, mercado de *street art* ou graffiti *fine art*, para citar apenas os termos que surgiram ao longo da pesquisa. Dentre estes espaços, destaco também o Local Studio Art⁴⁶, que, assim como A7MA, foi criado e é gerido por sujeitos que pintam na rua, e o espaço Alma da Rua⁴⁷, antiga Blaze Gallery, fundado por um colecionador e investidor deste mercado. Estes espaços, de uma maneira geral, concentram-se no bairro da Vila

⁴⁵ As reflexões acerca do trânsito entre a rua e a galeria, de Lachman, referem-se, sobretudo aos *writers* que à época pintavam ativamente nos trens. Apesar das reconhecidas afiliações com as práticas de graffiti e de também constituírem-se como importantes referências a este respeito, este não era o caso de Jean-Michel Basquiat e Keith Haring, os quais, conforme Joe Austin ressalta (2010, p. 39), também possuíam conexões tão fortes e legítimas com o universo da *pop art*, o que contribuiu para que trilhassem outros percursos nesta relação com a arte contemporânea. Conforme Austin (2010, p. 39): “infelizmente, a narrativa que conecta a *pop art* ao graffiti geralmente deixa a maioria dos *writers* (se é que são mencionados) nas notas de rodapé a fim de validar Jean-Micheal Basquiat e Keith Haring como os principais representantes do *graffiti art* dentro das tradições modernistas (*modernist traditions*). Basquiat e Haring têm conexões sociais legítimas e influências em relação às práticas de graffiti, mas possuem conexões muito melhores com a *pop art*. [...] Nem Haring e Basquiat, nem a grande maioria dos *writers*, reconheciam uma equivalência entre essas duas versões do *graffiti art*” (tradução minha).

⁴⁶ Ver Local Studio Art. Disponível em: <<https://www.facebook.com/localstudioart/>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

⁴⁷ Ver Alma da Rua. Disponível em: <<https://www.facebook.com/almadaruacult/>>. Acesso em: 7 mai. 2018

Madalena, em especial em ruas próximas ao Beco do Batman⁴⁸, região de grande concentração de murais, que possui um valor histórico para as práticas de graffiti da cidade, como vimos anteriormente, mas que também apresenta um valor turístico e comercial crescentes⁴⁹.

No entanto, apesar desta visível concentração de espaços no bairro de classe média e alta da zona oeste, hoje em dia, na segunda década dos anos 2000, é possível identificar um outro movimento: a emergência de galerias e ateliês voltados a este tipo de produção e exposição nas periferias da cidade, como, por exemplo, do Ateliê DaMargem⁵⁰, do movimento Imargem, no Grajaú, zona sul; o Ateliê DAKI⁵¹, gerido por diversos artistas, também no Grajaú, zona sul; a Favela Galeria⁵², do grupo OPNI, em São Mateus, zona leste; a Galeria Barro Bronx, onde fica o ateliê da *crew* OTM⁵³, no bairro do Barro Branco, zona leste. Além destes espaços criados especialmente para atividades relacionadas às produções artísticas de sujeitos que também fazem graffiti, outros espaços culturais e equipamentos públicos de cultura, em geral também localizados nas bordas e margens da cidade, também passaram a ser articulados e utilizados por eles para a realização de exposições coletivas e individuais, como é o caso da Fábrica de Cultura do Jardim São Luís, zona sul de São Paulo, que desde 2017 recebe exposições com curadoria da Ciclo Social Arte⁵⁴, organização social formada por sujeitos que fazem graffiti junto com outros artistas e articuladores da região do Jardim Ângela, bairro da zona sul da cidade.

Nestes diferentes espaços, da periferia ao centro, acontecem uma série de eventos, sobretudo de abertura de exposição, que compõem uma movimentada agenda que, como

⁴⁸ O Beco do Batman é uma travessa, localizada no bairro da Vila Madalena, cujos muros, desde os anos 1980, são ocupados por murais, em sua grande parte feitos por artistas oriundos das práticas de graffiti. Com o passar dos anos, o local tornou-se um importante ponto turístico da cidade, sobretudo para os interessados em arte urbana, o que levou, em 2016, a interrupção da circulação de carros, fomentando ainda mais a já intensa movimentação de pessoas no local, como mostra a reportagem do Portal G1, *Beco do Batman é fechado para veículos e tem iluminação "reforçada"*. Ver Portal G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/05/beco-do-batman-e-fechado-para-veiculos-e-tem-iluminacao-reforcada.html>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

⁴⁹ Heitor Frúgoli Jr (2017, p. 77) nos fornece um breve histórico a respeito do bairro da Vila Madalena que contribui para a compreensão do contexto mais amplo onde estes espaços voltados ao mercado da *street art* estão concentrados: "A Vila Madalena é bairro da zona oeste da cidade – área tradicionalmente assinalada por investimentos públicos consideráveis – que se tornou, a partir do final dos anos 1970, uma área com vida noturna e boêmia, para estudantes, intelectuais e artistas; ampliou e diversificou seus bares e restaurantes; atraiu forte atenção do setor imobiliário; tornou-se uma referência no campo do lazer e da sociabilidade (Risério, 2015). Há alguns anos, tem também sido um dos palcos de manifestações do carnaval de rua, prática tradicional em muitas cidades brasileiras, mas até recentemente, com pouca ressonância no contexto paulistano."

⁵⁰ Ver Ateliê DaMargem. Disponível em: <<https://www.facebook.com/damargem/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

⁵¹ Ver Ateliê DAKI. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ateliedaki/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

⁵² Ver Favela Galeria. Disponível em: <<https://www.facebook.com/favelagaleriaopnicomvida/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

⁵³ Ver OTM Crew. Disponível em: <<https://www.facebook.com/otmcrew/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

⁵⁴ Ver Ciclo Social Art. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Ciclosocialart/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

abordei anteriormente, chamou a minha atenção desde o início da pesquisa e foi de extrema importância para que eu fizesse contato com grande parte dos interlocutores com quem trabalhei. Alguns sujeitos procuram manter certa periodicidade de exposições individuais, realizadas, por exemplo, duas vezes por ano; outros, por sua vez, preferem adotar longos intervalos entre uma exposição e outra. Certa vez, durante um desses eventos, o assunto da periodicidade surgiu na roda de conversa em que eu estava e um dos sujeitos, ao refletir sobre o assunto, fez uma analogia com a periodicidade com que o grupo de rap Racionais MC's lança um disco, ao referir-se a um amigo que expõe esporadicamente, mas que quando isso ocorre as obras costumam ser vendidas rapidamente. Embora pertençam ao domínio da produção artística, os eventos de abertura de exposição são importantes situações de encontro e sociabilidade para as práticas de graffiti paulistanas: ao mesmo tempo em que circulam oportunidades de trabalho e parcerias para futuras exposições, são também marcados *rolês* para pintar pela cidade.

A articulação de espaços próprios para expor e negociar as produções artísticas levou à criação de postos de trabalho, contribuindo para o desenvolvimento do *campo de possibilidades* que emerge desta conjunção. Além do artista e da cadeia de pessoas envolvidas na produção e venda de matérias-primas usadas na elaboração das obras, existe uma rede de pessoas responsável pela sua distribuição, exposição e venda, como, por exemplo: curadoras e curadores, responsáveis pela seleção dos temas e dos artistas das exposições; *dealers*, como são chamadas as pessoas encarregadas da negociação com colecionadores e compradores; gravuristas, que imprimem séries limitadas e assinadas; produtoras e produtores que organizam os eventos; assessoras e assessores de imprensa, responsáveis pela elaboração de *release* para divulgação nas redes sociais e meios de comunicação; montadoras e montadores de exposição, que garantem uma montagem de qualidade, sem danificar as obras; por fim, para citar apenas alguns, as fotógrafas e fotógrafos, responsáveis por registrar processos de produção de obras e eventos, além de poderem eles mesmos ser alvo das curadorias das exposições. Soma-se a isso, um público de colecionadores específico que, em geral, como disse um sujeito envolvido com uma das galerias, são pessoas que estão começando a criar seus acervos pessoais e, por isso, procuram obras com preços mais acessíveis se comparado com o mercado mais amplo de arte. Este conjunto de artistas, espaços, obras e funções constituem um *mundo da arte* (Becker, 1982, p. 1) particular, que denota a rede específica de cooperação envolvida na produção, distribuição e consumo deste determinado tipo de arte.

É importante também pontuar que este *mundo da arte* não se desenvolveu de

forma isolada, mas em conexão com um cenário internacional. Tal interação não fomenta apenas um fluxo de colecionadores que vêm a São Paulo com o objetivo de adquirir obras de artistas paulistanos, como também provoca um fluxo de viagens internacionais dos artistas e galeristas locais, com o objetivo de estabelecer parcerias com galerias internacionais, além de expor e vender trabalhos em feiras especializadas neste mercado de arte. Ao longo da etnografia, pude acompanhar a mobilização e desdobramentos de uma *tour*, como algumas destas viagens são chamadas, de artistas agenciados por uma das galerias citadas. Como um dos organizadores me contou, as passagens e principais gastos da viagem tinham sido viabilizados por um grupo de colecionadores europeus que conheceram a galeria quando estiveram em São Paulo e que gostariam de leva-los à Munique, na Alemanha, além de duas cidades da Áustria. Para divulgar a viagem coletiva, que duraria cerca de um mês, a galeria criou um postal com os destinos e com o nome dos artistas envolvidos, em sua grande maioria sujeitos que também fazem graffiti. Além disso, cada um dos artistas articulou outras paragens de acordo com as suas redes de contato individuais, de modo a realizar outras exposições e trabalhos, bem como aproveitar a oportunidade para se conectar e pintar com sujeitos que fazem graffiti nestes contextos. Ao retornarem, um deles relatou que conseguira fazer vendas e articular pinturas extras, o que fora importante não apenas para cobrir os gastos da viagem, mas também juntar dinheiro, quantidade que levaria muito mais tempo para conseguir com os trabalhos nacionais. Esta particularidade foi mencionada por outros interlocutores com quem trabalhei, que reforçaram a importância dessas viagens para a sustentabilidade financeira, visto que em muitos casos são elas que possibilitam *viver da própria arte*.

O mundo da arte e, em especial, as viagens internacionais, colocam estes sujeitos em contato com experiências e contextos contrastantes com as suas realidades cotidianas. Esta reflexão apareceu em diferentes situações e conversas que tive com os interlocutores. Destaco um trecho do meu caderno de campo que julgo emblemático a este respeito, onde registrei uma conversa que se deu em meio a um processo de pintura que eu acompanhava:

...eles falavam sobre experiências de pintura, trabalho e arte, quando um deles comentou sobre as experiências contrastantes que eles tinham nas viagens internacionais. Ele disse algo como “um dia você está na Itália, comendo em um restaurante chique, e no outro dia você está lá, no Jd. Brasil, tentando pagar as contas” (Caderno de campo, julho de 2016).

Ao mencionar o bairro onde mora – Jardim Brasil, situado no distrito de Vila Medeiros, extremo norte de São Paulo – além de destacar uma questão pessoal (“pagar as contas”), ele também sublinhou características que apontavam precariedades em relação à oferta de serviços e equipamentos públicos na região, bem como os altos índices de violência e criminalidade, de maneira a reforçar seu ponto: o contraste entre as situações vividas nas viagens e a realidade cotidiana. Esta reflexão, somada a outras semelhantes, ao chamar atenção para os desafios colocados pela articulação de diferentes contextos, revela o papel de *mediadores* ocupado por alguns destes sujeitos que fazem graffiti. Como Gilberto Velho (2013, p. 146) explica, os *mediadores* estabelecem comunicação entre grupos e categorias sociais distintos, o que os leva a lidar com “vários códigos e viver diferentes papéis sociais”. Este trânsito compreende um duplo movimento: de um lado, nestas situações, os sujeitos que fazem graffiti tem seus repertórios e redes alargados; de outro, eles difundem suas práticas, e valores. Nesta dinâmica, seus *projetos de viver da própria arte* são transformados pelo acesso a uma gama cada vez mais diversificada de recursos simbólicos e financeiros; além disso, contribuem para alargar o *campo de possibilidades* das práticas de graffiti em São Paulo de uma forma geral, dado que, por consequência, acabam por ampliar as alternativas e oportunidades possíveis. Contudo, como a fala do interlocutor ressalta, esta mobilidade entre contextos não implica necessariamente na mobilidade social e financeira dos sujeitos, visto que, como nos lembra Velho (2013, p. 145): estas redes de relações e fluxos de recursos permitem “contatos e diálogos que não apagam, mas são paralelos à desigualdade econômica e à distribuição de poder”.

Outras maneiras de ser adulto.

Estes *projetos de viver da própria arte* que procurei apresentar através das oficinas e da constituição de um *mundo da arte* específico, possibilitam reforçar e adensar algumas das questões que abrem o capítulo. As oficinas, exposições e galerias de arte criadas por estes sujeitos nos ajudam a compreender que fazer graffiti não influenciou e modificou somente as suas maneiras de *ser jovem*, como também inspirou, e continua a inspirar, a constituição de um campo de trabalho particular. Dito de outra maneira, estas práticas também influenciam a elaboração de certas maneiras de ser adulto no mundo contemporâneo, problemática que merece uma investigação pormenorizada.

CAPÍTULO 3

– ESTADO: PARCERIAS, CONTROLE E REPRESSÃO –

Setembro de 2016, eu estava prestes a completar um ano de trabalho de campo, o que de certa forma me preparara para apreender as dinâmicas e interações durante o processo de pintura mais intenso e extenso que eu acompanharia ao longo da etnografia: o Túnel Noite Ilustrada⁵⁵, que consistiu na feitura de uma série de murais contíguos, comissionados pela Secretaria Municipal de Cultura, envolveu mais de 100 pessoas – entre artistas, assistentes, produtores, *filmmakers* e fotógrafos – e constituiu uma ocasião paradigmática para se pensar especificidades dos processos de pintura financiados pelo poder público.

O túnel, cujo nome foi dado em homenagem ao sambista Mário de Souza Marques Filho, mais conhecido como Noite Ilustrada, tem o formato de “Y” e conecta três importantes vias da zona oeste da capital – Avenida Rebouças, Avenida Pacaembu e Avenida Dr. Arnaldo. A produção dos murais concentrou-se nas madrugadas dos dias 22, 23, 24 e 25 de setembro, entre 0h00 e 4h00, período em que o fluxo de carros era interrompido pela Companhia de Engenharia de Tráfego (CET), órgão responsável pela gestão do sistema viário da cidade. A Prefeitura de São Paulo, que à época tinha como prefeito Fernando Haddad (Partido dos Trabalhadores – PT), disponibilizou, por meio da Secretaria Municipal da Cultura, R\$ 160 mil para a realização do projeto, que incluiu a compra de mais de 2 mil latas de tinta, pagamento de cachê para os artistas, assistentes, equipe de produção, filmagem e fotografia, além de garantir um kit lanche, distribuído no meio da madrugada. Afora a equipe da Secretaria, a articulação da pintura envolveu 7 curadores pertencentes à *velha* e *nova escola* de graffiti de São Paulo, que em sua maioria possuía um histórico de parcerias e diálogos junto a alguns setores do poder público.

As negociações começaram meses antes e inicialmente tinham como objetivo produzir e inaugurar os murais durante os eventos da Virada Cultural⁵⁶, no primeiro

⁵⁵ Em termos de horas de trabalho, o processo de pintura se aproximou da produção de outros murais que acompanhei, que também levaram entre 10h a 12h para serem feitos; no entanto, na situação de pintura do Túnel Noite Ilustrada estas horas foram fracionadas em várias madrugadas de trabalho, o que constituiu uma outra experiência temporal.

⁵⁶ Evento anual, organizado pela Secretaria Municipal da Cultura desde 2005, com intuito de promover 24h de atrações artísticas em diferentes espaços da cidade. Ver Virada Cultural. Disponível em: <<http://viradacultural.prefeitura.sp.gov.br>>. Acesso em: 11 mai. 2018.

semestre do ano; no entanto, por uma série de fatores relacionados à viabilidade técnica e financeira, decidiu-se que isto ocorreria no segundo semestre e integraria as atividades de outro evento da secretaria, o Mês da Cultura Independente (MCI)⁵⁷. Cada um dos curadores, além de participar do processo de pintura, ficou responsável por convidar 10 artistas, que em sua maioria foram recrutados entre aqueles que fazem graffiti na cidade. Além disso, coube a eles contratar a equipe de apoio e de registro, também selecionada entre aqueles com experiência em processos de pintura de graffiti. O túnel foi dividido em 7 partes desiguais (as porções variaram entre 104 e 232 metros), definidas de acordo com o traçado da construção e sorteadas entre cada um dos curadores, que ficaram encarregados de distribuir neste espaço os seus convidados.

A inauguração aconteceria no dia 25, das 10h às 16h, para marcar o fim das atividades do MCI, e contaria com a presença dos secretários da cultura e do transporte, o que não deixava margem para negociação de prazo para a finalização dos murais. Desta forma, entre 0h e 4h era preciso ser ágil: dispor os materiais na área de trabalho, se concentrar no processo criativo – como um deles me disse, isto nem sempre é uma tarefa fácil, pois, “até engrenar, se concentrar e esquecer o mundo ao redor leva um tempo”⁵⁸ –, pintar e, por fim, guardar todo o material para que a CET liberasse o trânsito de veículos. Na prática, a cada madrugada, eles tinham entre 2h e 3h de produção, ou seja, um total de 8h a 12h para a pintura completa de murais individuais e de grandes dimensões. Devido ao horário e também à quantidade de materiais que tinham que ser transportados, muitos foram de carro para o local, os quais eram estacionados na parte central, formando uma grande fila; os veículos serviam de estação de apoio para os artistas e também como área de descanso para amigos, companheiros e companheiras que iam acompanhar o processo, além de muitas vezes serem um refúgio para se proteger da madrugada úmida e fria. Havia também a presença de um número significativo de skates e bicicletas, que cumpriam uma importante função: permitiam que as pessoas percorressem a extensão do túnel em um pequeno intervalo de tempo.

O desafio da quantidade de trabalho versus o pouco prazo disponível era evidente e, como vim a perceber nas três madrugadas que acompanhei, todos tinham ciência deste aspecto, o que influenciou as dinâmicas de trabalho. Apesar dos mais de 70 artistas e assistentes envolvidos, os processos de pintura eram individuais e muitos se encerravam em seus mundos particulares com fones de ouvido, para auxiliar na concentração. O

⁵⁷ Evento também organizado pela Secretaria Municipal da Cultura, com o objetivo de proporcionar um mês inteiro de atrações artísticas independentes e debates em diferentes espaços da cidade. Ver Mês da Cultura Independente. Disponível em <<https://www.facebook.com/mcifest/>>. Acesso em: 11 mai. 2018.

⁵⁸ Fala reconstituída no caderno de campo.

processo de produção envolvia múltiplas temporalidades: o tempo do artista, o tempo da Prefeitura e o tempo da cidade. Para acompanhar e fotografar as atividades, eu percorria a todo o instante a extensão completa do túnel e, à medida que as madrugadas se passavam, era possível sentir o peso dos dias no meu próprio corpo, o que me levava a imaginar a dimensão do cansaço dos artistas e assistentes, os quais também mantinham-se em movimento constante, subindo e descendo escadas, manipulando os *sprays* e longos extensores de *rolinhos*. Na última madrugada, este aspecto tornou-se visível e em alguns casos intensificado pelo fato de muitos deles terem tido que conciliar a pintura do túnel com outros trabalhos e compromissos, o que comprometeu suas noites de sono e recuperação. Neste dia, a atmosfera era ao mesmo tempo de apreensão e de celebração; alguns artistas estavam atrasados em seus murais e permaneceram no túnel até as 10h, para utilizar todo o tempo disponível antes da inauguração oficial; outros, por sua vez, haviam terminado seus trabalhos e aproveitavam para circular pelo túnel para olhar os outros murais e conversar com os amigos. Ao longo das três madrugadas que acompanhei, também pude notar a presença de pessoas que ficaram sabendo o que acontecia ali e foram ao túnel para observar a pintura; além disso, vez ou outra, era comum se deparar com os agentes da CET que se transformavam momentaneamente em transeuntes e circulavam pelo túnel para filmar e fotografar com seus celulares pessoais.

Apesar dos desafios impostos pelo prazo, foi possível entrever naquele cenário alguns aspectos que aludiam aos encontros de graffiti que eu acompanhara, o que permitia reconhecer, mesmo na pintura comissionada pela Prefeitura, uma dimensão que remetia aos interesses e dinâmicas das práticas de graffiti. Existia uma aura de criação coletiva, apesar dos processos solitários. Na segunda madrugada que estive presente, que para eles era a terceira madrugada de trabalho, um dos interlocutores, que estava ali como assistente de uma das curadorias, compartilhou comigo a felicidade que sentia em poder fazer parte daquele momento, pois muitas das suas referências do graffiti estavam presentes e ele tinha a oportunidade de acompanhar seus processos de perto. Em meio a um misto de cansaço e euforia, ele me disse:

“o graffiti é foda, te dá amizades para a vida, porque além de te dar oportunidades de trabalho, é diversão. É uma prática onde você é você, a todo instante, porque os trabalhos são autorais e através deles você transparece a sua personalidade, a sua história, enfim, você se expõe a todo instante. Isso pode causar conflitos, mas também muitos laços de amizade”
(Caderno de campo, setembro de 2016).

Nos interstícios, a Prefeitura e a demanda profissional desapareciam, mesmo que por alguns instantes, dando lugar à interações que remetiam às lógicas das práticas de graffiti. Estes outros processos em andamento, concomitantes aos esforços empreendidos na produção dos murais, subvertiam de dentro o objetivo primário daquela pintura, sem necessariamente romper com ele, como expressa a fala do interlocutor citada acima. As curadorias também podem ser citadas como um exemplo deste aspecto. Através da minha familiaridade prévia com grande parte das redes dos curadores e das conversas que tive com eles, foi possível compreender que a seleção dos artistas, ao mesmo tempo que atendia à demanda profissional, levava em consideração as redes de interação dentro das práticas de graffiti. Desta forma, os convites tinham uma função dupla: selecionar obras e artistas que eles julgavam ter uma qualidade estética e técnica; além de fortalecer vínculos e investir em novas parcerias, na expectativa de reciprocidade⁵⁹.

Entretanto, estes interstícios eram fugidios e a todo tempo dissipados por acontecimentos que lembravam que, ali, estávamos em um outro domínio. Um deles, em especial, marcou esta distinção de forma particular, uma vez que dificilmente ocorreria em um processo de pintura de graffiti. Um dos artistas convidados elaborou um mural inspirado nas violências cotidianas vividas nas periferias, temática presente em grande parte das suas inscrições pela cidade e que abordava, intencionalmente, questões estranhas ao bairro de classe média e alta onde o túnel estava localizado. Um dos curadores incomodou-se com tal conteúdo, pois, em sua visão, poderia ser interpretado como apologia ao crime pela Prefeitura, o que geraria atritos e possíveis penalidades contratuais. Inicialmente o artista que fizera o mural não deu importância para a reclamação, já que o sujeito que se manifestara não era o seu curador. Ao perceber que sua opinião não surtira o efeito desejado, o curador incomodado envolveu, então, na discussão, o curador que convidara o artista, na esperança que este tomasse algum tipo de providência. Isto acabou por ampliar o debate e fez com que outros artistas que pintavam naquela região do túnel se manifestassem a favor da obra e do artista que era alvo da polêmica. O sujeito que fizera o mural ficou visivelmente incomodado com a situação e, junto com outros, argumentou sobre o papel da arte de dar visibilidade a temas ignorados pela sociedade. A discussão seguiu acalorada naquela que era a última madrugada de trabalho. Por fim, o

⁵⁹ O uso das parcerias com o poder público em favor e de acordo com certas lógicas das práticas de graffiti foi observado em outros contextos. Ricardo Campos (2007, p. 327), por exemplo, mostra que, em Lisboa, as pinturas e eventos promovidos pelo poder público “fazem hoje parte das rotinas da comunidade, tendo sido apropriadas, sendo frequentemente motivo de encontro e confraternização entre *writers* e *crews* de diferentes áreas geográficas. Convertem-se em eventos úteis para a difusão do nome e do virtuosismo dos artistas do aerossol. [...] Desta forma, uma ação aparentemente paradoxal torna-se legítima para a subcultura, pois o *writer* não se converte aos poderes instituídos, antes os utiliza para se promover e promover a cultura”.

artista, junto com o seu curador, decidiu fotografar a obra original e depois fazer uma intervenção que remetia à censura sofrida, pintando de preto os elementos que foram ressaltados como problemáticos. Posteriormente, a fotografia foi postada nas redes sociais do artista, seguida da legenda “deixa ver”, o que prolongou a querela por mais alguns dias e para além dos presentes no processo de pintura do túnel, mas acabou por ser resolvida amigavelmente após uma nova conversa entre o curador incomodado e o artista censurado.

As parcerias firmadas entre o poder público e os sujeitos que fazem graffiti são usuais no contexto paulistano e, como tentei mostrar, apesar de operarem em um outro registro, não estão completamente apartadas das dinâmicas das práticas de graffiti da cidade. O processo de pintura do Túnel Noite Ilustrada, por exemplo, foi similar à pintura dos murais na Avenida 23 de Maio, realizada em 2015, também durante a gestão do prefeito Fernando Haddad (PT), que contou com 10 curadores, cerca de 200 artistas e resultou no maior mural da América Latina⁶⁰, posteriormente apagado, em 2017, pela gestão do prefeito João Doria Jr. (PSDB), como veremos adiante. Como no caso descrito, de uma maneira geral, as negociações são feitas junto à Secretaria Municipal de Cultura e, apesar da variação em relação a uma abertura maior ou menor ao diálogo, tais articulações permeiam diferentes gestões, o que está relacionado à permanência de parte do corpo de funcionários e também aos esforços empreendidos pelos próprios sujeitos que pintam na rua. Apesar de menos recorrentes, as pinturas também podem ser demandadas e comissionadas por outras secretarias, como foi o caso do mural no Vale do Anhangabaú, no centro de São Paulo, que acompanhei em dezembro de 2015, financiado pela Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania. Além dos casos citados, ao longo da etnografia pude observar outras parcerias firmadas entre o poder público e aqueles que fazem graffiti, que, apesar de se distinguirem em relação às dimensões dos muros ou ao número de artistas envolvidos, de uma maneira geral foram realizadas em espaços de passagem (de veículos ou de pedestres) de bairros centrais e feitas em superfícies sob a gestão municipal, cuja autorização ficou a cargo da equipe da secretaria envolvida.

Além das pinturas realizadas para o poder público mediante contratação direta, geralmente no contexto de eventos de maior abrangência, como nos casos citados anteriormente, existe um outro regime de contratações, firmadas por meio de editais promovidos pelas Secretarias Municipal e Estadual de Cultura e também pelo Ministério da Cultura. Tais editais variam em formatos, critérios, temáticas e recursos financeiros, e, nestes casos, os projetos relacionados às práticas de graffiti concorrem com proposições

⁶⁰ Cf. Secretaria Especial de Comunicação da Prefeitura de São Paulo. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/menor-mural-de-grafite-a-ciu-aberto-da-america>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

ligadas a diferentes linguagens artísticas, das artes visuais ao teatro⁶¹. De uma maneira geral, para se candidatar a estes editais é preciso estruturar um projeto que, além de apresentar o objetivo, justificativa e atividades, precisa conter o histórico de atuação do grupo, cronograma, estimativa de público, plano de divulgação, planilha de custos, currículo da equipe envolvida e, em alguns casos, contrapartidas sociais. No que diz respeito especificamente aos projetos relacionados às práticas de graffiti, pude identificar a proposição de três atividades principais, muitas vezes articuladas em uma mesma proposta: pintura de murais, oferecimento de oficinas e realização de encontros de graffiti. Além de contemplarem uma diversidade maior de atividades, estes projetos se diferenciam das parcerias mencionadas anteriormente também em termos territoriais, visto que se concentram majoritariamente nas regiões periféricas da cidade.

Para Guilherme Aderaldo (2017), o aumento dos investimentos neste tipo de políticas públicas, que se baseiam no modelo de “cidadania cultural”⁶², aliado à emergência de novos coletivos e movimentos culturais nas regiões periféricas da cidade, nos anos 2000, gerou efeitos práticos como “a ampliação das oportunidades de criação e fruição artísticas da parte dessas populações e o fortalecimento de espaços ‘alternativos’ de produção e consumo cultural” (Aderaldo, 2017, p. 22). A este respeito, um edital de abrangência municipal merece destaque pelo impacto nas atividades e ações de tais coletivos, em geral, e nos projetos relacionados às práticas de graffiti, em particular: o Programa para Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), criado em 2003 pela lei 13.540 e regulamentado pelo decreto 43.823/2003, “com a finalidade de apoiar financeiramente, por meio de subsídio, atividades artístico-culturais, principalmente de jovens de baixa renda e de regiões do Município desprovidas de recursos e equipamentos culturais”⁶³. As chamadas para o Programa VAI acontecem anualmente e contemplam duas modalidades diferentes⁶⁴: o VAI I, para projetos de duração de 8 meses, com orçamento de até R\$ 40.000,00, elaborados por grupos não formalizados juridicamente, compostos prioritariamente por

⁶¹ Há algumas exceções de editais temáticos, como o caso do ProAC Hip Hop, da Secretaria Estadual de Cultura, e o recém lançado MAR – Museu de Arte de Rua, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura.

⁶² Conforme Guilherme Aderaldo (2017, p. 21), “tal modelo volta-se particularmente a populações jovens, habitantes de áreas com precária oferta de equipamentos culturais, além de minorias étnicas, e se caracteriza pelo rompimento com a concepção hegemônica de financiamento do setor cultural, baseada em uma noção restrita do conceito de ‘cultura’ que, grosso modo, o entende como sinônimo de um ‘saber de especialistas’, ou seja, de pessoas com formação específica para a realização de atividades artísticas capazes de se tornarem espetáculos voltados ao lazer e ao entretenimento considerados como ‘relevantes’, seja para o Mercado – quando temos por modelo o financiamento privado –, seja para o Estado – quando se trata de financiamento público –, sem esquecermos o modelo misto, quando a iniciativa privada investe em produtos culturais a partir da garantia de abatimento fiscal”.

⁶³ Ver Programa VAI. Disponível em: <<http://programavai.blogspot.com.br>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

⁶⁴ Os valores fazem referência ao edital lançado em 2017. Ver Edital Programa Vai 2017. Disponível em: <http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/files/project/3627/edital_vai_i__retificado_26fev.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2018.

jovens de baixa renda com idades entre 18 e 29 anos; e o VAI II, para projetos de duração de 8 meses, com orçamento de até R\$ 80.000,00, elaborados por grupos e coletivos não formalizados juridicamente, compostos por jovens e adultos de baixa renda que tenham histórico de no mínimo 2 anos de atuação em regiões desprovidas de equipamentos culturais ou que foram anteriormente contemplados na modalidade VAI I. A não exigência de formalização jurídica dos proponentes, destacada por Aderaldo (2017, p. 122) como uma das principais características do edital, contribuiu para a sua ampla adesão e foi posteriormente adotada por outros editais, como os oferecidos no âmbito estadual através do Programa de Ação Cultural (ProAC)⁶⁵, criado em 2006.

Concomitante a tais parcerias, em outras esferas e instâncias da gestão pública a relação com os sujeitos que fazem graffiti assume características distintas, pautadas no conflito, controle e repressão. Como vimos no primeiro capítulo, a face nada amistosa desta interação acompanha estas práticas desde sua emergência em São Paulo, nos anos 1980, quando o prefeito Jânio Quadros (Partido Trabalhista Brasileiro – PTB, mandato de 1986 a 1988) declarou guerra às inscrições e endereçou recados a certos sujeitos no diário oficial, como é possível ler em um documento disponível no acervo online do jornal O Estado de São Paulo, assinado pelo então prefeito:

1. Identificar esses indivíduos que acodem pelos apelidos Junecca e Bilão. O primeiro chamava-se Oswaldo Júnior, e o segundo é um gráfico com o prenome Fernando, que pichou Campos do Jordão, a Câmara e o Senado em Brasília; 2. Vejamos se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor.⁶⁶

A política de repressão e controle, instaurada por Jânio, como o prefeito era popularmente chamado, não tinha como único alvo as inscrições de graffiti, mas todas aquelas presentes nas superfícies da cidade, reunidas sob um mesmo termo: pichação. Tal postura, como Alexandre Pereira (2005) ressalta, permearia grande parte das gestões municipais subsequentes e persiste ainda nos dias de hoje. No final dos anos 1990, por exemplo, o prefeito Celso Pitta (Partido Progressista Brasileiro – PPB, mandato de 1997 a 2000) implementou uma das medidas mais controversas: a cobrança de multa do proprietário que não repintasse, dentro de um prazo estipulado, os muros pichados de sua propriedade (Pereira, 2005, p. 8). Além disso, em 2000, ele lançou o *Programa Permanente*

⁶⁵ Ver ProAC. Disponível em: <http://www.proac.sp.gov.br/proac_editais/principal/>. Acesso em: 14 mai. 2018.

⁶⁶ Ver Acervo O Estado de São Paulo. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo,12668,0.htm>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

de Combate às Pichações, que teve como uma das principais ações a distribuição de cerca de 30 mil mudas de trepadeiras, planta que pode ser cultivada nos muros, a fim de diminuir as superfícies passíveis de serem pintadas. À época, Pitta declarou ao jornal Folha de São Paulo: “A prefeitura se preocupa com a limpeza e a estética da cidade. Espero contar com a colaboração da sociedade para evitar a deterioração urbana e dar mais verde para São Paulo”⁶⁷.

Ainda na década de 1990, em 1998, na esfera federal, durante o mandato do presidente Fernando Henrique Cardoso (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB, mandatos de 1995 a 2003), foi sancionada a Lei Federal de Crimes Ambientais (Lei nº 9.605/98), cujo artigo 65 da seção IV, *Dos Crimes contra o Ordenamento Urbano e o Patrimônio Cultural*, passou a considerar crime a feitura de inscrições na cidade:

Art. 65. Pichar, grafitar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de três meses a um ano, e multa.

Parágrafo único. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é de seis meses a um ano de detenção, e multa⁶⁸.

Em 2011, este artigo foi alterado e complementado através de outra lei, de nº 12.408/11, sancionada no primeiro mandato da presidenta Dilma Rousseff (Partido dos Trabalhadores – PT, mandatos de 2011 a 2016), cujo texto aprovado procura fazer uma distinção entre “grafite” e “pichação”:

Art. 6o O art. 65 da Lei no 9.605, de 12 de fevereiro de 1998, passa a vigorar com a seguinte redação:

“Art. 65. Pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano:

Pena - detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa.

§ 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.

§ 2o *Não constitui crime a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística,*

⁶⁷ Ver Folha de São Paulo. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u6661.shtml>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

⁶⁸ Ver Lei nº 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm>. Acesso em: 15 mai. 2018.

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” (grifo meu)⁶⁹.

Quando acessado na íntegra, o texto da lei nos informa logo de partida que as alterações tinham o objetivo de “descriminalizar o ato de grafitar”, além de instituir o controle da venda de *sprays*⁷⁰. O primeiro propósito, no entanto, torna-se ambíguo no decorrer da leitura e merece uma apuração mais detida a fim de compreendermos os sentidos mobilizados. Uma problemática inicial diz respeito à falta de uma definição do que se entende por “grafitar”, que seria permitido, e por “pichar”, classificado como crime. Como vimos no Capítulo 1, estes são termos que não devem ser tomados como autoexplicativos, pois é somente a partir dos domínios e contextos em que são empregados que é possível apreender seus significados e representações. No entanto, no avançar do texto algumas pistas podem ser identificadas. No parágrafo segundo do artigo 65, que destaquei acima, surge algo que se aproxima de uma definição: “a prática de grafite realizada com o objetivo de valorizar o patrimônio público ou privado mediante manifestação artística, desde que consentida pelo proprietário” não constitui crime. Sob o termo “grafite” estão, pois, reunidas as inscrições feitas com autorização do proprietário da superfície, seja ela de domínio público ou privado, entendidas como “arte”; sob o termo “pichar”, por sua vez, são agrupadas as inscrições feitas sem autorização, que desvalorizam a propriedade e são compreendidas como vandalismo. Portanto, na aparente distinção entre “grafite” e “pichação” e, por conseguinte, arte e vandalismo, o que é definido como crime é a inscrição não autorizada, isto é, em realidade, o texto diz muito pouco sobre as inscrições feitas na cidade, mas diz muito sobre a proteção e valorização da propriedade. Nesta perspectiva, não existe de fato uma descriminalização das práticas de graffiti, assim como a compreendemos nesta pesquisa, mas sim uma regulamentação de proteção da propriedade frente às inscrições não autorizadas. Esta lei, desde sua sanção em 1998, tornou-se a base legal dos *programas antipichação* e repressões subsequentes no âmbito municipal.

⁶⁹ Ver Lei nº 12.408, de 25 de maio de 2011. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2011-2014/2011/Lei/L12408.htm#art6>. Acesso em: 15 mai. 2018.

⁷⁰ A lei de nº 12.408/11, entre outros pormenores, proíbe a venda de “tintas em embalagens do tipo aerossol”, os *sprays*, a menores de 18 anos, e exige que o estabelecimento registre o documento do comprador na nota fiscal de venda do produto. Além disso, determina que as embalagens dos *sprays* contenham a expressão: “PICHACÃO É CRIME (ART. 65 DA LEI Nº 9.605/98). PROIBIDA A VENDA A MENORES DE 18 ANOS”.

Após a gestão de Celso Pitta, a prefeita Marta Suplicy (Partido dos Trabalhadores – PT, mandato de 2001 a 2004), ao mesmo tempo em que procurou incentivar a realização de oficinas de graffiti, inspirada na gestão da prefeita Luiza Erundina (PT, mandato de 1989 a 1992), lançou o *Projeto Belezura*, um programa que, dentre outras medidas, intensificou a remoção das inscrições de certas superfícies da cidade (Pereira, 2005, p. 8). Na gestão seguinte, o prefeito José Serra (Partido da Social Democracia Brasileira – PSDB, mandato de 2005 a 2006) lançou outro programa, o *Plano Antipichação*, que, além de também acentuar a frequência das remoções das inscrições dos muros da cidade, buscou ampliar a repressão policial e o rigor das sanções aplicadas aos sujeitos flagrados pintando na rua (Pereira, 2005, p. 9). Apesar dos esforços de Marta Suplicy e José Serra, foi durante o primeiro mandato do prefeito Gilberto Kassab (eleito pelo Partido da Frente Liberal – PFL, mandatos de 2006 a 2012), que as remoções atingiram novas proporções, efeito colateral da aprovação da Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223/06), que tinha como principal propósito ordenar os elementos que compõem a paisagem urbana, em especial os materiais publicitários⁷¹. Após a aprovação da lei, uma das ações tomadas para assegurar a sua implementação foi a remoção das pinturas comerciais, que, no entanto, acabou por também incidir sobre uma diversidade de inscrições e murais. Um episódio, em especial, tornou-se emblemático: o apagamento de um mural de cerca de 700m², na Avenida 23 de Maio, pintado por sujeitos do graffiti que possuíam reconhecimento internacional – como OSGEMEOS, NUNCA, NINA e ISE – e que tinha permanecido ali durante 7 anos, isto é, sobrevivera às investidas das duas gestões anteriores. A controvérsia gerada pelo apagamento ganhou cobertura dos principais meios de comunicação e culminou em um posicionamento público do prefeito, que alegou um erro por parte da empresa contratada para as remoções. Para tentar contornar a situação, a Prefeitura patrocinou, em parceria com a Associação Comercial de São Paulo, a produção de um novo mural pelos mesmos artistas, processo registrado no documentário *Cidade Cinza* (2013), dos diretores Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, cujo nome faz referência a cor da tinta utilizada pelo poder municipal para remover as inscrições das superfícies.

Um ano após os apagamentos ocasionados pela implementação da Lei Cidade Limpa, foi instituído, ainda na gestão Kassab, o *Programa Antipichação do Município de São Paulo* (Lei nº 14.451/2007), com o objetivo de “promover a recuperação de fachadas de imóveis públicos e particulares atingidos por pichação, ato tipificado como crime contra o ordenamento urbano e o patrimônio cultural, nos termos do art. 65 da Lei Federal nº

⁷¹ Ver Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006. Disponível em: <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=27092006L%20142230000>. Acesso em: 15 mai. 2018.

9.605, de 12 de fevereiro de 1998”⁷², conforme o artigo primeiro do texto sancionado. Destaco a seguir algumas passagens:

Art. 2º. Visando à implementação do programa instituído por esta lei, *fica autorizado o Poder Executivo Municipal a promover, direta ou indiretamente, serviços de limpeza ou de pintura reparadora de muros e fachadas de imóveis públicos e particulares, sempre que forem atingidos por pichação, descaracterizando sua pintura original e comprometendo o combate à poluição visual na Cidade de São Paulo.*

(...)

§ 2º. *Ficam excluídos do programa instituído por esta lei os grafites efetuados em imóveis particulares ou próprios municipais, autorizados pelo proprietário ou autoridade municipal competente.*

(...)

Art. 4º. O Executivo Municipal poderá celebrar termos de cooperação com a iniciativa privada, visando ao fornecimento de tintas e de outros materiais necessários à execução dos serviços do programa ora instituído.

Art. 5º. *A empresa cooperadora, de comum acordo com a Administração Municipal, poderá dispor, nos espaços públicos recuperados, placa com dimensões de 15 cm (quinze centímetros) de altura por 30 cm (trinta centímetros) de largura, contendo a seguinte inscrição:*

“Espaço público recuperado com o apoio da empresa: xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx”

(...)

Art. 6º. A implementação do programa criado por esta lei caberá às Subprefeituras, nas áreas das respectivas competências, sem prejuízo da participação de outros órgãos públicos e de entidades da sociedade civil.

(grifo meu).

Como podemos ler nos trechos acima, o *Programa Antipichação do Município de São Paulo* passou a autorizar a remoção das inscrições também em muros de imóveis privados que tivessem sido pichados, isto é, o serviço não estaria mais restrito às superfícies sob gestão do poder público. A responsabilidade das subprefeituras foi oficializada, encarregadas de implementar o *programa*. Também foram incluídas cláusulas relativas à parcerias e doações de materiais por parte da iniciativa privada, com a

⁷² Ver Lei nº 14.451, de 22 de junho de 2007. Disponível em: <<https://www.radarmunicipal.com.br/legislacao/lei-14451>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

possibilidade da adoção de placas indicativas da autoria dos restauros e remoções. No texto, a distinção que se faz entre “pichação” e “grafite” se assemelha à lei federal, anteriormente citada: novamente, as inscrições consideradas como “grafite” são aquelas feitas com autorização do proprietário da superfície, seja ela de domínio público ou privado.

Como vimos, desde a gestão Pitta, os diferentes *programas antipichação* não tiveram continuidade entre as gestões e, mesmo na forma de lei, surtiram poucos efeitos nas diferentes inscrições da cidade que, não somente não cessaram, como aumentaram e se diversificaram. Ao longo destes anos, talvez o principal desdobramento destas investidas tenha sido a incorporação da remoção de pichações, nome oficial da remoção de inscrições, aos serviços regulares de zeladoria das 32 Prefeituras Regionais (antigas Subprefeituras) de São Paulo. Com isto, a implementação e coordenação de tais ações passaram a ser descentralizadas, apesar de continuarem a sofrer constantes interferências dos lançamentos dos *programas* e agendas dos prefeitos em exercício. No entanto, como alguns interlocutores me falaram, estes apagamentos recorrentes são como “enxugar gelo”, pois, poucas horas após a remoção é comum surgirem novas inscrições, o que revela algo que será discutido na segunda parte da dissertação: tais apagamentos acabaram por ser incorporados às próprias dinâmicas de pintura. Além disso, apesar das pressões exercidas pelos discursos de muitos dos prefeitos, que exigiam uma maior rigidez na punição dos sujeitos flagrados pintando na rua, na maioria dos casos em que isto ocorreu foram aplicadas penas alternativas, como horas de trabalho comunitário, que pode incluir, inclusive, a realização de oficinas em lugares designados pelo poder público. As penas alternativas foram e ainda são aplicadas de acordo com a Lei nº 9.099/95⁷³, que regulamenta os delitos de menor potencial ofensivo, como são comumente enquadradas tais situações; o artigo 69 desta lei, por exemplo, não institui a prisão em flagrante e nem fiança quando há o comprometimento por parte do sujeito acusado em comparecer no Juizado Especial Criminal, onde as sanções alternativas são definidas⁷⁴.

Na gestão do prefeito Fernando Haddad (PT- 2013-2016), que pude acompanhar no primeiro ano da pesquisa, o caráter de controle e repressão da relação estabelecida com os sujeitos que pintam na rua foi em parte abrandado e não houve o lançamento de nenhum *programa antipichação*; ao contrário, como visto anteriormente, neste período foram firmadas diversas parcerias para a pintura de murais na cidade e, de acordo com

⁷³ Ver Lei nº 9.099, de 26 de setembro de 1995. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9099.htm>. Acesso em: 16 mai. 2018.

⁷⁴ Ver *A linha tênue entre arte, crime de pichação e grafiteagem*. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/02/02/linha-tenu-e-entre-arte-crime-de-pichacao-e-grafitagem/>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

muitos dos sujeitos com quem trabalhei, a própria postura da polícia tendia, na maioria das vezes, para o diálogo, uma vez que não existia pressão por parte da prefeitura para um maior rigor na sanção dos sujeitos pegos em flagrante. Repressões mais rígidas, que incluíam violência física e apreensões de materiais, aconteceram; entretanto, como muitos relataram, de uma maneira geral havia uma atmosfera de maior tolerância. Apesar da conjuntura favorável, as remoções das inscrições, coordenadas pelas Prefeituras Regionais, continuaram a ocorrer, sobretudo nas áreas centrais da cidade. Muitas destas ações revelaram uma outra dimensão da descentralização das remoções: o não alinhamento junto às secretarias e outras instâncias da gestão pública municipal, de maneira que muitas das pinturas comissionadas e autorizadas pelo próprio poder público continuaram a ser alvo de apagamentos, assim como ocorrera na gestão Kassab. Um caso que acompanhei ilustra esta questão: o mural pintado no Vale do Anhangabaú, em dezembro de 2015, comissionado pela Secretaria Municipal de Direitos Humanos e Cidadania no âmbito do Festival Cidadania nas Ruas, anteriormente citado, foi apagado pela então Subprefeitura da Sé poucas semanas após a sua produção, o que causou um incomodo não somente entre os envolvidos na pintura, mas também na equipe que demandara o mural, a qual, conforme vim a saber, havia providenciado as devidas autorizações e procurado garantir a preservação do mural através do diário oficial da cidade.

A reconstituição, mesmo que breve, de certos aspectos da interação entre os sujeitos que pintam na rua e o poder público na cidade de São Paulo nos ajuda a compreender o contexto constituído ao longo de quase 40 anos, permeado por dilemas e ambiguidades. O intuito, aqui, não foi esgotar a discussão, objetivo que seria em parte alcançado somente com uma pesquisa inteiramente dedicada a esta problemática, mas sim identificar e discutir elementos que auxiliam no entendimento de acontecimentos que se seguiram ao lançamento de um novo *programa antipichação*, em janeiro de 2017, durante os primeiros meses do mandato do prefeito João Doria Jr. (PSDB – mandato de 2017 a 2018, quando renunciou ao cargo para concorrer a governador do Estado de São Paulo). Como veremos, logo após ser empossado, Doria anunciou uma guerra às pichações, que deu início a um período de duras repressões e apagamentos. A seguir, procuro reconstituir, a partir da perspectiva dos sujeitos que fazem graffiti, em especial dos interlocutores com quem trabalhei, alguns eventos e situações relacionados às ações empreendidas pelo prefeito. Para fins analíticos, agrupei algumas situações de acordo com as temáticas e eventos desencadeadores, embora seja preciso ter em conta que, em geral, elas aconteceram concomitantemente e não sucessivamente, na ordem aqui colocada.

Avenida 23 de Maio: um divisor de águas.

Um mês depois de dizer a empresários que a cidade de São Paulo era um “lixo vivo” com “16 mil pessoas na rua”, o prefeito João Doria (PSDB) tratou de começar a limpá-la. No primeiro dia do ano, vestiu-se com um uniforme de gari e foi até a Praça 14 Bis, na região central, que abriga a população em situação de rua. Cercado de fotógrafos e empunhado de uma vassoura, ele apresentou oficialmente o programa Cidade Linda, que prevê uma série de atividades de limpeza e zeladoria como reparo de calçadas, retirada de cartazes e troca de lixeiras (Kist & Tanji, 2017, p. 30).

A referida declaração do prefeito João Doria Jr, “um lixo vivo”, foi dada pouco tempo após o resultado das eleições, ainda em 2016, durante um evento na sede da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado de São Paulo (FecomercioSP), onde ainda complementou: “parece um filme escabroso. Inacreditável. Tem 16 mil pessoas nas ruas”⁷⁵. Neste evento, Doria, como o prefeito passou a ser popularmente chamado, anunciou o *Programa Cidade Linda*, como uma “ação de ataque”, que teria início um dia após a posse, em 2 de janeiro de 2017. O programa, conforme comunicação oficial da prefeitura, visa o “resgate da autoestima do paulistano”⁷⁶ através de ações regulares de zeladoria nas principais vias da cidade, realizadas em parceria com a iniciativa privada. A coordenação do programa ficou sob responsabilidade da Secretaria de Prefeituras Regionais⁷⁷, cujo cargo de secretário era acumulado pelo vice-prefeito Bruno Covas (PSDB), encarregada da articulação das ações junto às Secretarias Municipais de Desenvolvimento Social, Infraestrutura e Obras, Transporte e Mobilidade, Segurança Urbana e Verde e Meio Ambiente.

A primeira ação do programa aconteceu na Praça 14 Bis, próximo à Avenida Nove de Julho, na região central da cidade, local de circulação e permanência de pessoas em situação de rua, que se tornaram alvo das atividades de zeladoria e foram deslocadas para um espaço recém cercado por telas verdes, embaixo de um dos viadutos no entorno da praça. Esta decisão gerou debates e discussões nos meios de comunicação e redes sociais a respeito das reais intenções da prefeitura. Em declaração dada ao portal de notícias G1

⁷⁵ Ver ‘A cidade é um lixo vivo, parece um filme escabroso’, diz Doria. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,a-cidade-e-um-lixo-vivo-parece-um-filme-escabroso-diz-doria,10000092704>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

⁷⁶ Ver Prefeitura lança programa de zeladoria urbana. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-lanca-programa-de-zeladoria-urbana-sao-paulo-cidade-linda>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

⁷⁷ Secretaria criada na gestão Doria. Ver Secretaria de Prefeituras Regionais. Disponível em: <<http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/regionais/>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

São Paulo, o padre Julio Lancellotti, da pastoral do Povo da Rua, relatou que, além de ter o intuito de esconder a população em situação de rua, as ações na praça ainda apreenderam grande parte dos pertences pessoais destes sujeitos, incluindo documentos⁷⁸. Além dos procedimentos de intenções duvidosas, a atividade de zeladoria contou com a presença do prefeito vestido de gari, uniforme de uma das equipes de serviços envolvidas na ação, e foi acompanhada por uma equipe numerosa de fotógrafos e *filmmakers*. A partir desta ação, as atividades do programa tornaram-se um instrumento de propaganda e comunicação para João Doria Jr nos primeiros meses de mandato.

Poucos dias após o início do *Programa Cidade Linda*, a pichação passou a ocupar um lugar de destaque nos discursos do prefeito, que chamou seus autores de “bandidos” e declarou guerra às inscrições e também aos responsáveis por sua feitura, a “guerra de *spray*” ou “guerra de tinta”, como alguns meios de comunicação passaram a se referir. Inicialmente, as falas, permeadas por ódio e violência simbólica, pareciam referir-se prioritariamente às pixações, entretanto, à medida que as remoções e os discursos de repressão se intensificavam, foi possível perceber que, novamente, sob o termo “pichação” empregado pelo prefeito era agrupada uma diversidade muito maior de inscrições. No dia 14 de janeiro de 2017, um acontecimento confirmou este aspecto: a terceira ação do *Programa Cidade Linda* teve como destino a Avenida 23 de Maio que, como mencionado, abrigava o maior mural da América Latina, financiado pela gestão anterior, do prefeito Fernando Haddad (PT). Durante esta ação, Doria apareceu vestido com o uniforme da equipe de remoção de pichações e empunhou um motocompressor usado para expelir a tinta cinza no muro, anunciando o que estava por vir: as ações de zeladoria na avenida incluíam o apagamento do mural. A Secretaria Especial de Comunicação da Prefeitura registrou a ação:

Desta vez, vestido com a roupa das equipes de manutenção, o prefeito pintou uma mureta que estava pichada e pediu a colaboração de todos para manter a limpeza na cidade. “Proteja a cidade, não jogue o lixo fora do lixo, denuncie os pichadores, denuncie aquelas pessoas que sujam a cidade, jogando lixo nas calçadas. Contribua para que a cidade seja uma cidade melhor”, disse o prefeito⁷⁹.

⁷⁸ Ver *Prefeitura de SP instala tela verde em área onde moradores de rua foram realocados*. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/prefeitura-instala-tela-verde-em-area-onde-moradores-de-rua-foram-realocados.ghtml>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

⁷⁹ Ver *Programa SP Cidade Linda começa na Avenida 23 de Maio*. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/programa-cidade-linda-comeca-da-avenida-23-de-maio>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

Os registros do prefeito pintando a mureta de cinza, que abrigava um mural referido como pichação, circulou amplamente nos grandes meios de comunicação e redes sociais. As remoções, que perdurariam todo final de semana, despertaram a comoção de parte da população, inclusive de parcelas que até então apoiavam as ações e declarações do prefeito. Esta mobilização se viu refletida em editoriais e comentários tecidos por jornalistas em grandes meios de comunicação, inclusive naqueles de posicionamento conservador. Neste debate, de uma maneira geral, questionava-se o objetivo da ação e também colocava-se em pauta o duplo gasto de verba pública.

A conjuntura desfavorável provocou um primeiro recuo por parte da Prefeitura, que envolveu a Secretaria Municipal de Cultura com o “objetivo de evitar que a administração municipal apague grafites em bom estado de conservação”⁸⁰. Para tal, o então secretário, André Sturm, solicitou o registro fotográfico dos murais a serem preservados e os enviou para Bruno Covas, vice-prefeito e secretário de Prefeituras Regionais. A partir das fotografias foi elaborada uma lista com oito murais que, segundo a Secretaria Municipal de Cultura, estariam em bom estado de conservação e, por isso, não deveriam ser apagados. Um dos interlocutores com quem eu trabalhava passou na Avenida 23 de Maio no momento em que a equipe de manutenção realizava as remoções e teve acesso ao documento. A lista, conforme pude ver nas fotografias compartilhadas por ele, identificava o *nome de rua* dos autores dos murais que deveriam ser mantidos. O documento era curto e nas poucas páginas que antecedia a lista era possível ler:

Estudo sobre estado de conservação dos murais na Av. 23 de Maio.

ATENÇÃO

Senhores encarregados de pintura,

Você está recebendo uma cópia dos murais aos quais não poderão jamais ser pintados e ou apagados. Toda pintura deverá ser observada sempre o uso de lonas afim de proteção das (plantas) árvores bem como as calçadas do passeio público.

Atenciosamente,

Supervisão.

⁸⁰ Ver *Cultura mapeia grafites que não podem ser apagados por Doria*. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/maquiavel/cultura-mapeia-grafites-que-nao-podem-ser-apagados-por-doria/>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

Na primeira página, havia ainda um recado, escrito à mão: “Caro Bruno, aqui um trabalho que fizemos para ajudar no cidade linda. Abraço, André”. A lista era composta por 17 nomes, visto que alguns murais eram coletivos, em sua maioria reconhecidos no campo artístico nacional e internacional. Apesar do documento, ao conversar com a equipe encarregada do serviço, o interlocutor que compartilhara as fotografias notou certa confusão e a existência de informações desencontradas. Pedi então que ele me informasse a altura da avenida em que a equipe estava, para onde me dirigi. Cheguei à Avenida 23 de Maio por volta das 14h, era um dia chuvoso, o que provavelmente retardara o trabalho de remoção dos murais, uma vez que a tinta utilizada para a cobertura é à base d’água. Encontrei a equipe de serviços cobrindo os murais das pilastras do Viaduto Santa Generosa, próximo ao metrô Paraíso. Eu estava na pista oposta e, na impossibilidade de atravessar e me aproximar da equipe, comecei a tirar fotos dali mesmo. Os murais que eram alvo da ação estavam visivelmente em bom estado de conservação, o que contrariava o critério anunciado pela Secretaria Municipal de Cultura. Quando a equipe percebeu minha presença, houve um momento de hesitação e tive a impressão de que um deles tirou uma foto minha com o celular. Alguns dos prestadores de serviço se esconderam atrás da pilastra, depois de um tempo pararam o trabalho, deixando a cobertura pela metade, entraram no caminhão de apoio e foram para outra altura da avenida, impossibilitando uma conversa direta. Continuei então a caminhar pela via e pude perceber que muitos dos murais já *tinham subido*, expressão usada por muitos dos interlocutores para se referir aos apagamentos. Além disso, outros murais e parte daqueles que não estavam na lista foram mantidos, o que confirmava o relato de que a equipe estava com informações desencontradas e também indicava o emprego de outros critérios que não se limitavam àqueles anunciados pela Secretaria Municipal de Cultura. Ao longo do final de semana outros sujeitos que participaram da pintura dos murais foram ao local, o que resultou em uma proliferação de fotos, vídeos e declarações contrárias às ações nas redes sociais.

A conjuntura instaurada após os apagamentos da Avenida 23 de Maio se assemelhou em alguma medida àquela instituída após o apagamento de um grande mural na mesma avenida, durante a gestão Gilberto Kassab, mencionado anteriormente. Assim como na gestão Kassab, as ações de apagamento na avenida tornaram-se um divisor de águas na gestão Doria e geraram uma mobilização contrária por parte da maioria da população⁸¹, o que, por sua vez, exigiu medidas paliativas por parte do prefeito, que tentou “proteger” os murais “em bom estado”. Além deste cenário de mobilizações e opiniões contrárias, na gestão Doria ainda foram protocolados dois pedidos de ação popular⁸² contra o prefeito. O primeiro, elaborado pelo vereador Toninho Vespoli (Partido Socialismo e Liberdade – PSOL), também incluía o secretário de cultura André Sturm e requisitava o ressarcimento aos cofres públicos dos danos causados ao patrimônio público artístico da cidade. Na ação, Vespoli argumentava que

as obras apagadas por Doria foram produzidas por mais de 450 artistas contratados pela própria Prefeitura de São Paulo na gestão anterior, sendo que cada artista recebeu, em média, R\$ 2 mil, totalizando um investimento em torno de R\$ 900 mil somente com mão de obra, sem contar o valor gasto com materiais⁸³.

O outro pedido de ação popular foi protocolado por um grupo de advogados e empresários ligados ao partido político Rede de Sustentabilidade, e alegou não haver um critério técnico aparente para os apagamentos realizados na cidade, além de solicitar o ressarcimento pelo dano paisagístico e cultural. Esta ação conseguiu uma liminar, concedida pelo Tribunal de Justiça de São Paulo, que impedia a Prefeitura de realizar novos apagamentos, sob o risco de uma multa diária de R\$ 500 mil. No entanto, após uma

⁸¹ Após estes acontecimentos, o instituto Datafolha realizou uma pesquisa de avaliação do *Programa Cidade Linda*. Ao perguntarem sobre os apagamentos da Avenida 23 de Maio, 61% das pessoas acharam que a Prefeitura agiu mal, enquanto 32% concordou com a ação. Ver *Justiça libera Doria a apagar grafites em SP sem autorização prévia*. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1861677-justica-autoriza-doria-a-apagar-grafites-em-sp-sem-autorizacao-previa.shtml>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

⁸² De acordo com o portal Politize!, “o inciso LXXIII do artigo 5º da Constituição descreve a ação popular como instrumento destinado à anulação de atos lesivos ao patrimônio público, à moralidade administrativa, ao meio ambiente e ao patrimônio histórico e cultural. Ou seja, os cidadãos brasileiros podem propor uma ação popular sempre que considerarem que uma ação do poder público foi prejudicial a algum desses itens. O remédio é regulamentado pela Lei 4.717, de 1965. (...) Apesar de que a lei se refere à ação popular como um remédio a ser usado para anular atos já tomados, é possível usar esse instrumento de forma preventiva, evitando que o ato lesivo se concretize. Isso é possível no caso de ameaça de dano ao patrimônio cultural”. Ver *O que é e para que serve a ação popular?*. Disponível em: <<http://www.politize.com.br/acao-popular-o-que-e/>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

⁸³ Ver *Vereador aciona Doria na Justiça por apagar grafites da Avenida 23 de Maio*. Disponível em: <<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/02/vereador-aciona-doria-na-justica-por-apagar-grafites-da-avenida-23-de-maio/>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

semana, a prefeitura recorreu e a decisão da liminar foi suspensa por uma desembargadora que alegou que o pedido era “demasiadamente genérico e seu acolhimento liminar parece também tolher a ação do administrador, no cuidado e preservação de áreas e prédios públicos”⁸⁴.

Graffiti: assunto de polícia e da política.

As remoções das inscrições e os discursos autoritários do prefeito João Doria Jr. desencadearam reações nos muros da cidade: as superfícies se tornaram um meio de comunicação importante para os principais afetados pelas ações – os sujeitos que fazem graffiti e os pixadores – enviarem recados diretos ao prefeito. Um dos murais mantidos na Avenida 23 de Maio, por determinação da Secretaria Municipal da Cultura, por exemplo, foi alvo de uma intervenção composta pela colagem de uma caricatura do prefeito uniformizado e com um microcompressor em mãos, cobrindo de cinza aquele que foi considerado um painel “em boa conservação”. Em frente a esta intervenção, pixadores mandaram outro recado: “SP, falta saúde, educação, e o problema é a pixação?”⁸⁵.

Além das mensagens, começaram a surgir pela cidade inscrições feitas com o nome do prefeito, que utilizavam uma das principais características das práticas de graffiti e da pixação, isto é, a inscrição do próprio nome no espaço urbano, para se posicionar contra as medidas e ironizar as pinturas de cinza. Tais inscrições se concentraram na região central, região de maior circulação do prefeito, e eram rapidamente apagadas pelo serviço de remoções das prefeituras regionais, o que instaurou um ciclo: as inscrições eram feitas, havia a remoção, elas eram refeitas, removia-se de novo, e assim sucessivamente. Um dos sujeitos que adotou esta prática ganhou evidência, após um grande meio de comunicação registrar seus “dorias” feitos repetidamente na Avenida 23 de Maio, e passou a ser alvo de repressões mais severas por parte do poder público municipal. Algum tempo depois, tive a oportunidade de dividir uma mesa de debate, onde ele compartilhou alguns acontecimentos deste período. Destaco aqui trechos de um destes relatos:

“Quando eu tive a ideia de escrever os “dorias” [...] eu nem imaginava que ia acontecer isso, a repercussão que teve. Saiu no Instagram [de um grande

⁸⁴ Ver *Decisão judicial proíbe Prefeitura de São Paulo de apagar novos grafites*. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/02/14/decisao-judicial-proibe-prefeitura-de-sao-paulo-de-apagar-novos-grafites.htm>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

⁸⁵ Ver *Grupo picha muro da 23 de Maio e manda recado para Doria*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1853985-grupo-picha-muro-da-23-de-maio-e-manda-recado-para-doria.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

meio de comunicação] e as pessoas começaram a me marcar. [...] Começaram os comentários horríveis [no post da fotografia]. [...] Muitos falavam: “arranca o pé dele”, “pixa a casa dele”, “seu vagabundo”... daí para baixo. [...] Eu falei: “nossa, isso aqui vai dar merda”. E foi o que aconteceu, passou uma semana, a polícia apareceu na minha residência. [...] Eles tinham ido em 6 endereços atrás de mim. [...] [Na abordagem] o policial foi super gente fina, até. Ele falou “meu, eu tenho tantas coisas para me preocupar e agora tenho que ficar indo atrás de gente riscando parede”. [...] Ele [explicou] que o prefeito estava na linha com a delegada e falou assim “vê se ele é o [...] mesmo, não vai levar o cara errado”. Porque a ideia deles terem vindo atrás de mim era fazer uma mídia em cima, aparecer na delegacia e estar cheio de gente da imprensa, como se ele estivesse me colocando como exemplo. [...] Foi uma denúncia anônima, inclusive, foi assim que eles chegaram na minha residência. [...] Eu liguei para a galeria [...] que sempre tem uns trabalhos meus, o dono é amigo meu há anos, aí ele falou “pega o advogado da galeria, aí você vai lá amanhã resolver isso”. [...] Eu fui na delegacia no outro dia, [...] lá no DEIC [Departamento Estadual de Investigações Criminais], na zona norte. [Quando] eu cheguei lá, passando no corredor a delegada falou assim: “você é o [...], né?”. Aí eu me perguntei “como ela sabe que sou eu?”. [Foi então que] eu descobri como: porque tinham 400 páginas minhas, inclusive com o número da minha conta do banco, o nome da minha empresa, tudo que tinha meu nome eles tinham, 400 fotos também, exposição em galeria, entrevistas. [...] Fui levado para prestar depoimento, o escrivão super gente fina também. [...] Eu falei que o que eu fiz nada mais é do que uma intervenção artística. [...] [Quando terminei, o escrivão] pegou o depoimento, levou pra delegada e [ela] falou assim: “olha, você está solto, não vai responder nada, não tem multa, processo nada. Só toma cuidado, porque parece que a gente está vivendo em outro mundo, já não é mais como a gente acreditava que era antes”. [...] O artigo que ele [o prefeito] queria me incriminar não era crime ambiental, nem vandalismo, era associação criminosa e formação de quadrilha, que são 8 anos de prisão. Então se eu tivesse aparecido lá sem advogado, sem nada, eu já estava preso. Só que, ao mesmo tempo, as provas que eles tinham, as 400 páginas, provavam que eu era uma pessoa só, não existe gangue de uma pessoa, nem formação de quadrilha de uma pessoa só. E foi por isso que eu fui liberado”⁸⁶.

⁸⁶ Trechos transcritos a partir dos relatos durante a mesa de debate. O nome do evento e do sujeito foram suprimidos de maneira a preservar a sua identidade.

Os acontecimentos descritos, ao mesmo tempo em que ajudam a ter uma melhor dimensão das medidas autoritárias e repressivas que passaram a ser aplicadas, revelam que estas não foram acatadas sem restrições por parte de outros setores da própria administração pública. Neste e em outros casos compartilhados comigo, foram recorrentes os relatos de falas de policiais, delegados e juízes sobre a desproporção das medidas que estavam sendo tomadas, sobretudo se comparado com outras demandas e responsabilidades que eles consideravam prioritárias para a cidade.

O envolvimento do Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC), da Secretaria Estadual de Segurança Pública, foi uma estratégia do prefeito para tentar aumentar as sanções e punições, pois faria com que as inscrições não fossem mais enquadradas como delitos de menor potencial ofensivo, mas como formação de quadrilha e associação criminosa, o que implicaria na prisão imediata daqueles presos em flagrante. De acordo com reportagem do Estado de São Paulo, o DEIC passou a mapear e identificar os sujeitos que pintam na rua a fim de executar prisões coletivas, procedimento inspirado em ações empreendidas pelo poder público na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais. No entanto, no contexto paulistano, o próprio secretário adjunto da secretaria de segurança, Sergio Turra Sobrane, em entrevista para o mesmo jornal, apontou as dificuldades de tal empreitada: “a infração não é de uma gravidade tão grande, como está na própria lei, que dê para caracterizar como organização criminosa. Pode ser que se consiga chegar nesse ponto, mas é muito difícil”⁸⁷.

Portanto, durante o primeiro semestre de 2017, a atmosfera de tolerância, presente na antiga gestão, foi substituída pelo autoritarismo, controle e repressão. Neste período, as detenções e abordagens policiais aumentaram sensivelmente, o que se refletia nos relatos de interlocutores: ao longo de 2016, pude contar um ou dois casos de abordagens policiais que culminaram na ida à delegacia⁸⁸, enquanto que nos primeiros meses de 2017 este número já passava de 10, somente no recorte da minha pesquisa. Apesar da pouca efetividade do agravamento das sanções – a tentativa de enquadrar as inscrições e seus autores como formação de quadrilha não foi bem sucedida –, os discursos do prefeito tiveram efeito em parte da população, de modo que houve um aumento expressivo das denúncias anônimas. Além disso, como muitos deles me contaram, instaurou-se um clima hostil durante os processos de pinturas e não eram raras as ocasiões em que eles ouviam xingamentos diversos. As denúncias anônimas e as posturas agressivas não se restringiam

⁸⁷ Ver *Policiais do Deic vão investigar grupos de pichadores*. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,policiais-do-deic-vao-investigar-grupos-de-pichadores,70001637837>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

⁸⁸ Como dito em outro lugar deste trabalho, as abordagens policiais fazem parte da rotina de quem pinta na rua, no entanto, nem sempre resultam na ida à delegacia e em sanções legais.

a casos de pinturas não autorizadas; ao contrário, generalizaram-se, de modo que também não foram poucas as vezes em que a polícia foi chamada para casos em que havia a autorização do dono do muro. Segundo reportagem da Revista Galileu (KIST & TANJI, 2017, p. 39), entre janeiro e março de 2017, cerca de 70 pessoas haviam sido levadas à delegacia por conta de infrações relacionadas à pichação. Neste período, o pesquisador e artista, Bruno Perê, iniciou o mapeamento dos *enquadros*, com informações coletadas no Diário Oficial Cidade de São Paulo, gerando um mapa que evidenciou uma expressiva concentração de casos na região central da cidade⁸⁹.

Além dos quadros policiais, este ambiente intensificou e favoreceu reações violentas por parte de seguranças e vigilantes particulares, responsáveis por assegurar diferentes tipos de propriedade, o que aumentou a situação de vulnerabilidade dos sujeitos durante as pinturas na rua. Um caso relatado por um interlocutor é paradigmático neste sentido. Em uma tarde de domingo de janeiro de 2017, ele e mais outros quatro sujeitos combinaram um *rolê vandal*⁹⁰ na zona oeste da cidade. Depois de uma primeira parada na região do Largo da Batata, eles seguiram para a Marginal Pinheiros, via de tráfego intenso de carros, marcada por muros extensos de prédios comerciais. Lá, eles resolveram parar no muro de um grande banco, que já tinha sido pintado em outras ocasiões pelo sujeito que organizara o *rolê*. Eles se espalharam pela extensão da superfície e começaram a pintar. Pouco tempo depois, ouviram os gritos dos seguranças e avistaram um deles se aproximando com uma arma na mão. Dois deles conseguiram correr, momento em que o segurança atirou para cima. Apesar da longa experiência de pintura na rua, o tiro os pegara de surpresa e instaurou um clima de apreensão e insegurança, como eles descreveram. Um dos três que ficaram no muro se jogou no chão, em um sinal de cessar fogo. Os outros dois começaram a argumentar com os seguranças e sugeriram que poderiam repintar o muro de cinza e que tinham tinta para isso. Contudo, os seguranças já haviam acionado a polícia, que chegou em poucos minutos. Neste meio tempo, outros seguranças se aglomeraram no local, o chefe deles identificou quem tinha disparado a arma e tirou-o da cena. Quem atendeu ao chamado da polícia foi um sargento, o que, como um dos sujeitos me disse posteriormente, dificultou a negociação e argumentação. Novamente foi sugerida a repintura imediata do muro, o que não foi acatado pelo sargento. Após uma demorada negociação, ele decidiu não leva-los para a delegacia, o que, em realidade, aconteceu por conta do disparo de arma de fogo por parte dos seguranças, fato que tornaria aquela situação mais complexa.

⁸⁹ Ver Enquadros. Disponível em: <<https://goo.gl/e7Xogp>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

⁹⁰ Expressão utilizada para identificar as saídas para fazer pinturas não autorizadas. Para uma análise deste tipo de situação, ver Capítulo 4.

A nova conjuntura também provocou mudanças nos processos de pintura, pois era preciso maior cautela, sobretudo pela iminência de reações violentas por parte de diferentes atores, da população em geral aos seguranças particulares. Dentre os interlocutores com quem trabalhei, as atitudes adotadas foram diversas: parte deles diminuiu drasticamente a frequência de pintura até ter uma maior compreensão de todas as mudanças; alguns intensificaram os *rolês vandal*, como uma forma de resistência e enfrentamento; outros passaram a privilegiar pinturas autorizadas nas regiões periféricas da cidade. Houve também um sensível aumento da produção e uso dos *stickers*, produzidos com *tags* e *personas*, uma maneira de continuar a deixar marcas pela cidade, mas de forma rápida e ágil. Em geral, a condição de controle e violência não levou nenhum deles a parar totalmente de pintar na rua; o que se viu, em realidade, foi uma mudança nas maneiras de fazer e um rearranjo das táticas e critérios de seleção de espaços.

Além destes reajustes nos procedimentos de pinturas, alguns sujeitos passaram a restaurar os muros pintados de cinza pelo serviço de remoções, a fim de trazer as suas inscrições para a superfície. Como mencionado anteriormente, a tinta utilizada pelo serviço de remoção de pichações da prefeitura é à base de água; desta forma, para remover esta cobertura, eles se valiam de uma quantidade razoável de água, além de escovões e vassouras. Apesar da não utilização de *spray* e tinta, isto não impediu a repressão destas ações, alguns deles, inclusive, foram levados à delegacia. Um destes casos, acontecido com um dos interlocutores da pesquisa, foi emblemático e ganhou ampla repercussão nos meios de comunicação. Ele foi detido enquanto “lavava” a cobertura de um de seus murais, na zona sul. Inicialmente, os policiais o conduziram para uma delegacia próxima ao local e posteriormente para a Delegacia de Crimes Contra o Meio Ambiente, no centro da cidade. Assim que houve a abordagem policial, o sujeito enviou a notícia para um grupo do WhatsApp que eu também fazia parte. Em pouco tempo, a informação se espalhou e tomou as redes sociais, causando certa mobilização. Com a repercussão, advogados e vereadores se dispuseram a ir até o local para ajuda-lo, bem como alguns jornalistas. Ao todo, foram 5h de procedimento: ele fora abordado às 10h e liberado somente às 15h. Neste mesmo dia, encontrei com ele pouco depois de ser liberado e pude saber mais detalhes do ocorrido. Uma coisa que chamara atenção, que até então não era usual nestes casos, é que, após o depoimento padrão, ele foi chamado para um segundo depoimento, em uma outra sala, conduzido por uma outra equipe, onde foram feitas perguntas a respeito da identidade de um pixador, a qual ele assegurou não ter revelado. Além disso, pediram para que ele segurasse um catálogo de um dos seus projetos artísticos e tiraram uma fotografia, provavelmente com o fim de relacionar sua identidade com sua inscrição.

Tais procedimentos, como depois acabamos por concluir durante a conversa, provavelmente foram levados a cabo pela equipe do DEIC.

A repercussão do caso levou a alguns desdobramentos. Na semana seguinte ao acontecido, um vereador, que demonstrara solidariedade no dia da detenção, convidou o sujeito que fora detido para um almoço, onde se dispôs a coloca-lo em contato direto com prefeito João Doria Jr. para que ele entregasse uma carta falando sobre o ocorrido e também sobre as práticas de graffiti de uma maneira geral. A oportunidade surgiu na semana seguinte ao encontro: o prefeito estaria presente na seção solene de posse dos vereadores na Câmara Municipal de São Paulo. Neste dia, dentro da própria plenária, o vereador promoveu o encontro e o sujeito pôde conversar rapidamente com o prefeito João Doria Jr e entregar a carta, conforme sugestão do vereador. No final da tarde deste mesmo dia, ele recebeu uma ligação do prefeito que, como ele me disse posteriormente, durou quase 30 minutos. Foi uma ligação cordial, que tinha como finalidade estabelecer um diálogo direto.

Disque-Pichação: PL 56/2005.

Contudo, na ligação telefônica em tom cordial, mencionada acima, o prefeito João Doria Jr. esqueceu de incluir (ou omitiu) um aviso sobre o que estava por vir: nas semanas seguintes, durante as primeiras seções de 2017 da Câmara Municipal de São Paulo, foi votado o substitutivo do Projeto de Lei 56/2005, de autoria do vereador Adilson Amadeu (Partido Trabalhista Brasileiro – PTB), elaborado em 2005. O PL *Disque-Pichação*, como ficou conhecido, propunha originalmente a criação de um disque denúncia e a detenção de até um ano para a prática de pichação. O substitutivo, por sua vez, apresentou novas cláusulas e modificações no projeto de 2005, votado em duas seções.

No intervalo entre a primeira e a segunda votação, em virtude da reivindicação de alguns vereadores, sobretudo àqueles contrários à PL, foi realizada uma audiência pública, no dia 14 de fevereiro, organizada pela Comissão de Constituição, Justiça e Legislação Participativa (CCJ) com o objetivo de ouvir a sociedade civil a respeito do tema. No curto espaço de tempo entre o anúncio da audiência pública e a sua realização, os vereadores de oposição à lei, através das redes sociais e de contatos diretos, fizeram esforços para divulgar o evento e mobilizar a presença do maior número de pessoas possível. Tais esforços, aliados à articulação feita pelos sujeitos que pintam na rua, tiveram efeito: na audiência era visível a presença de pessoas relacionadas de alguma forma com as práticas de graffiti ou pichação, que constituíam o grupo contra o projeto de lei. Neste período,

também fui contatada por interlocutores, que reforçaram a importância de ter a fala de alguém que estudava o tema; solicitação que eu atendi e compareci no dia da audiência. A parcela da sociedade civil a favor da aprovação do PL, por sua vez, era formada sobretudo por pessoas ligadas a associações de bairro, o que foi evidenciado durante as falas. Além disso, diferentes meios de comunicação compareceram para registrar as discussões e fazer transmissões ao vivo, o que conferiu um burburinho e movimentações constantes naquele espaço.

A audiência pública teve início às 10h e a mesa responsável pela sua condução, além de ser composta por vereadores, contava com a presença do secretário de cultura, André Sturm, e o secretário de segurança urbana, José Roberto Rodrigues de Oliveira. Durante os procedimentos formais de abertura, o autor da PL 56/2005, o vereador Adilson Amadeu (PTB), lançou um desafio em forma de provocação, dando o tom às discussões que teriam lugar ali: ele expressou a vontade de ser convidado para ir à casa de um pixador para ver se ela era pixada, fala que depois foi reproduzida em algumas das colocações feitas a favor da lei por parte da sociedade civil. Na sequência, foram dadas as instruções: era necessária a inscrição prévia para poder falar em um dos dois microfones colocados nas extremidades opostas do auditório, sendo um deles exclusivo para falas a favor do projeto de lei e outro dedicado somente às falas contra. Para tal, havia um funcionário da Câmara perto de cada um dos microfones com uma lista que deveria ser preenchida com informações como nome e RG. Diante da conjuntura autoritária e repressiva que se instaurara na cidade, decidi me inscrever no microfone contrário ao PL, a fim de contribuir com um aprofundamento das reflexões acerca das práticas de graffiti e da pixação, momento em que vi que já havia cerca de 10 nomes inscritos para falar neste microfone. As falas tiveram início e foram alternadas sucessivamente entre aqueles contra e a favor. De uma maneira geral, no microfone dedicado às expressões a favor do projeto de lei, as manifestações procuravam defender o direito da propriedade privada e reforçar os prejuízos financeiros decorrentes das constantes pinturas das fachadas; além disso, muitas delas apontavam as inscrições como um disparador da criminalidade e da sujeira da cidade, associando os seus autores à imagem de criminosos. No microfone oposto, as falas criticavam a criminalização das práticas de graffiti e da pixação; além disso, algumas colocações chamaram atenção para a falta de conhecimento acerca destas práticas, por parte do poder público e da população em geral, reivindicando a ampliação do debate sobre os projetos de cidade que permeiam este tipo de discussão. Contudo, algum tempo após o início das falas da sociedade civil, os vereadores passaram a interromper a dinâmica para fazerem as suas próprias colocações, o que passou a ser recorrente a medida em que

se aproximava o fim da audiência, até chegar ao ponto das falas da sociedade civil serem completamente interrompidas, impedindo que todos os inscritos se manifestassem – o que me incluía. Este comportamento, provavelmente acentuado pela presença de grandes meios de comunicação, a meu ver, comprometeu o propósito inicial de promover uma escuta ampla dos pontos de vista existentes.

Em parte dos discursos a favor da aprovação do projeto de lei, novamente estiveram presentes tentativas de estabelecer uma distinção entre as práticas de graffiti e a pixação, baseadas, sobretudo, nas oposições entre “arte” e “vandalismo” ou entre o que é “belo” e o que é “feio”, que, como já vimos, permeiam muitos debates que envolvem estas práticas desde a sua emergência na cidade, nos anos 1980. Contudo, algo que eu observara de forma fragmentária desde o início da gestão do prefeito João Doria Jr. ganhou evidência durante a audiência pública: estas tentativas de distinção provocaram, por parte daqueles contrários ao projeto de lei, o emprego cada vez mais recorrente do termo pixação; durante as falas na audiência pública e as entrevistas que se seguiram, por exemplo, passou a ser comum ver sujeitos que fazem somente graffiti se identificando como pixadores, o que dificultava ainda mais o estabelecimento de fronteiras estanques. Nesta dinâmica, houve, pois, uma politização do léxico: de um lado, a oposição mobilizava as ideias de “grafite” e “pichação”, já discutidas neste trabalho; de outro lado, do ponto de vista de muitos daqueles que pintam na rua, o termo pixação passou a ser empregado como um artifício político e de embate nos contextos destas discussões.

A segunda seção de votação, que sucedeu a audiência pública, aprovou o projeto de lei por 51 votos a favor e 2 contra. Apesar do resultado ter sido previsto, dado o perfil conservador da maioria dos vereadores em exercício na Câmara Municipal de São Paulo, ele surpreendeu pela quase unanimidade; alguns vereadores que trabalharam ativamente na mobilização da audiência pública, por exemplo, votaram de acordo com a orientação da bancada de seus partidos, o que contrariou muitos dos diálogos e conversas que precederam a votação. Na semana seguinte, a lei foi sancionada pelo prefeito João Doria Jr., e instituiu o *Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo* (Lei nº 16.612/2017)⁹¹, substituindo o antigo *Programa Antipichação do Município de São Paulo* (Lei nº 14.451/2007), instaurado na gestão do prefeito Gilberto Kassab. O texto final, além de se basear no projeto de lei e nas modificações do substitutivo, incorporou elementos do programa da gestão Kassab e da Lei Federal nº 12.408/11, sancionada pela presidenta Dilma Rousseff. Destaco a seguir alguns trechos:

⁹¹ Ver Lei nº 16.612, de 20 de fevereiro de 2017. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/Certificacao/GatewayCertificaPDF.aspx?notarizacaoID=76f762fa-66ea-4896-9187-b364cf2c779a>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

[...]

Art. 1º Fica instituído o Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo, que visa ao enfrentamento à poluição visual e à degradação paisagística, ao atendimento ao interesse público, à ordenação da paisagem da cidade com respeito aos seus atributos históricos e culturais, bem como à promoção do conforto ambiental e da estética urbana do Município. Parágrafo único. Constitui objetivo do programa de que trata o “caput” deste artigo assegurar, dentre outros: I - o bem-estar estético e ambiental da população; II - a proteção, preservação e recuperação do patrimônio arqueológico, histórico, cultural, artístico, paisagístico, de consagração popular, bem como a valorização do meio ambiente urbano; III - a percepção dos elementos referenciais da paisagem e a preservação das características peculiares dos logradouros e das edificações públicas e particulares; IV - o equilíbrio de interesses dos diversos agentes atuantes na cidade para a promoção da melhoria da paisagem do Município; V - reconhecer a prática do grafite como manifestação artística e cultural.

[...]

Art. 3º Para fins de aplicação desta lei, considera-se ato de pichação riscar, desenhar, escrever, borrar ou por outro meio conspurcar edificações públicas ou particulares ou suas respectivas fachadas, equipamentos públicos, monumentos ou coisas tombadas e elementos do mobiliário urbano. Parágrafo único. Ficam excluídos do programa instituído por esta lei os grafites realizados 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.

Os objetivos do *programa*, apresentados no artigo primeiro, anunciam os pares de oposição que estão na sua base: ordenação e conforto da estética ambiental e urbana *versus* poluição visual e degradação paisagística. A distinção entre “grafite” e “pichação” é colocada como um dos seus principais propósitos, a fim de “reconhecer a prática do grafite como manifestação artística e cultural”. O artigo terceiro da lei dedica-se à tipificação destas práticas, e, novamente, o que prevalece é a distinção entre inscrições autorizadas e não autorizadas: a definição de “grafite” é a mesma da Lei Federal nº 12.408/11, isto é, são

consideradas manifestações artísticas do tipo “grafites” as inscrições autorizadas pelos proprietários dos imóveis; a “pichação”, por sua vez, ganhou uma definição ampliada: *“considera-se ato de pichação riscar, desenhar, escrever, borrar ou por outro meio conspurcar edificações públicas ou particulares ou suas respectivas fachadas, equipamentos públicos, monumentos ou coisas tombadas e elementos do mobiliário urbano”*, isto é, qualquer tipo de manifestação que não seja feita com autorização, as quais também ficam excluídas da concepção de “manifestação artística e cultural” estabelecida pela lei. Desta forma, o objetivo de assegurar “o equilíbrio de interesses dos diversos agentes atuantes na cidade para a promoção da melhoria da paisagem do Município”, em realidade refere-se somente a uma parcela dos diferentes agentes da cidade, isto é, os proprietários de imóveis. Continuemos a leitura de outros trechos da lei sancionada.

[...]

Art. 4º O ato de pichação constitui infração administrativa passível de multa no valor de R\$ 5.000,00 (cinco mil reais), independentemente das sanções penais cabíveis e da obrigação de indenizar os danos de ordem material e moral porventura ocasionados.

[...]

Art. 5º Até o vencimento da multa, o responsável poderá firmar Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana, cujo integral cumprimento afastará a incidência da multa prevista nesta lei, e poderá abranger também a obrigação de indenizar os danos de ordem material e moral porventura ocasionados, nos termos de decreto regulamentar.

§ 1º O Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana fixará como contrapartida ao infrator, preferencialmente, a reparação do bem por ele pichado, ou a prestação de serviço em outra atividade de zeladoria urbana equivalente, a critério da Prefeitura, além de aderir a Programa Educativo destinado ao infrator de forma a incentivar o desenvolvimento da prática do grafite nos termos de decreto regulamentar.

[...]

Art. 7º Os valores decorrentes das multas aplicadas nos termos do art. 4º desta lei reverterão ao Fundo de Proteção ao Patrimônio Cultural e Ambiental Paulistano, criado pela Lei nº 10.032, de 27 de dezembro de 1985, vinculado ao CONPRESP e à Secretaria Municipal da Cultura.

Apesar das tentativas de recrudescimento das sanções, por parte do prefeito João Doria Jr., esta lei parece traçar alguns avanços neste sentido. A detenção de até um ano,

estipulada na lei federal, não está presente no texto e, em seu lugar, vê-se o enquadramento das infrações enquanto administrativas, o que implica na aplicação de multas que variam de acordo com a natureza do imóvel e de sanções alternativas, as quais podem substituir o pagamento da multa. Para que isso ocorra, o sujeito detido tem de assinar o *Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana* que irá determinar o tipo de sanção a ser cumprida: reparação do imóvel, prestação serviços de zeladoria ou serviços comunitários. O infrator deve ainda aderir ao *Programa Educativo*, cujo intuito parece ser converter as práticas infratoras em práticas de “grafite”, o que, mais uma vez, demonstra a falta de entendimento, por parte do poder público, da diversidade e especificidade das práticas que procura coibir. Ademais, a lei especifica o destino a ser dado ao valor do pagamento das multas: o Fundo de Proteção ao Patrimônio Cultural e Ambiental Paulistano, vinculado ao CONPRESP (Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo) e à Secretaria Municipal de Cultura. Por fim, um último destaque:

Art. 8º O autor ou autores do ato de pichação presos em flagrante delito ou que forem posteriormente identificados não poderão ser contratados pela Administração Direta e Indireta Municipal para exercer atividade remunerada. [...] § 2º O integral cumprimento do Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana afastará a restrição prevista no “caput” deste artigo, desde que o infrator não seja reincidente.

O artigo oitavo diz respeito a uma particularidade das práticas de graffiti em São Paulo: as recorrentes parcerias entre os sujeitos que pintam na rua e o poder público. Este artigo estipula que aqueles “presos em flagrante delito ou que forem posteriormente identificados” não poderão ser contratados de forma direta ou indireta pela administração, o que pode ser revogado no caso do cumprimento integral do *Termo de Compromisso de Reparação da Paisagem Urbana*. Adicionalmente aos destaques, o texto final da lei sancionada define, ainda, a coordenação do *programa*, que passa a ser de responsabilidade da Secretaria Municipal das Prefeituras Regionais, em lugar da coordenação descentralizada do *programa* que veio a substituir. Às Prefeituras Regionais cabe agora somente a execução, o que inclui o recebimento de denúncias de “atos de pichação”. Há também a incorporação da regulamentação da venda de tinta *spray*, estipulada na Lei Federal nº 12.408/11, e dos termos de cooperação com a iniciativa privada para a recuperação de fachadas, estabelecidos no *programa* da gestão Kassab.

A instituição do *Programa de Combate a Pichações no Município de São*, aliada à instalação de câmeras de monitoramento pela cidade através do *Programa City Câmeras*⁹², à parceria com o corpo investigativo do DEIC e ao acordo com os taxistas para a denúncia de atos relacionados à pichação, do qual falarei adiante, formaram o conjunto de instrumentos de controle e repressão mobilizados pela gestão do prefeito João Doria Jr. para combater as diferentes práticas de pintura na rua, o que inclui as práticas de graffiti na maneira como entendemos neste trabalho.

Jardins Verticais, Comissão e MAR.

Simultaneamente à criação de instrumentos de controle e repressão às práticas de pintura na rua, o prefeito João Doria Jr tomou medidas para contornar as polêmicas geradas pelos apagamentos dos murais da Avenida 23 de Maio que, como vimos, não recebeu críticas somente de grupos de oposição à sua gestão, mas também de setores conservadores que o apoiavam. Ao final de janeiro de 2017, surgiu um primeiro rumor acerca da feitura de novos murais na Avenida 23 de Maio através da realização do “Festival de Grafite”, que seria organizado pela Secretaria Municipal de Cultura. À época, o então secretário André Sturm chegou a declarar à imprensa que seria um evento com “artistas selecionados e materiais fornecidos pela gestão”⁹³. Os rumores de novos murais, no entanto, não se concretizaram, mas o “problema” da Avenida 23 de Maio ainda precisava ser resolvido. Em março de 2017, a prefeitura anunciou o projeto *Muros Verdes* que, no lugar do maior mural da América Latina, iria implantar o que o prefeito chamou de o “maior corredor verde do mundo”⁹⁴. Os jardins verticais começaram a ser fixados nos muros da avenida ainda em março e o “corredor verde” foi oficialmente inaugurado cinco meses depois, no início do mês de agosto. O projeto custou R\$ 9,7 milhões e para viabilizá-lo a prefeitura utilizou um acordo de compensação ambiental, firmado com uma empresa de engenharia que desmatara uma área verde no bairro do Morumbi, zona sul da cidade⁹⁵.

⁹² Ver *Doria vai cobrar restauro de pichador e instalar 2,5 mil câmeras*. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,contra-pichacao-doria-anuncia-instalacao-de-2-5-mil-cameras-e-multa-de-ate-r-50-mil,70001649187>>. Acesso em: 16 mai. 2018.

⁹³ Ver *Gestão Doria acha 23 de Maio “muito cinza” e vai refazer grafites*. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/gestao-doria-acha-23-de-maio-muito-cinza-e-vai-refazer-grafites/>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

⁹⁴ Ver *Após apagar grafites, Doria inaugura corredor verde na av. 23 de Maio*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1907479-apos-apagar-grafites-doria-inaugura-corredor-verde-na-av-23-de-maio.shtml>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

⁹⁵ Conforme reportagem do Jornal Nexo, “até março de 2015 não era possível compensar desmatamento com investimento em jardins verticais. O então prefeito Fernando Haddad (PT) e o secretário do Verde e Meio Ambiente à época, Wanderley Meira do Nascimento, reverteram então essa proibição com um decreto que previa a ‘conversão da compensação em obras e serviços, jardins verticais e coberturas verdes’. A ação do

Este aspecto, contudo, dividiu opiniões da população e de ambientalistas, isto porque a compensação ambiental através de jardins verticais não é unanimidade entre especialistas. De acordo com os profissionais entrevistados na reportagem do Jornal Nexo, o aspecto negativo diz respeito ao efeito limitado em termos de compensação ambiental e aos altos custos de manutenção; os aspectos positivos, por sua vez, defendem o impacto nos efeitos da poluição e ilhas de calor na cidade. Contudo, o que parece ser um ponto de concordância entre os especialistas entrevistados pelo jornal é que os jardins verticais são uma solução sobretudo paisagística, ou seja, de impacto visual e estético⁹⁶.

Neste período, poucas semanas após as repercussões negativas dos apagamentos dos murais da Avenida 23 de Maio, alguns interlocutores me contaram que o prefeito entrara em contato com um produtor ligado a projetos de arte urbana e muralismo solicitando uma proposta de projeto, que deveria acontecer em um curto espaço de tempo, como parte das respostas às críticas recebidas. No entanto, diante da conjuntura de repressão e criminalização, o produtor não ficou confortável em ser o único envolvido no diálogo; além disso, ele considerava importante integrar à discussão sujeitos que pintam na rua e não somente produtores. Ele então estendeu o convite a um segundo círculo de contatos, que incluía um perfil específico de sujeitos que pintam na rua: aqueles envolvidos com projetos e pinturas comissionadas, no campo das artes visuais. Estes, por seu turno, estenderam o convite a um terceiro círculo, integrando ao grupo sujeitos da cena do graffiti que tinham algum histórico de parcerias com o poder público ou envolvimento com discussões relacionadas à políticas públicas e direitos humanos. Estava, assim, formada a *Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua*, como o agrupamento foi chamado posteriormente: ao todo eram 13 pessoas, entre sujeitos que pintam na rua e produtores; de opiniões heterogêneas em termos políticos e em relação ao tipo de projeto que deveria ser desenvolvido; com atuações territoriais diversas, distribuindo-se tanto pelas regiões centrais quanto periféricas; mas com um nítido desequilíbrio de gênero – 12 homens e apenas uma mulher, o que reproduzia um aspecto da própria cena de graffiti paulistana, abordado anteriormente.

Em princípio, havia um certo sigilo em torno da comissão, de maneira que somente aqueles próximos aos membros tinham algum acesso ao processo que se dava naquele espaço de discussão e negociação. No entanto, à medida que as reuniões passaram a ser

agora ex-prefeito tomou como base estudos como o publicado pela Universidade da Colúmbia Britânica, no Canadá. O texto aponta, por exemplo, que 1m² de plantas utilizadas em jardins verticais são capazes de absorver, em média, 6,5 kg de dióxido de carbono (CO²) por ano”.

⁹⁶ Ver *Os jardins verticais são uma opção viável para melhorar o ambiente urbano?*. Disponível em: <<https://www.nexojornal.com.br/expresso/2017/05/01/Os-jardins-verticais-são-uma-opção-viável-para-melhorar-o-ambiente-urbano>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

recorrentes e a comissão passou a ser mencionada em falas da Secretaria Municipal de Cultura e do prefeito, a mesma se tornou pública, o que gerou reações dentro da cena de graffiti da cidade: o assunto tornou-se recorrente em diferentes espaços de sociabilidade e também nas redes sociais; uma parcela dos sujeitos fizeram duras críticas aos membros da comissão por aceitarem um diálogo nestes termos, em meio à conjuntura que todos enfrentavam na cidade; outros colocavam em questão as reais intenções dos envolvidos na comissão, que eram acusados de ter motivações pessoais e não coletivas, além de surgirem rumores de que eles estariam recebendo um salário para participar destas reuniões, o que não era verdade.

Alguns interlocutores integraram a comissão, o que possibilitou acompanhar as discussões e desdobramentos de maneira mais próxima. As reuniões eram organizadas e coordenadas por uma equipe da Secretaria Municipal de Cultura e a urgência em relação ao desenvolvimento e lançamento do projeto era visível não somente nas demandas, mas também na frequência dos encontros, que eram semanais. Esta atmosfera era acentuada pelos discursos do prefeito João Doria Jr., que passaram a mencionar o provável lançamento de um projeto de pintura de murais. Em algumas de suas falas, Doria defendia a criação de um “grafitódromo”, inspirados no bairro de *Wynwood*, em Miami⁹⁷, que receberia o nome de Museu de Arte de Rua (MAR) e consistiria em um espaço, de caráter disciplinador, destinado à pintura de “grafites”, já que deveria abrigar oficinas que, do ponto de vista do prefeito, teriam a importante função de transformar os pixadores em “grafiteiros”. De uma maneira geral, a ideia não foi bem recebida pelos sujeitos que pintam, o que se refletiu nas opiniões de parte dos integrantes da comissão, isto porque a proposta contrariava uma das principais características das pinturas na rua, a liberdade, além de ter potencial de contribuir para o arrefecimento das repressões, afinal, todos os demais espaços da cidade se tornariam proibidos pelo contraste. Portanto, nas reuniões, como vim a saber, a discussão seguia um rumo diferente das falas do prefeito: de um lado a equipe da prefeitura pressionava para o desenvolvimento de um projeto; de outro lado, parte dos integrantes da comissão aproveitavam o espaço para questionar a criminalização e pedir contrapartidas, sobretudo em relação às repressões policiais que aconteciam com frequência desde o início da gestão.

Depois de uma série reuniões e negociações, chegou-se ao formato de edital, já conhecido por muitos dos que pintam na rua, como vimos anteriormente. A expectativa da Comissão era que este formato garantiria uma diversidade territorial e uma

⁹⁷ Ver *Conheça o bairro de Miami que é um museu de street art a céu aberto*. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2013/04/conheca-o-bairro-de-miami-que-e-um-museu-de-street-art-a-ceu-aberto>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

heterogeneidade de curadorias e projetos. Em março de 2017, foi convocada uma coletiva de imprensa para o lançamento, que contou com a presença do prefeito. O representante da Comissão que estava na mesa aproveitou a ocasião para ler uma carta elaborada pelo grupo, que procurava evidenciar as ressalvas que eles tinham em relação às medidas repressivas da gestão, explicar o processo de elaboração do edital e reforçar que o convite para integrar a Comissão foi aceito, não sem restrições, mas por acreditarem que o diálogo com o poder público seria o melhor caminho para a criação de políticas públicas relacionadas à arte de rua. No entanto, o lançamento foi marcado por um outro aspecto: o edital foi anunciado pelo prefeito como Museu de Arte Urbana (MAR), nome utilizado até então para defender a criação do polêmico “grafitódromo”, o que causou um mal estar na Comissão que, até aquele momento, também não sabia do nome que seria dado ao edital que ajudara a criar, o que provocou um aumento da tensão com outros sujeitos que pintam na rua. Além disso, o anúncio do edital foi feito um mês após uma série de protestos de grupos artísticos contra o congelamento de 43,5% do orçamento municipal destinado à Secretaria Municipal de Cultura⁹⁸, que, dentre outros impactos, resultou na não abertura de chamadas para editais já existentes e na redução do prêmio de outros, o que tencionava ainda mais a atmosfera entorno do MAR, como passou a ser chamado o fomento.

Tais circunstâncias levaram a *Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua* a criar uma página no Facebook, cuja primeira publicação, além de fornecer informações e orientações sobre do edital, divulgou um posicionamento dos membros em relação ao processo de elaboração do edital e do lançamento. Destaco abaixo alguns trechos da comunicação:

[...] As decisões da comissão são em cima das discussões realizadas nas reuniões, mas por ser um grupo relativamente grande e muito distinto de opiniões, as soluções não representam a opinião individual de cada um, tampouco compartilhamos das mesmas ideias da prefeitura. Não é intenção deste grupo criar os eventos da cidade, mas sim ferramentas e políticas que possam garantir o fomento a arte de rua de forma consolidada podendo se manter por novas gestões. [...] Deixamos bem claro que o edital foi o primeiro e único projeto da comissão, [...] mas que não faz parte da escolha da comissão nem o nome e nem o conceito Museu de arte de Rua (MAR) [...] ⁹⁹.

⁹⁸ Ver *Grupos protestam em SP contra congelamento de verbas da Cultura*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1861168-grupos-protestam-em-sp-contra-congelamento-de-verbas-da-cultura.shtml>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

⁹⁹ Ver *Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de rua*. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ComissaodeAssessoriaeAssuntosdeArtedeRua>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

O 1º Edital de Concurso de Pintura de Rua - Museu de Arte de Rua (MAR) recebeu inscrições de 13 de março até 14 de abril de 2017, com o objetivo de “a) fortalecer e potencializar manifestações artísticas desenvolvidas no espaço público; b) reconhecer e valorizar a pluralidade de ações de pintura de rua; c) difundir a pintura de rua nas macrorregiões da cidade”¹⁰⁰. Ao todo foram 8 projetos selecionados, 4 em cada uma das categorias: módulo 1, para grupos de 6 integrantes e projetos de R\$ 40.000,00; e módulo 2, para grupos de 3 integrantes e projetos de R\$ 10.000,00. O valor dos prêmios foi viabilizado através de recursos “de patrocinadores e da Secretaria Municipal de Cultura, para o exercício de 2017”, o que, como vim a saber, foi um artifício mobilizado pela secretaria para contornar o congelamento da verba e tornar possível o lançamento do edital em um curto espaço de tempo, a fim de atender as demandas do prefeito, o que não ocorreria caso fossem seguidos os trâmites usuais de implementação de editais com prêmios provenientes do orçamento público¹⁰¹. Também por conta do seu caráter de exceção, a inscrição teve de ser realizada pessoalmente, na Secretaria Municipal de Cultura, e não através do portal SP Cultura¹⁰², como outros editais de fomento municipais. Ainda com relação à inscrição, seguindo o formato do Programa VAI, citado anteriormente, ela foi feita como pessoa física e não exigiu a formalização jurídica dos proponentes. A estrutura do projeto seguiu o padrão usual de editais de fomento de práticas culturais da secretaria, contudo, havia uma especificidade em relação ao orçamento: os gastos com tinta não deveriam constar no detalhamento dos valores, pois estas seriam doadas à parte pelo patrocinador, para isso o projeto tinha de conter uma “lista de tintas necessárias e suas respectivas quantidades detalhadas”. A contrapartida negociada com esses patrocinadores é evidenciada em dois anexos obrigatórios: na declaração de conhecimento por parte do proponente de que as empresas patrocinadoras colocariam um logo, junto com o logo da prefeitura, informando que a obra foi feita com o seu apoio (Anexo IV); e na declaração de permissão do uso institucional pelo patrocinador da área onde o desenho foi realizado (anexo V)¹⁰³. Os critérios de julgamento, além de considerar os objetivos do edital e avaliar o projeto, levou em conta o “envolvimento social, capacidade de articulação territorial e atividades adicionais” e a “diversidade de linguagens, de formas de expressão cultural e a

¹⁰⁰ Ver 1º Edital de Concurso de Pintura de Rua - Museu de Arte de Rua (MAR). Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/editalMAR_1489427334.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2018.

¹⁰¹ As edições seguintes (segundo semestre de 2017 e primeiro semestre de 2018) passaram a seguir os padrões usuais dos editais da secretaria, com prêmios assegurados por dotação orçamentária.

¹⁰² Ver SPCultura. Disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

¹⁰³ Nas edições seguintes, quando o prêmio deixou de ser viabilizado através de parcerias com a iniciativa privada, esta placa deixou de contar com logos de empresas privadas, mas foi mantida, agora com menção à Prefeitura da Cidade de São Paulo.

distribuição territorial”. Por fim, nas disposições finais, a prefeitura garantia a permanência da pintura por no mínimo dois anos e, “após esse período, poderá ser removido, sem necessidade de comunicação aos artistas envolvidos”. Apesar de não haver nenhuma cláusula que impedisse a participação dos membros da Comissão, estes declararam que não se inscreveriam, a fim de afastar qualquer ideia de favorecimento.

Afora os esforços da Comissão para divulgar o edital e incentivar a participação dos sujeitos que pintam na rua, o contexto da sua criação e lançamento teve impacto na adesão, como um dos interlocutores que integrava o grupo relatou. Em março, alguns dias após o lançamento, participei como ouvinte de uma reunião da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), a convite de uma urbanista que à época integrava o conselho como representante da sociedade civil e que me avisara que haveria a apresentação do edital naquela seção, quando pude ter acesso a números que confirmaram isso. Além de discussões relativas à presença das logomarcas dos patrocinadores, a representante da Secretaria Municipal de Cultura, ao ser questionada a respeito da adesão ao programa, compartilhou com os presentes que estava abaixo do esperado, com apenas 30 projetos inscritos até aquela data. Entre os interlocutores da pesquisa, a postura em relação ao edital era diversa: alguns declararam um boicote; outros, apesar de uma primeira oposição, optaram por participar, pois, como um deles me disse “já que eles vão pagar, é melhor que nos paguem”¹⁰⁴; havia também casos daqueles que não estavam habituados a participar de editais de uma forma geral e, por isso, não tiveram interesse em enviar um projeto. Neste período, também participei de uma das reuniões de apresentação do edital, promovida pela equipe da secretaria em parceria com a Comissão; na ocasião havia um número significativo de participantes e pude notar que a maioria dos presentes fazia parte de gerações de graffiti posteriores às dos interlocutores da presente pesquisa, ou então trabalhavam com outras linguagens de pintura de rua, o que pode indicar que o edital teve impacto distinto em termos geracionais e também em relação às linguagens, algo que merece ser investigado.

Novos associativismos.

Ainda no primeiro semestre de 2017, como um dos desdobramentos dos debates em torno do edital MAR e da *Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua*, um grupo convocou uma reunião aberta com o objetivo de criar um outro espaço para discussões sobre políticas públicas relacionadas à arte urbana em São Paulo. Neste período, tive a

¹⁰⁴ Fala reconstituída no caderno de campo.

oportunidade de acompanhar uma das reuniões iniciais, o que permitiu a observação de certos aspectos que contribuem para a reflexão que quero enfatizar nesta seção. A reunião aconteceu na sede da organização não governamental Ação Educativa, no centro da cidade, escolhida pelo já mencionado histórico de relações com o universo das práticas de graffiti, bem como pela localização de fácil acesso a transportes públicos, o que permitiria a presença de pessoas vindas de diferentes regiões da cidade. O grupo que convocou a reunião era formado majoritariamente por egressos da Comissão, que sofreu dissidências com o acirramento das tensões após o lançamento do edital MAR. Além do grupo organizador e da minha presença, estavam na reunião um dos sujeitos que fizera duras críticas à Comissão desde a sua formação, representantes de um coletivo de mulheres que pintam na rua, produtores ligados a projetos de arte de rua e também uma pessoa que, apesar de não ter relação direta com as práticas de pintura na rua, era simpática a elas, totalizando pouco mais de 10 presentes. De maneira geral, as discussões se centraram em dois temas: a legitimidade da Comissão em representar os interesses dos sujeitos que fazem graffiti na cidade e a necessidade de criação de espaços que estimulassem reflexões e diálogos entre aqueles que pintam na rua, como, por exemplo, a formação de um conselho participativo ou a elaboração de um seminário temático para aprofundar o debate¹⁰⁵.

Esta iniciativa, aliada à formação da Comissão, evidencia um novo tipo de associativismo introduzido na cena de graffiti paulistana pelos conflitos e negociações travados durante a gestão do prefeito João Doria Jr.. Para compreender aspectos que permeiam este cenário emergente, é preciso olhar novamente para a trajetória de parcerias entre os sujeitos que fazem graffiti e o poder público, que, como vimos, ocorrem desde os anos 1990, mas que ganharam novos contornos com o início das políticas de incentivo às atividades culturais. As parcerias com o poder público municipal e as iniciativas realizadas com recursos de editais de fomento, até então, dialogavam com a realidade fragmentada da cena de graffiti da cidade, marcada pela formação de inúmeras *crews* e grupos, que será discutida no Capítulo 5, e pela ausência de arranjos centralizados que representassem os interesses heterogêneos daqueles que pintam na rua. Os trabalhos realizados com o apoio de algum tipo de recurso municipal tornaram-se, ao longo dos anos, simultaneamente um instrumento político de reivindicação, já que possibilitavam um diálogo direto com diferentes setores da administração pública, mas também uma ferramenta importante para a construção de possibilidades de atividades remuneradas.

¹⁰⁵ Até a escrita deste trabalho, as reuniões continuaram a acontecer, de maneira que não pude acompanhar os desdobramentos posteriores.

A gestão Doria inicialmente seguiu a lógica das parcerias ao entrar em contato com certos produtores ligados à arte de rua para demandar uma proposta de pintura de murais que a ser executada em um curto espaço de tempo, com o objetivo de mitigar as críticas que emergiram pós-apagamentos da Avenida 23 de Maio. Contudo, conforme mostrei, um conjunto de acontecimentos – da atmosfera de controle e repressão instaurada por esta mesma gestão à recusa dos produtores contatados – levou à formação da *Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua*, constituída através de convites pessoais sucessivos, selecionados dentro de uma rede parcial de sujeitos que fazem graffiti em São Paulo. Como resultado, viu-se a introdução de um outro tipo de associativismo, distinto do existente até então, o que, por sua vez, provocou rearranjos e redefiniu regimes de alianças e conflitos entre aqueles que fazem graffiti na cidade. Desta forma, me parece ser possível dizer que as dificuldades de representação, legitimidade e operacionalidade enfrentadas pela Comissão não dizem respeito apenas ao processo de sua formação, mas também à introdução de um outro princípio de organização. Por não seguir a norma de fragmentação e autonomia, tornou-se inevitável o surgimento de contradições e divergências relativas à sua legitimidade e capacidade de representar os interesses heterogêneos e muitas vezes contraditório dos sujeitos que fazem graffiti. O que provavelmente também será enfrentado por arranjos semelhantes que surgirem futuramente.

Apesar de distintas, estas lógicas de associativismos presentes na cena de graffiti da cidade, sejam de caráter fragmentário ou centralizado, compartilham experiências semelhantes em relação às interações com o poder público. Para serem ouvidos, em ambos os casos, os sujeitos que fazem graffiti tiveram de aprender a elaborar as suas demandas e reivindicações nos termos impostos pela administração pública, isto é, tiveram que se ajustar à falta de compreensão e a imaginação limitada destes agentes em relação às suas práticas. É sob a condição de “arte”, enquanto conceito forjado pelo poder público, que parte das inscrições passaram a ser incorporadas pelos discursos de valorização do patrimônio público e privado. Na forma de “arte”, as práticas de graffiti foram parcial e seletivamente assimiladas ao “patrimônio da cidade”, o que teve dupla consequência: de um lado, abriu espaço para parcerias, negociações e conquistas de políticas públicas específicas, permitindo com que eles transformassem essa assimilação em benefícios concretos; porém, de outro lado, ela transformou parte de suas práticas em algo instrumentalizável e acionado por discursos com motivações e fins diversos.

João Doria Jr., um empreendedor moral.

A atmosfera de repressão e controle instaurada pela “guerra do *spray*” do prefeito João Doria Jr. não surpreendeu somente os sujeitos que pintam na rua, como também teve impacto sobre a etnografia e reflexões desta pesquisa. Se, de um lado, o objetivo central do projeto foi mantido, a saber, investigar os usos da rua e as possibilidades de cidade que emergem a partir da interação destes sujeitos com os espaços urbanos; de outro lado, as repressões e medidas autoritárias das quais eles passaram a ser alvo não poderiam deixar de ser acompanhadas e documentadas, o que fez com que as relações entre aqueles que fazem graffiti e o poder público exigissem uma atenção maior do que a prevista de partida. Diante da nova conjuntura, optei por continuar a privilegiar o ponto de vista dos sujeitos com os quais eu já trabalhava, de modo que é a partir desta perspectiva que escrevo a respeito dos acontecimentos, como pudemos ver ao longo deste capítulo. Apesar dos impactos nos interlocutores, na pesquisa e também em mim enquanto sujeito político, a chance de acompanhar etnograficamente este conjunto de situações acabou por se configurar como uma oportunidade de elaborar reflexões mais gerais acerca deste processo, o que farei nesta seção.

De partida, é preciso relembrar que a emergência das práticas de graffiti (e de outras práticas de pintura na rua) foi acompanhada por medidas repressivas – ora mais intensas, ora menos, a depender da gestão – e, pelo menos desde 1998, quando a Lei Federal de Crimes Ambientais (nº 9.605/98) foi sancionada, existem normas que as colocam na condição de ilegalidade. A existência de um conjunto de regras e leis, no entanto, não implicou necessariamente em sua imposição contínua e nem na extinção das diferentes práticas de pintura na rua da cidade¹⁰⁶. No que diz respeito a este último ponto, mostrei que tais práticas, em especial as práticas de graffiti, não apenas resistiram às investidas autoritárias, como se diversificaram e se desenvolveram em termos estéticos e no número de seus praticantes; isto, entretanto, não implica em dizer que os esforços do poder público não tenham impacto sobre este fazer, de uma maneira geral, como também mencionei, quando um conjunto de ações repressivas é mobilizado, há um reajuste nos procedimentos e frequência de pintura, além da emergência de novas táticas¹⁰⁷. Com

¹⁰⁶ Conforme já mencionei em outro lugar deste trabalho, apesar da repressão e violência policial fazerem parte do cotidiano de quem pinta na rua, estas abordagens nem sempre resultaram e resultam em idas à delegacia e processos legais.

¹⁰⁷ Este rearranjo de maneiras de fazer das práticas de graffiti, decorrentes de políticas repressivas, também foi observado em outros contextos. De acordo com Snyder (2009, p. 31), por exemplo, em Nova Iorque, ao final dos anos 1980, o desenvolvimento de novas tintas anti-*spray* e aparatos de vigilância empregados para impedir as pinturas nos trens, levou os *writers* a buscarem novos espaços para fazerem as inscrições: os muros da

relação às regras e sanções, no contexto paulistano, diferentes prefeitos criaram *programas antipichação* para estimular a aplicação de antigas ou novas leis direcionadas ao controle e repressão das inscrições; contudo, em geral, estes incentivos não perduraram até o fim de cada uma das gestões, de maneira que é possível identificar uma maior concentração de ações repressivas nos meses de anúncio e implementação deste tipo de *programa*. Com o prefeito João Doria Jr. não foi diferente: em abril de 2018, quando ele renunciou ao cargo para concorrer às eleições estaduais, a incidência de casos de sujeitos levados à delegacia por ações relativas à “pichação” diminuiu se comparada aos meses subsequentes à sanção da lei que instituiu o *Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo* (Lei nº 16.612/07), em fevereiro de 2017; algo que também pude observar entre os interlocutores com quem trabalhei, cujos relatos de idas à delegacia por serem pegos pintando na rua tornaram-se menos frequentes com o passar do tempo.

Conforme Howard Becker (2008, p. 129) nos ensina, “a existência de uma regra não assegura automaticamente que ela será imposta”, o mais comum, diz ele, é justamente a imposição ocorrer através de estímulos. Para compreender a eficácia de uma regra e o seu processo de imposição, Becker sugere algumas premissas, que utilizarei aqui como linha condutora para pensar sobre certos aspectos do processo de criação e imposição das sanções às práticas de pintura na rua durante a gestão Doria:

Primeiro, a imposição de uma regra é um empreendimento. Alguém – um empreendedor – deve tomar a iniciativa de punir o culpado. Segundo, a imposição ocorre quando aqueles que querem a regra imposta levam a infração à atenção do público. [...] Terceiro, pessoas deduram, tornando a imposição necessária, quando veem alguma vantagem nisso. [...] Finalmente, o tipo de interesse pessoal que leva à imposição varia com a complexidade da situação em que a imposição tem lugar (Becker, 2008, p. 129-130).

A compreensão da eficácia de uma regra implica, primeiramente, em reconhecer que ela é fruto de um processo de definição e imposição (*o empreendimento*) e que, por conseguinte, é resultado dos esforços de certos agentes (*os empreendedores*). As regras, como Becker (2008, p. p. 167) explica, definem ações e comportamentos como “certos” e

cidade. Jeff Ferrell (1996, p. 104), a respeito das práticas de graffiti em Denver, nos Estados Unidos, mostra que as medidas repressivas na rua tiveram um maior impacto do que as prisões e ajudaram a moldar o desenvolvimento destas práticas na cidade no final dos anos 1980 e início dos anos 1990. Ligia Ferro (2011, p. 231) nos mostra que as repressões que tiveram espaço em Barcelona, em 2006, levaram ao desenvolvimento de novos procedimentos de pintura no centro da cidade: as portas de aço das lojas passaram a ser um dos principais alvos das inscrições de graffiti e viu-se a emergência de coletivos artísticos formados por sujeitos que fazem graffiti.

proíbe outros que considera “errados”, o que revela um aspecto importante desta dinâmica: não existe uma característica inerentemente desviante ao ato ou ao autor, mas sim um “erro publicamente rotulado” que é considerado como desviante por certo grupo social. Esta perspectiva, permite, então, apreender as atividades dos empreendedores enquanto *empreendimentos morais*, visto que têm como objetivo a criação de “um novo fragmento da constituição moral da sociedade, seu código de certo e errado” (Becker, 2008, p. 151); por conseguinte, as distinções de ações e comportamentos, decorrentes destes esforços, quando aplicadas com sucesso, criam uma classe de desviantes, que são os sujeitos infratores das normas estabelecidas pelo empreendimento e pelos empreendedores morais.

Voltemos ao contexto aqui estudado, agora tendo em conta estas primeiras considerações de Becker. Conforme expus anteriormente, nos primeiros dias de mandato como prefeito de São Paulo, João Doria Jr. lançou o *Programa Cidade Linda*, com o objetivo de implementar ações recorrentes e itinerantes de zeladoria dos espaços urbanos. Tão logo os trabalhos foram iniciados, as inscrições feitas nas superfícies da cidade passaram a ocupar um lugar central nos discursos do prefeito e, em pouco tempo, tais especulações ganharam autonomia em relação ao *Programa Cidade Linda*¹⁰⁸. As falas do prefeito a respeito das práticas de pintura na rua, ao mesmo tempo em que incorporavam regras existentes e ecoavam posicionamentos de prefeitos anteriores, defendiam a elaboração de novas normas e sanções. Doria assumiu, assim, o papel de *empreendedor moral* e deu início ao *empreendimento* de reprimir, disciplinar e punir aqueles que pintam na rua. As inscrições e seus autores, reunidos respectivamente sob os termos “pichações” e “pichadores”, passaram a ser associados ao *feio*, à *desordem* e ao *crime*, tríade que procurava expor e rotular publicamente o desvio e os desviantes, quer dizer, as ações e comportamentos considerados errados pelo empreendimento moral. De acordo com Doria, estes sujeitos contribuíam para uma *cidade feia* e decadente, lugar propício para a ocorrência de crimes violentos que teriam como porta de entrada crimes menores, como as “pichações”.

Este tipo de discurso acerca das pinturas na rua não é exatamente novo e, para além de ressoar falas de prefeitos anteriores, remete a uma teoria que ganhou evidência nos anos 1980 e inspirou projetos de combate às “pichações” em diferentes cidades do mundo: a teoria das *janelas quebradas* (*broken windows*), elaborada por George Kelling e

¹⁰⁸ Outros pesquisadores, em contextos distintos, também chamaram atenção ao fato de muitos dos empreendimentos morais contra as práticas de pintura na rua, em especial contra as práticas de graffiti, terem surgido no bojo de programas que visavam o ordenamento dos espaços urbanos de uma maneira mais ampla. Para mais considerações a este respeito, ver Joe Austin (2010, p. 44), a respeito de Nova Iorque; Jeff Ferrell (1996, p. 196; p. 141) sobre Denver; e Ligia Ferro (2011, p. 142) a respeito da cidade de Barcelona.

James Wilson (1982)¹⁰⁹. Neste texto, os autores refletem sobre a relação entre crime e desordem a partir dos resultados de um experimento realizado nos Estados Unidos, nos anos 1970, do qual Kelling participara, cujo propósito era avaliar o impacto das patrulhas policiais feitas à pé (*foot-patrol*) em determinados bairros. Uma das conclusões do experimento foi que estes patrulhamentos trouxeram uma maior sensação de segurança para os moradores, apesar de não terem um impacto efetivo sobre a taxa de criminalidade. A partir deste aspecto, Kelling & Wilson se perguntam: “*but how can a neighborhood be "safer" when the crime rate has not gone down—in fact, may have gone up?*”¹¹⁰. Para os autores, a supervalorização de crimes violentos como principal fonte de medo das pessoas nos espaços públicos deixa em segundo plano outras fontes que seriam fundamentais para compreender a relação entre medo e desordem. A teoria das *janelas quebradas* é elaborada, então, como uma analogia para explicar tal relação: eles descrevem uma série de acontecimentos que teriam relação causal com janelas quebradas não consertadas em um bairro, que seriam um disparador de comportamentos considerados por eles como desordeiros que, por sua vez, culminariam na decadência urbana daquela região. A partir desta teoria, Kelling & Wilson sugerem uma mudança de pensamento em relação ao crime em geral e defendem sanções mais rígidas aos crimes de menor potencial ofensivo, uma vez que, a seu ver, tais infrações impactam negativamente a manutenção da ordem dos espaços urbanos e a qualidade de vida nas cidades. O artigo de 1982, no entanto, não define o que está abarcado sob a noção de desordem empregada pelos autores, mas é possível acessar tal concepção em um livro lançado posteriormente, *Fixing Broken Windows* (1997), de George Kelling (um dos autores do artigo supracitado) e Catherine Coles. Neste livro, ao retomar algumas problemáticas da teoria das *janelas quebradas*, Kelling & Coles relacionam a desordem com

aggressive panhandling, street prostitution, drunkenness and public drinking, menacing behavior, harassment, obstruction of streets and public spaces, vandalism and graffiti, public urination and defecation, unlicensed vending and peddling, unsolicited window washing cars (“squeegeeing”), and other such acts (Kelling & Coles, 1997, p. 14-15 – grifo meu)¹¹¹.

¹⁰⁹ Na cidade de Nova Iorque a teoria das *janelas quebradas* não somente integrou a base ideológica da “guerra ao graffiti”, como, em 1985, a então gestão municipal contratou a consultoria de George Kelling para auxiliar no programa de limpeza das inscrições (Austin, 2001, p. 225-226; Ferro, 2011, p. 62).

¹¹⁰ “Mas como pode um bairro ser “mais seguro” quando a taxa de criminalidade não diminuiu - na verdade, pode ter subido?” (Kelling & Wilson, 1982, *online*, tradução minha)

¹¹¹ “Pedir dinheiro de forma agressiva, prostituição na rua, embriaguez e beber em público, comportamento ameaçador, assédio, obstrução de ruas e espaços públicos, vandalismo e pichações, urinar e defecar em espaços públicos, vendedores ilegais, lavagem não solicitada dos vidros do carro (“squeegeeing”) e outros atos semelhantes” (Kelling & Coles, 1997, p. 14-15 – tradução minha).

Kelling & Coles reúnem, pois, sob a noção de desordem elementos heterogêneos que, conforme explicam, carregam em comum o fato de serem classificados como contravenções ou crimes de baixa periculosidade pelas leis de ordenamento dos espaços urbanos. Neste conjunto de comportamentos e ações desordeiras, eles localizam as inscrições nas superfícies da cidade, equiparadas ao vandalismo.

Como já adiantei, a relação causal entre a decadência urbana e as inscrições feitas nas superfícies da cidade, sugerida pela teoria das *janelas quebradas*, está presente nos discursos que embasam e embasaram, em outras cidades do mundo, empreendimentos morais semelhantes ao de Doria, em São Paulo. Em Nova Iorque, por exemplo, Gregory Snyder (2009, p. 5-6) mostra que a teoria foi incorporada tanto pelos políticos que ocupavam o posto de empreendedores morais, quanto pelo Departamento de Polícia, o que levou à implementação de políticas de “tolerância zero” em relação a comportamentos considerados de menor potencial ofensivo, em especial as pinturas na rua. Para Joe Austin (2001, p. 97), ainda a respeito do contexto nova-iorquino, este tipo de argumentação fez com que os valores do planejamento racional, que até então configuravam como paradigma da política urbana, fossem substituídos pelo controle social, tendo as práticas de pintura na rua como um dos seus principais focos. Ao analisar discursos semelhantes de empreendedores morais em Denver, Jeff Ferrell (1996, p. 153) chamou atenção para o fato das ideias relacionadas à teoria das *janelas quebradas* serem vendidas como “acontecimentos”, quando, em realidade, são construtos ideológicos baseados nos valores comerciais e políticos das forças por trás das campanhas antipichação; para ele, a imagem de cidadãos ultrajados pelas inscrições nos muros da cidade, construída por este tipo de discurso, contribuiu para o enquadramento da pintura na rua como “problema social” e para fomentar a sensação da existência de uma ameaça crescente, de uma epidemia. As questões levantadas pelos autores, apesar de não dizerem respeito ao contexto paulistano, chamam atenção para aspectos que em certa medida também podem ser percebidos nos discursos e jornada do empreendimento moral de Doria.

A respeito da teoria das *janelas quebradas* e dos discursos que ecoam seus argumentos, é preciso ainda nos determos em mais um aspecto. Assim como as distinções constituídas pelas regras, é fundamental ter em conta que a noção de *desordem* é uma construção, isto é, não é um *a priori* igualmente compartilhado ou uma qualidade inerente ao ambiente, às pessoas ou ao estado das coisas; logo, as ideias de desordem mobilizadas pelos empreendedores morais ou pela teoria das *janelas quebradas* refletem concepções de um determinado grupo social e não de uma sociedade inteira. Algumas considerações

da antropóloga Mary Douglas nos ajudam neste entendimento¹¹². No livro *Purity and Danger* (2002), a autora reflete sobre as noções de pureza e perigo (e de seus opostos, sujeira e poder) a partir de dados etnográficos de diferentes sociedades e nos mostra como estes temas são centrais em contextos diversos. Conforme ela nos explica, as ideias de sujeira e desordem estão intimamente ligadas e muitas vezes se sobrepõem, no entanto, elas não são absolutas: “*it exists in the eye of the beholder*”¹¹³ (Douglas, 2002, p. 2), quer dizer, a determinação do conteúdo destas noções depende do sistema classificatório que está em uso, responsável por rotular como tal aquilo que lhe é estranho. Esta condição de “estar fora” faz com que aquilo que é tido como sujeira ou desordem represente um risco e, por isso, é considerado como perigoso e como algo a ser eliminado; como consequência, aqueles associados a tais rótulos, são também considerados perigosos e não tem lugar na sociedade dos acusadores. Portanto, para Douglas (2002, p. 120), estas concepções trabalham em dois níveis na vida social: de forma instrumental, ou seja, a fim de modificar comportamentos; e através de representações, onde são utilizadas como analogia para expressar uma visão de ordem social, que é assegurada pela aplicação de sanções.

As reflexões de Mary Douglas ajudam a lançar novos olhares para os discursos do prefeito João Doria Jr. em relação às “pichações” de São Paulo. Neste contexto, as inscrições que são feitas pela cidade tem o papel de reforçar, pelo contraste, a ideia de *cidade linda* defendida por ele, isto é, são utilizadas como uma das principais analogias para expressar a visão de ordenamento urbano e social de sua gestão. Nos discursos do prefeito, as “pichações” assumem, pois, o lugar das *janelas quebradas*. As noções de *ordem* e de *belo* (pureza) – em oposição à *desordem* e ao *feio* (sujeira) – são os valores a partir dos quais são desenvolvidos os discursos do empreendimento moral de combate à pintura na rua. Nesta perspectiva, as inscrições devem ser apagadas e os seus autores disciplinados e punidos, pois representam um perigo à ordem da *cidade linda*: eles não tem lugar no projeto de cidade do empreendedor moral. Contudo, como vimos, a partir dos apagamentos dos murais na Avenida 23 de Maio, as falas e ações do prefeito passaram a receber duras críticas, inclusive de setores que o apoiavam. A fim de contê-las, Doria acionou mecanismos para purificar e despoluir parte das práticas de pintura na rua, de maneira a integrá-las à sua noção de *cidade linda*: os murais, que já possuíam um histórico de aceitação por grande parte da população, passaram então a ser incorporados, sob o nome de “grafites”, à sua ideia de *ordem*, mas somente quando feitos com autorização do

¹¹² As reflexões de Mary Douglas a respeito da pureza e do perigo foram primeiramente mobilizadas por Alexandre Pereira (2005, p. 18) para pensar questões semelhantes relativas à pichação na cidade de São Paulo. A discussão tecida aqui é devedora destas primeiras elaborações.

¹¹³ “Isto existe nos olhos de quem vê” (Douglas, 2002, p. 2 – tradução minha).

proprietário. Com isto, as ações e comportamentos considerados como *feios* e *desordeiros*, associadas às “pichações”, ganharam seus opostos correspondentes nos “grafites”, *belos* e feitos de acordo com a *ordem* da *cidade linda*. Para sintetizar estas oposições, os “grafites” passaram a ser referidos como “arte”, enquanto as “pichações” tornaram-se sinônimo de “vandalismo”, a antítese da ideia de “arte” mobilizada pelo empreendimento moral de Doria.

Além de rotular publicamente as ações e comportamentos tidos como “certos” e “errados” pelo seu empreendimento, em um dado momento de sua jornada, o empreendedor precisa acionar um serviço profissional capaz de formular suas regras de acordo com a legislação local (Becker, 2008, p. 157). No contexto analisado, este papel foi assumido pelos vereadores, que utilizaram um projeto de lei que tramitava na Câmara Municipal de São Paulo desde 2005 como base para a elaboração da Lei nº 16.612/07, que instituiu o *Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo*. A nova lei assimilou muitos dos elementos dos discursos de Doria, como os pares de oposições mencionados acima, anunciados de partida nos objetivos do *programa*: ordenação e conforto da estética ambiental e urbana *versus* poluição visual e degradação paisagística. Ao primeiro termo, foi associado o “grafite”, feito com autorização do proprietário (*ordem*) e considerado como “arte” (conforto da estética); ao segundo foi correlacionada a “pichação”, isto é, qualquer inscrição feita sem autorização (*desordem*), tida como vandalismo (poluição visual e degradação paisagística). Os esforços do prefeito enquanto empreendedor moral puderam ainda ser notados no curto espaço de tempo em que a lei foi elaborada, votada e sancionada – nos primeiros dois meses do seu mandato. Contudo, como Becker (2008, p. 157) nos lembra: “ao deixar a redação da regra específica nas mãos de outros, o [empreendedor] abre a porta para muitas influências imprevistas. Pois os que redigem legislação para os [empreendedores] tem seus próprios interesses, que podem afetar a lei que preparam”. No caso de João Doria Jr. isto não foi diferente. Apesar de haver uma quantidade majoritária de vereadores que o apoiaram desde o início do empreendimento, também existiam vereadores contrários à aprovação da lei, que se empenharam para modificar muitas das cláusulas propostas. Um exemplo disso refere-se ao recrudescimento das prisões, defendido por Doria desde o início da sua jornada moral, mas retirado do texto final; em seu lugar, foram determinadas multas com valores maiores, mas também admitida a possibilidade da aplicação de penas alternativas, como a repintura da fachada do imóvel e a prestação de serviços comunitários.

Partamos agora para a segunda premissa de Becker (2008, p. 129) para compreender a eficácia de uma regra: “a imposição ocorre quando aqueles que querem a

regra imposta levam a infração à atenção do público”. Os meios de comunicação são a principal ferramenta para tal e são utilizados não apenas para evidenciar o desvio, mas também para gerar uma opinião favorável para o empreendimento, pois quando não há este apoio existem grandes chances dele fracassar. O prefeito João Doria Jr. recorreu a este artifício desde o início da sua cruzada, contudo, a seu ver, apenas os discursos não eram suficientes para mobilizar a população: era preciso demonstrar o perigo relacionado às inscrições através de casos particulares. Para tal, concomitantemente aos esforços para a elaboração e aprovação da lei acima mencionada, Doria envolveu o Departamento Estadual de Investigações Criminais (DEIC) nas ações de repressão aos sujeitos que pintam na rua, numa tentativa de aumentar as punições ao desvio, que passaria a ser enquadrado como formação de quadrilha e associação criminosa, o que levaria à prisão imediata daqueles pegos em flagrante, com a aplicação de penas que poderiam chegar até a 8 anos de reclusão. Na hipótese de sucesso, o prefeito conseguiria construir casos exemplares que, junto com a exposição midiática das prisões, auxiliariam a mostrar os perigos destas práticas para a população, afinal, elas deixariam de ser “apenas uma tinta no muro” e passariam a estar diretamente associadas a crimes de maior potencial ofensivo. Paralelamente a esta empreitada, números de pessoas levadas à delegacia por atos relacionados à “pichação” eram recorrentemente divulgados nos meios de comunicação, na tentativa de construir a imagem de uma epidemia. Apesar de, como vimos, o envolvimento do DEIC e o aumento das sanções não ter tido o sucesso esperado pelo empreendedor moral, estes esforços midiáticos parecem ter conseguido sensibilizar certas parcelas da população, o que, em um primeiro momento, se viu refletido no aumento de atos de hostilização frente aos sujeitos pintando na rua, conforme relatos dos interlocutores desta pesquisa.

As reflexões a respeito do papel dos meios de comunicação em outros contextos ajudam a chamar atenção para características semelhantes no contexto paulistano. Joe Austin (2001, p. 80-81), por exemplo, na cidade de Nova Iorque, discute a narrativa construída entorno do graffiti a partir de um artigo publicado na revista *Times*, no início dos anos 1970, responsável por estabelecer parte da retórica adotada posteriormente para caracterizar as inscrições e seus autores como um “problema”. Jeff Ferrell (1996, p. 133-134; p. 143-145), em Denver, mostra que, através de narrativas midiáticas que não se limitavam a atacar o desvio e os desviantes, os empreendedores morais utilizaram a seu favor a falta de conhecimento do público sobre o tema para reconfigurar a percepção acerca dos sujeitos que fazem graffiti e das suas inscrições. Como consequência, diz Ferrell, os empreendedores morais estabeleceram uma polarização entre a população e os

sujeitos que fazem graffiti, ao banirem e contraporem os últimos a um certo ideal de comunidade urbana. Para o autor, os grandes meios de comunicação funcionaram como um dispositivo para os empreendedores localizarem as práticas de pintura na rua em um contexto epistêmico específico:

They function to establish an interpretative framework, a paradigm through which the public can perceive and understand graffiti, and shift public perception and understanding toward particular sorts of fear and condemnation. The perception of graffiti writers as aggressive, subhuman, vandals who rape and destroy the victims in turn justifies the campaign's legal and political clampdown on graffiti writers and graffiti writing. Spectacularly derogatory images are important, then, [...] as basic tools for creating and sustaining the moral panic without which they could not operate (Ferrell, 1996, p. 145)¹¹⁴.

A meu ver, efeitos semelhantes podem também ser reconhecidos no contexto de São Paulo. Aqui, a recorrente veiculação de notícias acerca das práticas de pintura na rua e da cruzada moral do prefeito corroborou para construir um quadro moral que opôs uma ideia de população geral (pessoas “de bem”, pagadoras de impostos, proprietárias de imóveis) à imagem construída dos sujeitos que pintam na rua (desordeiros, vândalos, que não respeitam o direito de propriedade e nem esta população geral). Conforme mencionado, o estabelecimento deste quadro teve reflexos nas interações no espaço urbano. Além disso, esta imagem de perigo crescente, construída através dos meios de comunicação, incentivou as denúncias anônimas. De maneira a contribuir com este cenário de delações, Doria firmou ainda um acordo com o Sindicato dos Taxistas, cujo objetivo era justamente fazer com que os motoristas de táxi, durante as suas circulações pelo tecido urbano, sobretudo na madrugada, denunciasses casos de pintura na rua, o que de fato ocorreu em um primeiro momento¹¹⁵. O aumento das queixas teve impacto nos interlocutores que eu acompanhava, muitos dos quais, neste período, vieram a saber que a

¹¹⁴ “Eles funcionam para estabelecer uma estrutura interpretativa, um paradigma através do qual o público pode perceber e entender as práticas de graffiti, e mudar a percepção e a compreensão do público em relação a tipos particulares de medo e condenação. A percepção dos *writers* como vândalos agressivos, subumanos, que estupram e destroem as vítimas, por sua vez, justifica as campanhas legais e políticas de repressão aos *writers* e suas inscrições. As imagens espetacularmente depreciativas são importantes, então, [...] como ferramentas básicas para criar e sustentar o pânico moral sem o qual elas não poderiam operar” (Ferrell, 1996, p. 145 – tradução minha).

¹¹⁵ Ainda que o poder público municipal não tenha revelado oficialmente os termos deste acordo, as especulações dos meios de comunicação apontaram para questões relativas à regulamentação de aplicativos como o *Uber* e aos preços dos alvarás de táxi na cidade. Ver *Doria propõe multa de R\$ 5 mil a pichadores e põe taxista para denunciar*. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,doria-poe-taxista-para-denunciar-pichadores,70001644904>>. Acesso em 26 de maio de 2018.

abordagem policial sofrida por eles havia sido acionada por denúncias anônimas. Algumas delas, inclusive, tiveram como alvo situações de pintura autorizada e, para confirmar a autorização do muro, os sujeitos tiveram que acionar os proprietários, que não necessariamente estavam presentes no local, e envolve-los nas conversas com a polícia. Tais acontecimentos nos levam à terceira premissa de Becker (2008, p. 130): “pessoas deduram, tornando a imposição necessária”.

Por fim, a quarta e última proposição de Howard Becker (2008, p. 160) diz respeito aos impositores das regras, isto é, os agentes e órgãos responsáveis por aplicá-las. Conforme ele nos explica, a atribuição de tal responsabilidade geralmente se dá de duas maneiras: através da instituição de uma nova agência de imposição, especializada no desvio particular; ou então, órgãos existentes assumem a administração do novo conjunto de regras sancionado. Com relação a este último caso, Becker (2008, p. 161-164) chama atenção para uma problemática: em geral, estes impositores têm certa autonomia de ponderação dado o grande número de desvios que tem de lidar e os recursos escassos disponíveis para fazê-lo, desta forma, a relação deles com as regras e desvios é profissional, o que quer dizer que eles estabelecem prioridades, como qualquer profissional de outro ofício. Disto decorre que a aplicação da regra está subordinada a outros fatores que não somente à sua instituição:

depende de um agente da lei sentir que dessa vez deve dar alguma demonstração de que está fazendo seu trabalho a fim de justificar sua posição; de o infrator mostrar a devida deferência ao impositor; [...] e de o tipo de ato cometido estar incluído na lista de prioridades do impositor (Becker, 2008, p. 166).

O empreendimento do prefeito João Doria Jr. levou ao segundo caso: a imposição das regras, estabelecidas na Lei nº 16.612/07, ficou a cargo de diferentes esferas das forças de segurança, em especial a Guarda Civil Metropolitana. Como mostrei, em um primeiro momento, houve um sensível aumento no número de enquadros e de casos de sujeitos levados à delegacia em decorrência de ações ligadas à “pichação”, período em que João Doria Jr. demandava estatísticas que pudessem ser divulgadas na imprensa, a fim de mostrar uma resposta rápida ao “problema”; isto é, existia um grande estímulo para que a regra fosse aplicada. Contudo, com o passar do tempo, quando a pressão externa do empreendedor moral perdeu a intensidade, houve uma diminuição, também sensível, no número de enquadros e de casos de sujeitos levados à delegacia por serem pegos pintando na rua, o que revela não somente uma reavaliação de prioridades por parte do

poder executivo, como também por parte das próprias forças de segurança. Esta última, inclusive, tornara-se evidente antes mesmo dos estímulos cessarem: através dos relatos dos interlocutores que eu acompanhava, foi possível ter contato com falas de profissionais – de diferentes patentes e esferas das forças de segurança – que consideravam as ações de repressão às práticas de pintura na rua desproporcionais se comparadas à gravidade de outros crimes que tinham que lidar. Tais queixas, em realidade, tinham pouco a ver com o conteúdo da regra em si: elas expressavam uma sensação de perda de tempo, isto é, a perda de um tempo que deveria ser empregado para lidar com os desvios que estes impositores julgavam ser prioritários para a cidade.

Através das premissas de Becker, procurei elaborar considerações mais gerais acerca das dinâmicas que tiveram lugar no processo de criação e imposição das regras do empreendimento moral do prefeito João Doria Jr.. Os sucessivos acontecimentos, bem como a correspondência com outros contextos, permitiram mostrar o modo como as práticas de pintura na rua, em geral, e as práticas de graffiti, em particular, foram tomadas como analogia para expressar, pelo contraste, uma noção particular de ordenamento social e urbano. Este aspecto, além de evidenciar a maneira como estas práticas foram construídas como desvio, permite ainda lançar novos olhares sobre o conjunto de *programas antipichação* que já tiveram lugar em São Paulo. De uma maneira geral, tais *programas*, em diferentes momentos e contextos, a partir de perguntas e motivações semelhantes, reescreverem regras existentes, adicionando poucos elementos novos ao debate acerca das práticas de pintura na rua e da interação que elas estabelecem com os espaços urbanos. A meu ver, se novas perguntas fossem feitas, novas respostas surgiriam, junto com a oportunidade de apreender e compreender outras formas possíveis de se relacionar com os espaços da cidade, discussão que permeará a próxima seção desta dissertação.

PARTE II

PINTAR NA RUA.

*“Ainda vão me matar numa rua.
Quando descobrirem,
principalmente,
que faço parte dessa gente
que pensa que a rua
é a parte principal da cidade.”*

Paulo Leminski, 2013

Pintar na rua não é “só” pintar na rua. Como abordado na primeira parte deste trabalho, as práticas de graffiti constituem modos de ser e estar na cidade que, como veremos a seguir, compreendem maneiras de fazer – éticas, corporais, estéticas, políticas e epistemológicas –, que exigem técnicas e saberes específicos, os quais se encontram em constante aprimoramento, ajuste e negociação. Cada um dos capítulos que compõem esta segunda parte da dissertação é constituído pela análise situacional¹¹⁶ de processos de pintura, a qual, através da reconstituição de eventos concretos, procura apresentar e examinar as ações e representações dos interlocutores em circunstâncias específicas. As situações foram selecionadas por serem consideradas paradigmáticas para os aspectos que procuro aqui enfatizar e têm o intuito de representar uma série de outros eventos semelhantes experienciados junto aos sujeitos com quem trabalhei etnograficamente. As descrições foram retiradas do meu caderno de campo e, junto com os registros visuais, entendo que sejam capazes de confrontar o leitor com parte do que foi observado. Tais descrições e registros, contudo – e aqui faço minha a ressalva de J. Van Velsen (2010, p. 454) acerca da especificidade da análise situacional –, não devem ser tomados como meras ilustrações, mas como parte constituinte da própria análise. Os nomes (de registro ou *de rua*), rostos e fotografias das inscrições completas, no entanto, foram suprimidos, tendo em vista as repressões sofridas por tais práticas e sujeitos em tempos recentes na cidade de São Paulo, conforme abordado no capítulo anterior. Assim, os capítulos aqui reunidos lançam um olhar para além dos muros na tentativa de evidenciar procedimentos e relações que são, ao mesmo tempo, condição e produto das práticas de graffiti paulistanas. Este deslocamento do olhar busca reconhecer na dimensão do fazer uma importância semelhante àquela comumente atribuída ao âmbito estético destas práticas, de maneira a

¹¹⁶ Para uma discussão mais detida a este respeito, ver Introdução.

evitar que as inscrições, ao camuflar os processos, obliterem as operações que lhes tornaram possíveis. Como veremos a seguir, a partir desta abordagem, é possível reconhecer uma *arte de fazer*, isto é, uma “maneira de pensar investida numa maneira de agir, uma arte de combinar indissociável de uma arte de utilizar” (Certeau, 2012, p. 41) os espaços construídos da cidade.

CAPÍTULO 4

– ENFRENTANDO A CIDADE –

Bairro da Luz, centro de São Paulo, setembro de 2016. Era um sábado chuvoso, eu estava no Parque da Luz, onde participava do Festival CoCidade¹¹⁷ com a intervenção “Cidades Imateriais”, do coletivo APRAÇA¹¹⁸, do qual sou integrante. Por conta disso, eu havia chegado lá às 9h30 e, por volta das 18h00, conforme orientação da produção do evento, iniciamos a desmontagem. Este também era o horário de fechamento do parque, no entanto, as atividades continuariam com atrações musicais na rua do portão principal, que estava fechada para os carros e aberta para as pessoas.

Após desmontarmos a intervenção, eu e mais alguns amigos paramos na ilha central da rua para conversar e aguardar o início dos shows, momento em que eu avistei um dos meus principais interlocutores, com quem eu trabalhava etnograficamente desde o início da pesquisa. Ele estava com o seu *ateliê móvel*, nome dado ao aparato de rodinhas construído com tecido e madeira, utilizado para o transporte de materiais e também como apoio na realização de oficinas. Naquele dia, como vim a saber, ele participava do encerramento de uma série de oficinas que ministrara em Santo André, na região metropolitana de São Paulo, e viera direto para o evento. Acenei, de forma que ele me avistasse. Pouco depois ele se juntou a nós e acomodou por lá o material que levava, momento em que meus amigos já se despediam para ir embora.

¹¹⁷ O Festival CoCidade reúne iniciativas que desenvolvem ações a partir de diferentes problemáticas urbanas com o objetivo de estimular atividades e reflexões acerca de uma cidade mais colaborativa. Ver Festival CoCidade. Disponível em: <<https://www.facebook.com/CoCidade>>. Acesso em: 30 set. 2016.

¹¹⁸ Ver APRAÇA. Disponível em: <<http://www.facebook.com/apraca.cc>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

Neste ínterim de acenos e despedidas, pude notar que ele mal ajeitara o seu material na calçada e já começara a observar o entorno, ao que ele compartilhou comigo que estava com vontade de pintar por ali. Seu olhar percorria todo o cenário a fim de avaliar o espaço enquanto suporte das inscrições que pretendia fazer e também identificar a presença de policiais que pudessem reprimir a ação. Ele decidiu pintar no chão, na calçada e no asfalto, ali mesmo, usando o fluxo intenso de pessoas a seu favor, seja enquanto espectadores da sua performance, seja enquanto uma forma de integrar-se às atividades do festival. Ele separou, então, duas latas de *spray* – na cor preta e na cor branca –, encaixou o *cap* em cada uma delas – era um *fat cap*¹¹⁹ –, tirou o excesso de ar das latas para facilitar a saída da tinta e deu início à pintura. Via-se ali uma mistura de corpo em movimento, tinta e asfalto. Eu fiquei próxima, para observar e também tirar fotos. Em pouco tempo, as pessoas que circulavam no entorno passaram a prestar atenção naquela cena. Ele começou a fazer uma composição de palavras e *personas*¹²⁰, no estilo que faz comumente em outras superfícies da cidade, o que despertou ainda mais a curiosidade de alguns espectadores ao reconhecerem as inscrições.

¹¹⁹ As latas de *spray* utilizadas nas práticas de graffiti possuem *caps* removíveis (também conhecidos como pinos ou bicos), onde se localiza a saída de tinta. Os diferentes modelos de *caps* influenciam o volume de tinta expelido, a espessura dos traços e exigem diferentes técnicas para o seu manuseio. O *fat cap* é um dos bicos que expelle maior volume de tinta, utilizado principalmente para preenchimentos de grandes áreas e que exigem velocidade.

¹²⁰ Desenhos figurativos, usualmente de animais ou de pessoas.

Enquanto ele fazia sua composição, chegaram três amigos dele, os quais eu também conhecia e que, àquela altura da pesquisa, se tornavam próximos – uma mulher e dois homens, sendo que os últimos também pintam na rua. Enquanto o primeiro terminava a pintura na calçada, começamos a conversar, comer algo e tomar cerveja. Assim que ele finalizou, sinalizou que gostaria de pintar mais, mas agora na Avenida Tiradentes, perto de onde estávamos. Ele já sabia onde queria fazê-lo: em um muro da Companhia Paulista de Trens Metropolitanos (CPTM) no qual ele pintava com frequência já há alguns anos, mas que era *apagado* na mesma velocidade. Ele havia me alertado em outra ocasião que os muros mais rapidamente apagados eram justamente estes administrados pela CPTM ou pela Companhia do Metropolitano de São Paulo (METRO), mas isso não era necessariamente um motivo para deixar de pintar, pois geralmente são superfícies em locais de intensa circulação e grande visibilidade. A frequência de apagamentos acaba por provocar um constante rearranjo das táticas e procedimentos para a feitura das inscrições, como vim a perceber. Ele continuou a falar sobre isso na roda de conversa, mas até então nem um dos outros dois se animou em acompanhá-lo na empreitada. Mesmo sem esta mobilização imediata, começou a separar alguns bicos de *spray*, buscando os *fat caps* para facilitar a velocidade – os mesmos usados para a pintura feita ali no chão. A outra mulher do grupo sinalizou que queria ir para frente, próximo ao palco, onde avistara algumas amigas. Recolhemos então os materiais e a acompanhamos até o local indicado, momento em que mais um deles se animou para pintar e me chamou para acompanhá-los e fotografar. Enquanto eles separavam os artefatos de pintura em bolsos de fácil acesso, eu preparava a câmera.

O muro era próximo do local onde estávamos, fazia parte de uma ilhota no meio da Avenida Tiradentes. O relógio marcava quase 21h, o movimento de veículos era intenso, mas no entorno do muro circulavam poucas pessoas. Ele era extenso e pouco iluminado, de maneira que contava sobretudo com a iluminação dos próprios veículos que vinham de encontro. A superfície, de uma cor acinzentada, era bastante rústica, estava descascada e continha outras inscrições, sobretudo pixos. Avistamos algumas pessoas em situação de rua, que estavam no outro extremo do muro, cumprimentamos e um deles veio conversar, interessado na pintura. Foi uma conversa breve, mas ele continuou ali para observar o que iria acontecer. Aquele que se engajara por último foi o primeiro a encontrar um espaço para *encaixar* as suas inscrições entre as já existentes na face maior do muro. Na medida em que encontrava mais espaços, espalhava uma série de personas pela superfície, fazendo *bombing*. O sujeito que indicara o local decidiu pintar na esquina com a face voltada para o fluxo de carros, compondo novamente palavras e personas. Ajustei a máquina para longa exposição, por conta da iluminação precária, e comecei a fotografar. Pouco depois chegou o terceiro sujeito que havia ficado no festival e não nos acompanhara de prontidão.

As inscrições eram feitas rapidamente, o que influenciava a composição estética ao privilegiar os *outlines*¹²¹ e abrir mão dos preenchimentos e cores. No entanto, esta aparente simplicidade dos traços escamoteava a sofisticada técnica empregada no manuseio das latas de *spray*, o que conferia uma precisão notável das linhas e do volume de tinta a ser empregado. Cada um dos elementos, ao serem encaixados nas lacunas existentes, criava diálogos com os já presentes naquela superfície, sempre com o cuidado de não *atropelar*. Os olhos se fixavam no muro, mas sem perder de vista o fluxo de veículos, de forma a identificar os carros de polícia antecipadamente. Ali a repressão poderia ser rápida, pois no entorno estão algumas instituições da segurança pública, como o Batalhão de Polícia de Choque (BPChq) da Polícia Militar de São Paulo.

¹²¹ O termo *outline* é utilizado para se referir ao traço mais simples feito em *spray* que, em geral, é utilizado como base para o preenchimento e elaboração das inscrições.

Em dado momento, uma sirene se anunciou no horizonte de luzes de veículos em nossa direção; todos então pararam de pintar e começamos a andar conjuntamente na direção do festival, como se estivéssemos no meio da travessia da avenida. Aguardamos a viatura e demais carros passar, fazendo menção de prosseguir o caminho, mas assim que ela se deslocou e perdemos as sirenes de vista no horizonte oposto, retornamos ao muro. Eles então voltaram a pintar e eu a registrar. Era o tempo de finalizar. Voltamos ao festival, não sem antes alguns postes receberem inscrições ao longo do caminho.

No dia seguinte, já em casa, quando eu transferia as fotografias do cartão de memória para o computador pude perceber como esta sequência de acontecimentos fora rápida: meu primeiro registro havia sido às 20h54 e o último às 21h12, totalizando 18 minutos. A sensação que eu tinha, no entanto, era a de que durara mais tempo, provavelmente influenciada pela adrenalina do momento, que também pude sentir.

Este seria um dos poucos graffiti *vandal* que eu acompanharia durante o trabalho de campo. Aqui, o termo *vandal* adquire outro significado que não a tradução direta do inglês – vandalismo ou vândalo – que confere um sentido negativo relacionado à depredação intencional. Neste contexto, *vandal* faz referência à pintura não autorizada e, ao longo da etnografia, foi correntemente valorizado e utilizado pelos interlocutores para expressar uma representação compartilhada de *graffiti de verdade*, que diz respeito a algo que está para além do domínio estético¹²². De uma maneira geral, tal enaltecimento indica uma busca pela manutenção de maneiras de fazer que remetem às origens das práticas de graffiti; ao mesmo tempo, assinala um distanciamento e diferenciação em relação às pinturas comissionadas que, apesar de muitas vezes apresentarem uma estética próxima e serem feitas pelos mesmos sujeitos, não são por eles consideradas graffiti e integram outro campo de significados e representações, conforme discutido na primeira parte da dissertação. Como certa vez me disse um dos interlocutores dessa pesquisa: “pintar mural [e ao dizer isso ele apontou para o trabalho comissionado que fazia ali] é fácil, mas [para] enfrentar a cidade e fazer graffiti mesmo, sem autorização, precisa ser valente”¹²³.

A valorização do graffiti *vandal*, enquanto índice do significado complexo de fazer graffiti, parece encontrar correspondência em outros contextos. Jennifer Lutz (2001, p. 107), por exemplo, ao pesquisar as práticas de graffiti em Nova Iorque, identificou uma expressão de prestígio semelhante em relação às pinturas feitas nos trens, também não autorizadas; a fala de um de seus interlocutores, o *writer* BIO, parece se aproximar do tipo de representação que está aqui em jogo: “*if you were real writer, if you were going to paint graffiti, it was going to be on the subways*”¹²⁴. Janice Rahn (2002, p. 9), ao pesquisar a cena de graffiti em Montreal, também reconheceu na valorização da pintura não autorizada uma maneira de resistir e demarcar um distanciamento em relação à incorporação da estética do graffiti por outros campos, tal como a publicidade; a expressão *keeping it real* (*mantendo isso verdadeiro*, em tradução livre), utilizada pelos sujeitos que pintam na rua na cidade canadense, parece se aproximar da expressão *graffiti de verdade*, utilizada no contexto paulistano.

As situações de pintura não autorizada que pude acompanhar se deram em ocasiões não programadas previamente, tal como narrado na situação do bairro da Luz, e

¹²² Aqui, é preciso ressaltar que, apesar da expressão *graffiti de verdade* ser usual entre os sujeitos que pintam na rua, isto não quer dizer que seus conteúdos sejam homogêneos e que não existam disputas quanto à sua determinação. Entretanto, é possível afirmar que, de uma maneira geral, tais conteúdos dizem respeito às dinâmicas que estão para além do muro.

¹²³ Fala reconstituída no caderno de campo.

¹²⁴ “Se você fosse um verdadeiro *writer*, se você fosse pintar um graffiti, seria no metrô” (Lutz, 2011, p. 107 - tradução minha).

todas aconteceram no período noturno ou na madrugada. No entanto, apesar deste arranjo ser comum, não é o único. A combinação prévia de *rolês*¹²⁵ também acontece, e, nestes casos, procura-se reunir um grupo reduzido, o que confere maior agilidade e evita atrair a atenção de denúncias e repressões. No contexto em discussão, o termo *rolê*, enquanto categoria de percurso, pode assumir diferentes características a depender do tipo de pintura a ser realizada. Os *rolês vandal* – como são nomeadas as saídas para pintar na rua sem autorização –, arranjados previamente ou não, possuem um caráter de exploração da cidade e têm como destino um *pico*¹²⁶, ou seja, superfícies possíveis e passíveis de serem pintadas, algumas das quais previamente mapeadas durante outras circunstâncias de circulação.

A seleção de um *pico* para a pintura não autorizada não segue critérios homogêneos e igualmente compartilhados, mas é possível indicar alguns parâmetros e características recorrentes, combinados sob diferentes arranjos. A visibilidade da superfície, ou seja, estar em espaços de intensa circulação de pessoas ou então possuir grandes dimensões (de altura ou comprimento) constitui um fator importante para grande parte dos processos de escolha. A visibilidade do *pico*, e, por conseguinte, da inscrição, ajuda a evidenciar o estilo de pintura de cada sujeito, além de colaborar para a construção e manutenção de sua identidade e prestígio entre os pares. Ademais, como mencionado, o graffiti *vandal* é valorizado enquanto índice da representação do *graffiti de verdade*, assim, a visibilidade das inscrições ajuda a comprovar que o sujeito não se limita às pinturas autorizadas e comissionadas, ou seja, ele faz *graffiti de verdade*.

Nos *rolês vandal* é comum a seleção de superfícies de imóveis desocupados ou disponíveis para locação, edificações e galpões comerciais, tapumes de obras, bancas de jornais, terrenos baldios, construções abandonadas, empenas cegas, viadutos, pontes e muretas. A pintura em portas de aço de estabelecimentos comerciais também é usual e, como um deles uma vez me disse, tem um “efeito surpresa”, pois durante o horário comercial, quando as lojas estão abertas, não é possível ver as inscrições; mas quando elas são fechadas, ao cair da noite ou aos domingos e feriados, as inscrições ficam visíveis e provocam um contraste de cenários, passível de ser observado em grande parte das ruas

¹²⁵ *Rolê* é uma expressão corrente na linguagem coloquial paulistana e, geralmente, significa sair para passear e se divertir. No contexto das práticas de graffiti, o termo refere-se a “sair para pintar”, expressão que também é utilizada entre os pixadores no sentido de “sair para pixar a cidade”, como mostra Alexandre Pereira (2005, p. 52-53). O emprego do termo também foi identificado entre skatistas, para os quais a expressão “dar um *rolê*” é sinônimo de “sair para andar de skate”, conforme explica Giancarlo Machado (2011, p. 243).

¹²⁶ O termo *pico* também é utilizado por skatista de uma maneira aproximada da identificada no contexto das práticas de graffiti, no entanto, ao invés de se referir às superfícies passíveis de serem pintadas, dizem respeito a “espaços compostos por equipamentos urbanos, que se tornam obstáculos nos quais são realizadas as manobras. Também definido pelos skatistas como lugares skatáveis” (Machado, 2011, p. 114).

comerciais da cidade de São Paulo. Muitas destas superfícies encontram-se deterioradas pelo tempo ou pela falta de manutenção, aspecto mobilizado pelos próprios sujeitos ao serem acusados de depredação: afinal, como deteriorar espaços que já se encontram deteriorados? Em realidade, como eles mesmos justificam, estão colaborando para a sua melhoria.

Contudo, nem sempre a avaliação de desocupação e descuido é bem sucedida, o que pode provocar um confronto e uma revisão dos parâmetros adotados. Ao acompanhar a pintura de um mural comissionado, um dos sujeitos com quem trabalhei me contou uma história que, segundo a sua própria introdução, o fizera refletir a respeito de seus critérios de escolha de espaços a serem pintados nos *rolês vandal*:

...havia pouco tempo, ele recebera uma mensagem através do Facebook a respeito de uma dessas pinturas; quem entrara em contato era o morador da casa, que também se apresentou como artista. Ao ler o relato, ele logo se lembrou do local, o qual justamente decidira pintar pois “estava para alugar e meio detonado” e, por isso, ele achava que não havia ninguém. Na mensagem, a pessoa escrevera um longo texto e falara que ao olhar o seu perfil no Facebook, percebera que ele era um “cara culto” o que acabava por deixá-lo ainda mais desapontado com a pintura feita no muro de sua casa. A mensagem foi finalizada com um “eu também tenho sonhos” e, ao repetir esta frase, ele reforçou o que a expressão de constrangimento do seu rosto já adiantara: “essa frase mexeu comigo”. Ao responder, ele pediu desculpas para o morador e, após algumas trocas de mensagem, ficou seu amigo e se prontificou a pagar a tinta para cobrir a inscrição, se fosse o caso (Caderno de campo, setembro de 2016).

A pintura não coincide necessariamente com o momento de descoberta e seleção dos *pícos*; sua feitura leva em consideração uma série de elementos e ritmos que envolvem estas superfícies. O sentido de ritmo empregado aqui faz referência à categoria analítica de Henri Lefebvre, em *Rythmanalysis* (2004, p. 36; p. 48), e compreende tanto a dimensão da natureza (como o dia, a noite, as estações do ano etc.) quanto da sociedade (as paradas de ônibus, os semáforos, o fluxo de pessoas regulado pelos horários de trabalho etc.). Os ritmos podem esconder ou revelar, e implicam repetições que produzem diferenças, ou seja, apesar de serem cíclicos ou lineares, carregam elementos imprevisíveis. O sensível assume primazia no seu reconhecimento e provoca uma mudança de percepção e apreensão do próprio espaço. Assim, se, em um primeiro momento, os barulhos e murmuros da cidade

parecem não ter ritmo, uma percepção atenta consegue distingui-los e perceber as suas interações. Consegue-se perceber uma *cidade polirrítmica*.

A percepção dos ritmos da cidade integra as maneiras de fazer das práticas de graffiti em geral, mas é especialmente importante nos *rolês vandal*. A polirritmia do espaço urbano é marcada pela variação de contextos e configurações dos diferentes *CEPs*¹²⁷, ou seja, dos diferentes locais da cidade. Esta percepção sensível e, ao mesmo tempo, cartográfica, revela um outro tipo de mapa que auxilia na identificação da melhor ocasião de pintura em cada *pico*. Este saber é do tipo prático: quanto mais *experiência de rua*, isto é, de pintura na rua e de circulação pela cidade, mais vasto é o repertório e a sensibilidade do sujeito em relação a tais aspectos e, conseqüentemente, mais densa é a cartografia de ritmos que cada um carrega consigo. Tal repositório é acionado para ponderar, por exemplo, se a presença e o fluxo de pessoas poderão ser utilizados a favor ou se deverão ser evitados na ocasião de pintura, como na situação descrita no início deste capítulo, onde duas avaliações foram feitas a partir de um mesmo *CEP*, mas de ritmos diferentes em cada *pico*: em um primeiro momento, quando a pintura se deu em meio ao contexto do festival, as pessoas, transformadas em espectadores, colaboraram para uma situação favorável de pintura; no segundo momento, onde as inscrições aconteceram em um espaço de pouca iluminação e circulação de pessoas, formou-se um grupo pequeno, somente com os envolvidos na ação. No entanto, é importante dizer, esta sensibilidade não suprime riscos e imprevistos, pois, como mencionado, os ritmos sempre carregam elementos imponderáveis.

A cartografia polirrítmica da cidade também condicionará a economia do tempo que envolve o processo de pintura. A duração da feitura da inscrição tem relação direta com essa consideração, bem como a escolha do período do dia em que se deve executá-la. Em alguns *CEPs* da cidade, pintar à luz do dia traz segurança, sobretudo em relação aos abusos das forças policiais; outros, por sua vez, são mais propícios à pintura no período noturno ou na madrugada, sem oferecer esse mesmo risco. O tempo de duração da pintura poderá ser mais rápido ou lento, a depender de tais fatores, no entanto, é um tempo inferior ao gasto na pintura de murais autorizados, como veremos no próximo capítulo. Dentre os *rolês vandal* em que estive presente, pude perceber tal variabilidade: acompanhei pinturas de 18 minutos, como a descrita na situação que abre o capítulo, e pinturas que foram

¹²⁷ O termo CEP é empregado aqui enquanto um termo êmico, utilizado por alguns dos interlocutores para indicar lugar, localização. Trata-se da adoção de um termo oficial, utilizado pelo sistema de Correios no Brasil, o Código de Endereçamento Postal (CEP), que, conforme definição, “é um conjunto numérico constituído de oito algarismos, cujo objetivo principal é orientar e acelerar o encaminhamento, o tratamento e a distribuição de objetos de correspondência, por meio da sua atribuição a localidades, logradouros, unidades dos Correios, serviços, órgãos públicos, empresas e edifícios”. Ver Correios. Disponível em: <<https://www.correios.com.br/para-voce/precisa-de-ajuda/o-que-e-cep-e-por-que-usa-lo>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

executadas em 2 horas, como a elaborada durante uma madrugada no bairro da Vila Mariana, outro *CEP* e outros ritmos.

Dentre os muitos ritmos dos espaços urbanos perceptíveis à sensibilidade daqueles que fazem graffiti, existe um particular: o ritmo da remoção das inscrições dos muros da cidade de São Paulo. A percepção da frequência dos *apagamentos* é acumulada pelas experiências de *ser apagado* (“fui apagado”), como são comumente referidos tais episódios. Alguns espaços, como os citados na situação de pintura no bairro da Luz, são conhecidos entre quem pinta na rua por terem uma frequência de apagamento rápida; em outros espaços, por sua vez, as remoções não possuem uma regularidade. A remoção de inscrições feita pelo serviço de zeladoria da gestão municipal, por exemplo, varia de acordo com as diretrizes de cada uma das 32 prefeituras regionais¹²⁸ e ainda pode ter sua frequência alterada conforme a agenda estabelecida pelo prefeito em atuação, como ocorreu no âmbito do *Programa Cidade Linda*, discutido no Capítulo 3. Ademais, há uma notável falta de padronização dos critérios adotados em tais remoções, uma vez que nem todas as inscrições são apagadas e a decisão, na maior parte dos casos, fica a cargo dos funcionários responsáveis pelo apagamento em si – que compõem as equipes das empresas terceirizadas pela prefeitura –, os quais tomam como parâmetro noções subjetivas e individuais de “beleza e feiura” e de “arte e vandalismo”. O documentário *Cidade Cinza*, dos diretores Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, filmado em 2008 e lançado em 2013, ilustra de forma singular tal problemática, perene às diferentes gestões municipais. Em uma das cenas, enquanto acompanhavam a equipe de remoções da Subprefeitura de Pinheiros¹²⁹, o auxiliar de gabinete lhes diz, a respeito de uma remoção seletiva a qual instruíra o apagamento de somente alguns elementos, “estamos até melhorando o trabalho”, fala representativa da intencionalidade e da adoção dos critérios subjetivos mostrados ao longo de todo o documentário e que também pude notar na etnografia. Tal dinâmica é conhecida entre quem pinta na rua por *curadoria da rua*, nome atribuído com ironia.

Do ponto de vista dos procedimentos de pintura de graffiti, o conhecimento dos ritmos dos apagamentos provoca rearranjos e formas de lidar com tal questão. Ele pode influenciar, por exemplo, a composição estética, seja em termos de detalhes ou dimensões, de maneira a se tentar influenciar o julgamento do responsável pela “curadoria”, o que passa a ser tomado como um desafio. Isto, por sua vez, leva a uma avaliação da quantidade de tinta e tipos de artefatos necessários na feitura, pois, apesar de estarem

¹²⁸ A remoção de pichações, denominação dada pelo poder público, faz parte dos serviços de zeladoria sob gestão das 32 prefeituras regionais da cidade de São Paulo.

¹²⁹ Subprefeitura é a antiga denominação das atuais prefeituras regionais.

sempre munidos de *sprays* e *caps* durante as circulações pela cidade, estes podem não ser suficientes ou adequados para a composição do que se deseja pintar, o que também definirá a escolha da ocasião da pintura. Desta forma, apesar dos *apagamentos* causarem aborrecimentos, sobretudo quando a feitura da inscrição envolveu riscos ou um dispêndio de grande quantidade de tinta, eles acabaram por ser incorporados e reinterpretados a partir das lógicas que organizam as práticas de graffiti.

A intrincada articulação entre ritmos e *CEPs* também é determinante para as relações de violência incrustadas no tecido urbano, as quais variam em grau e procedimento de acordo com tal combinação. Ao longo dos anos de pintura na rua, estes sujeitos acumulam histórias de abusos, dentre as quais é comum ouvir casos em que policiais utilizaram as tintas apreendidas para pintar os corpos daqueles flagrados pintando na rua, muitas vezes deixados nus. Nestes casos de interação violenta, aos corpos classificados como vândalos por parte de uma parcela da população, seguranças particulares e forças policiais (em especial a Polícia Militar de São Paulo), parece ser negado qualquer direito individual¹³⁰. Os abusos policiais, é preciso lembrar, não são exclusividade da relação entre aqueles que fazem graffiti e os agentes da polícia, como nos mostra Teresa Caldeira (2000, p. 143), são práticas “profundamente enraizadas na história brasileira.”. Caldeira chama a atenção para o papel do corpo neste *modus operandi* violento da polícia, *locus* privilegiado de punição e lugar de afirmação da autoridade, o que cria a condição de um corpo incircunscrito, isto é, que

não tem barreiras claras de separação ou evitação; é um corpo permeável, aberto à intervenção, no qual as manipulações de outros não são consideradas problemáticas. Por outro lado, o corpo incircunscrito é desprotegido por direitos individuais e, na verdade, resulta historicamente da sua ausência. No Brasil, onde o sistema judiciário é publicamente desacreditado, o corpo (e a pessoa) em geral não é protegido por um conjunto de direitos que o circunscreveriam, no sentido de estabelecer barreiras e limites à interferência ou abuso de outros (Caldeira, 2000, p. 370).

¹³⁰ Aqui, é importante reforçar que se trata de uma parcela, ou seja, não há a intenção de generalizar e homogeneizar tais grupos. É preciso lembrar que também ocorrem relações de respeito, diálogo e admiração pelo graffiti e seus autores, e não somente relações mediadas pela violência. Ao longo da etnografia, por exemplo, me foram relatados casos em que durante, a interpelação da polícia, parte dos policiais presentes declararam ser contrários a este tipo de repressão; é comum também ouvir relatos de situações onde os próprios agentes de segurança declararam conhecer e admirar o trabalho daqueles que enquadraram na rua ou interrogaram.

O corpo incircunscrito de quem pinta na rua receberá tratamentos diferentes não somente devido aos ritmos e *CEPs* da cidade, dado que sua vulnerabilidade é desigual em termos raciais, outra questão que não é exclusiva do tema que tratamos aqui. A pesquisa a respeito da filtragem racial na abordagem policial, realizada por Sinhoreto et al (2014) em quatro estados brasileiros, dentre os quais São Paulo, mostra a persistência do racismo institucional e aponta para a continuidade do estereótipo racializado neste *modus operandi*:

as falas dos interlocutores mostraram [...] a permanência de um estereótipo racializado na construção dos “suspeitos”, que é operacionalizado por um saber-fazer policial, não pautado em critérios objetivos, permeado por um conjunto de valores e moralidades que redundam na manutenção da filtragem racial nas abordagens (Sinhoreto et al 2014, p. 123).

Os dados compilados pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública, no infográfico “Um retrato da violência contra negros e negras no Brasil”¹³¹, reforçam este retrato do racismo institucional na violência policial: a cada 100 vítimas de homicídio, 71 são negras; 76% das pessoas mortas em intervenções policiais são negras; 81% dos negros tem medo de morrer assassinado (contra 78% dos brancos); 81% dos negros tem medo de ser vítima de violência policial (contra 76% brancos); 78% dos negros tem medo de ser acusado de um crime (contra 70% dos brancos); 77% dos negros tem medo de ter um filho preso injustamente (contra 70% dos brancos).

Portanto, os procedimentos pautados em critérios subjetivos não regem somente os apagamentos das inscrições nos muros da cidade; este saber-fazer da gestão do espaço urbano de São Paulo tem continuidade no corpo dos seus autores. Quem pinta na rua está duplamente implicado e afetado por tal *modus operandi*, onde corpos e identidades são submetidos a violências físicas e simbólicas. A cada repressão, corre-se ainda o risco de ter os materiais de pintura apreendidos, os quais dificilmente serão devolvidos, o que acarreta em um prejuízo material e financeiro. Estas múltiplas vivências se acumulam na *experiência de rua*, na forma de saberes: através delas os sujeitos que fazem graffiti aprendem sobre retórica, argumentação e negociação, visto que, para proteger-se é preciso criar aparatos de evitação e saber jogar com os signos a fim de deslocar e borrar fronteiras, em especial entre vandalismo e arte, valendo-se das ambiguidades instauradas por estes mesmos dispositivos de gestão de espaços, usos e

¹³¹ Ver *Um retrato da violência contra negros e negras no Brasil*. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/11/infografico-consciencia-negra-FINAL.pdf>>. Acesso em: 17 fev. 2018.

corpos. Por consequência, as situações de apreensão, repressão e apagamentos provocam um rearranjo constante nas táticas, procedimentos e escolhas de momentos de pintura.

A leitura do ambiente ganha novas camadas durante o processo de pintura. Os olhos em estado de alerta aos ritmos e adversidades passam também a envolver o espaço, a fim de criar um diálogo estético entre as inscrições e o contexto urbano. A busca por interlocução com o entorno através da interação entre traços, cores e superfícies exige, por sua vez, o ajuste de escalas, e, neste processo, diferentes técnicas são acionadas. A aparente facilidade com que *sprays* e rolinhos são manuseados esconde procedimentos que envolvem todo o corpo, dos dedos que apertam o *cap* aos pés que auxiliam no alcance das partes mais altas. É necessária uma precisão motora e muscular para o controle da espessura e do volume de tinta, responsáveis pelo preenchimento e também pelos detalhes, contornos e acabamentos das composições. Simultaneamente, os diferentes arranjos do espaço construído desafiam a capacidade de improviso e os sujeitos têm de se valer da criatividade para criar ferramentas a partir do que está disponível no espaço, além de descobrir diferentes trajetórias e suportes que possibilitem escalar e alcançar as partes mais altas sem o uso de uma escada. Estas maneiras de fazer revelam outro tipo de técnica, para além daquelas relacionadas com os traços e combinações de cores, trata-se de técnicas do corpo (Mauss, 2003, p. 401-403) que requerem aprendizado, possuem especificidades e têm formas particulares.

Estas várias esferas de saberes, acumuladas a partir de uma relação íntima e de circulação intensa pelo espaço urbano, constituem, do ponto de vista de quem faz graffiti, regiões morais que ajudam a identificar ambientes de risco ou amistosos para a feitura das inscrições não autorizadas. O emprego da categoria analítica de regiões morais no presente contexto faz referência ao uso renovado que Michel Agier (2011) propõe do termo clássico de Robert Park (1967), o qual nos dá acesso a uma visão segmentar da cidade a partir da perspectiva dos atores sociais, mas que, ao mesmo tempo, toma o conjunto urbano como referência. As regiões morais que emergem desta associação de entendimentos práticos condicionam as experiências de pintura nos diferentes espaços da cidade e revelam fronteiras que podem assumir contornos individuais, definidos pela vivência única de cada sujeito, e contornos coletivos, a partir de conhecimentos partilhados nas redes de relações. O reconhecimento destas regiões morais permitem-nos, pois, compreender o “caráter relativo e incerto das fronteiras espaciais e identitárias” (Agier, 2011, p. 73) que emergem das experiências de cidade dos sujeitos que pintam na rua.

Os *rolês vandal*, como vimos, estão a todo momento a deslocar e refundar os limites entre ilegalidade e legitimidade e a jogar com as lógicas, ritmos, *CEPs*, repressões e superfícies. As maneiras de fazer – da seleção dos *pícos* à finalização da pintura – utilizam, manipulam e alteram a todo instante o espaço urbano, simbólica e esteticamente; constituem uma forma particular de se relacionar com o espaços construídos e se proliferam silenciosamente na dimensão cotidiana das cidades. A partir da análise polemológica das ações de Michel de Certeau (2012), podemos dizer que tais procedimentos são do tipo tático, ou seja,

são procedimentos que valem pela pertinência que dão ao tempo – às circunstâncias que o instante preciso de uma intervenção transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização do espaço, às relações entre momentos sucessivos de um “golpe”, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. (...) As táticas apontam para uma hábil utilização do tempo, das ocasiões que apresenta e também dos jogos que introduz nas fundações de um poder (Certeau, 2012, p. 96-97).

A leitura densa e complexa que estes sujeitos fazem dos espaços urbanos permite identificar a ocasião mais adequada para a pintura. A partir desta atividade leitora eles conseguem transformar em situação favorável o que, a princípio, seria uma ocasião hostil, valendo-se da inversão de forças entre tempo e espaço para deslocar as relações entre uma série de elementos; introduzindo jogos nas fundações de um poder incrustado no tecido urbano. Nesta inversão de forças, os saberes e a *experiência de rua*, invisíveis aos não iniciados, escapam ao controle visível da gestão dos espaços, usos e corpos na cidade. A memória emerge, então, como uma aliada importante da ocasião: guarda consigo um repositório de táticas que possibilita um agir oportuno, capaz de produzir uma “ruptura instauradora” (Certeau, 2012, p. 149) ao transformar o tempo em recurso. A articulação entre memória e ocasião constituem, assim, uma *arte de fazer* de muitas camadas – práticas, epistemológicas, simbólicas e estéticas –, que revela a força do uso ao alterar temporariamente as superfícies, sem apossar-se delas; e subverter as lógicas que as organizam, sem modifica-las permanentemente. É possível, pois, identificar aí uma hábil *utilização do tempo e do espaço*.

Entretanto, se do ponto de vista da interação entre as práticas de graffiti e o espaço urbano as ações podem ser caracterizadas como do tipo tático, do ponto de vista das lógicas internas e das relações entre os seus praticantes, elas assumem outras

características. É possível identificar um conjunto de moralidades e éticas que regulam e organizam as interações com outras inscrições e sujeitos, que compõem as *regras do jogo* ou *sistema*, como eles mesmos nomeiam. Estes acordos tácitos não se restringem àqueles que fazem graffiti, pois parte deles também é compartilhada com outras práticas, como a pixação, o *sticker* e o stencil. Eles também não se limitam, vale dizer, ao *rolê vandal*, mas dizem respeito às práticas de graffiti em geral, o que inclui outros tipos de *rolês*. A iniciação no *sistema* se dá por um aprendizado do tipo prático, acumulado e assimilado através das vivências na rua, histórias e conflitos. Para os iniciados, as inscrições tornam-se índices de sujeitos, de circunstâncias e de procedimentos que devem ser respeitados, quer dizer, representam seus autores, as táticas utilizadas para conseguir o espaço, as situações enfrentadas no processo de pintura, a quantidade de tempo e de tintas gastos. O caso mais paradigmático de transgressão das regras é o *atropelo* (sobreposição proposital de uma inscrição sobre outra), que afronta justamente a dimensão que está para além do muro e configura-se como um dos maiores desrespeitos entre quem pinta na rua. Por isso, como descrito na situação que abre o capítulo, há uma preocupação em *encaixar* as novas inscrições nos espaços disponíveis das superfícies já ocupadas, ou então, procura-se selecionar superfícies que não possuem inscrições. Isso não implica dizer que o atropelo não ocorra, alguns até questionam e defendem uma certa flexibilização da norma, por considerar que, em certa medida, a sua rigidez afeta a competição de estilos e o desenvolvimento técnico da cena, ao coibir uma dinâmica de desafio. No entanto, mesmo nestes casos, não é o *atropelo* pelo *atropelo* que é defendido: ele seria aceitável quando a inscrição já se encontra deteriorada pelo tempo ou então quando já atropelada por outras expressões e linguagens da rua, como pichações e cartazes comerciais. Contudo, vale dizer, apesar de ser uma ideia presente, foram poucos os interlocutores que defenderam explícita e abertamente este ponto de vista, talvez pela potência de conflitos e divergências que ele carrega.

Quando ocorre um *atropelo*, há primeiro uma avaliação para determinar a sua natureza: se foi feito propositalmente e se quem o fez era conhecedor das *regras do jogo*, o que, por sua vez irá culminar em uma sanção. Certa vez, a caminho de um *rolê de pintura de mural*¹³², na zona leste da cidade, tive a oportunidade de acompanhar este processo de avaliação: antes de chegarmos ao muro que seria pintado, os sujeitos que eu acompanhava me avisaram que faríamos um pequeno desvio para averiguar um *atropelo*; ao chegar no local, eles tiraram uma foto para mostrar para um terceiro amigo que encontraríamos na sequência e que também participaria da composição do mural *atropelado*; seguimos então

¹³² Para uma análise deste outro *rolê*, ver Capítulo 5.

para a casa deste e, assim que chegamos, ele logo perguntou se tínhamos passado no muro, ao que foi respondido de forma afirmativa e aquele que fizera o registro mostrou a fotografia; seguiu-se uma discussão para avaliar se tinha sido um atropelo de sacanagem (feito por iniciados no *sistema*) ou se feito por leigos (que não conhecem as *regras do jogo*); a inscrição era um picho de escárnio, provavelmente referente a algum outro morador do bairro que desconheciam; eles constataram, então, que era um atropelo de amador, o que não implicaria em um conflito direto, mas em remarcar um novo *rolê* para *renovar* o mural de maneira a evitar a perda da superfície, visto que a permanência do *atropelo* poderia dar a entender um abandono, o que abriria a possibilidade para outros sujeitos tomarem o muro para si¹³³.

Outro *atropelo* comum, ainda do tipo feito por não iniciados nas *regras do jogo*, é o realizado por pôsteres comerciais ou de protestos. Durante as mobilizações do 1º de maio de 2016 pude acompanhar uma polêmica a este respeito. Neste período, alguns sujeitos haviam recém pintado um mural em uma casa histórica, na Avenida Paulista, com a autorização do morador. Era um muro relativamente extenso que demandou uma grande quantidade de tinta e de tempo. Assim que começaram as mobilizações para o Dia do Trabalho, uma série de pôsteres com chamada para a greve foi colada em cima desse mural, poucos dias após ser finalizado, cobrindo praticamente todo o trabalho. Algum tempo depois, os sujeitos envolvidos na pintura e admiradores começaram a se manifestar e repudiar o ocorrido nas redes sociais, apontando o desrespeito em relação ao mural. Nesta mesma época, passei pela região com um dos interlocutores com quem vinha trabalhando; ele não participara da pintura, mas ao passarmos em frente ao muro, comentei sobre tais controvérsias para saber a sua opinião. Apesar de entender que essa é uma dinâmica inerente à rua, porque “a rua é viva”, como ele me alertou, disse que achava importante se manifestar em relação a isso para que as pessoas responsáveis por colar tais cartazes passassem a respeitar o graffiti. As manifestações e indignação, até onde pude acompanhar, não resultaram em um conflito direto com os responsáveis pelas colagens, no entanto, algumas pessoas tentaram retirar os cartazes de forma a liberar a visão para o mural encoberto, o que foi parcialmente feito com sucesso.

Todavia, se, por um lado, quando num *atropelo* cometido por um leigo as retaliações são abrandadas ou não existem, o mesmo não ocorre quando ele é feito por aqueles que conhecem o *sistema*. O conflito costuma ter seu início no próprio muro, quando o *atropelado* se manifesta em cima do *atropelo*. Esta resposta geralmente vem em forma de aviso ou intimidação e reivindica respeito. Durante o trabalho de campo pude

¹³³ Este último aspecto, a *renovação* do muro, será abordado no Capítulo 5.

acompanhar este procedimento em uma rua próxima a minha casa: o mural havia sido atropelado por dois tipos de inscrições – picho de protesto e por *tags*. Pouco tempo depois do ocorrido, o sujeito *atropelado* reagiu através de duas mensagens diferentes de acordo com o tipo de inscrição: ele escreveu “respeito” em cima dos pichos de protesto e “respeita toy” em cima das *tags*. *Toy* ou *bafo* é um termo utilizado para referir-se aqueles que estão começando no *rolê*, ou seja, que não são completamente iniciados em suas éticas e que não possuem uma técnica apurada e um estilo próprio; trata-se também de um termo de empréstimo que é utilizado em outros contextos com a mesma conotação¹³⁴. Para garantir que a mensagem chegasse aos destinatários, o muro permaneceu assim por cerca de um mês e, depois desse período, o sujeito *atropelado* refez o mural, o qual, após um ano permanece intacto, sem novos *atropelos*.

O conflito pode se estender para além do muro, face a face ou nas redes sociais, com o objetivo de se debater sobre a responsabilidade do ato cometido. Muitas vezes não há um consenso, o que pode deflagrar uma série de *atropelos* pela cidade, feitos pelos envolvidos na querela. Uma das poucas mulheres que tive a oportunidade de acompanhar durante a etnografia me revelou, durante a pintura de um mural, que foi exatamente este o caso que ocorreu com ela, ainda nos seus primeiros *anos de rua*. Ao contar a história de uma sequência de *atropelos* entre ela e um outro sujeito, o qual havia iniciado o conflito, ela reforçou a importância de “não deixar barato”, pois trata-se de uma forma de conquistar respeito e espaço e, como ela ponderou, “por ser mulher, tem que conquistar o respeito em dobro, porque se você deixa passar, depois não será levada a sério”¹³⁵. Após um certo tempo e muitos *atropelos*, o sujeito que iniciara o conflito, por fim, reconheceu que estava errado e pagou um kit de tinta e *spray* para que ela refizesse o mural *atropelado* no início. Esta prática de ressarcimento do material é comum como forma de resolução deste tipo de embate.

Os *sistemas* e o *atropelo* encontram seus equivalentes em outros contextos, mas com diferenças de procedimentos éticos, regras e também termos utilizados. Durante uma das conversas que tive a respeito deste tema, um dos interlocutores me alertou para o fato de que cada “cidade tem seu *sistema*”. Ele então me contou sobre a experiência de pintar em Buenos Aires, na Argentina, onde o *atropelo*¹³⁶ é tolerado, mas o sujeito que *atropela* tem que cobrir o trabalho anterior inteiro, sem deixar nada visível, caso contrário tem início o conflito. Este conjunto de éticas e moralidades também foram observados por outros

¹³⁴ Acerca da discussão sobre termos de empréstimos, ver Capítulo 1. Para exemplos do emprego do termo *toy* em outros contextos ver Joe Austin (2001), Craig Castleman (1982), Lígia Ferro (2011) e Janice Rahn (2002).

¹³⁵ Fala reconstituída no caderno de campo.

¹³⁶ Durante a conversa ele utilizou o termo usualmente empregado no contexto paulistano.

pesquisadores. Ligia Ferro (2011) identificou práticas de atropelo no contexto de Lisboa (conhecido como *cross* ou *crossar*) e em Barcelona (*pisar* ou *tachar*). Craig Castleman (1982), no clássico livro *Getting Up – Subway Graffiti in New York*, chamou atenção para o *backgrounding*¹³⁷, que possui contornos semelhantes aos *atropelos* e conflitos observados no contexto paulistano:

since the early days of subway graffiti there has been a code among the writers banning them from “backgrounding” (also called “going over” or “crossing out”) each other’s pieces. This code also states that once a piece has been “gone over” it is considered destroyed and becomes a fair game for all other writers. Thus even the smallest cross-out can result in the eventual total elimination of a piece. (...) Writers who are backgrounded usually will try to determine their offenders identities and then will either confront them or retaliate by going over one of their pieces. This can escalate into a “cross-out war” with the antagonists, and sometimes their friends, crossing each other out for weeks or even, as was the case with CAZ and BLADE, for years until some sort of truce is called (Castleman, 1982, p. 43-46)¹³⁸.

Assim, ao mesmo tempo em que deslocam e atualizam, a todo momento, as lógicas que regulam os espaços urbanos através de ações táticas, outra dimensão encontra-se em operação, criando lógicas e regras que organizam as interações entre inscrições e sujeitos que pintam na rua, as quais, a meu ver, podem ser classificadas não mais como táticas, mas como estratégicas, para retomar aqui a distinção polemológica de Certeau (2012, p. 45; p. 93). As *regras do jogo* ou *sistema* revelam, deste modo, o estabelecimento de um próprio, ou seja, de espaços ocupados que devem ser respeitados. Deste ponto de visto, a apropriação toma o lugar do uso, entendendo este termo por um dos sentidos indicados em sua etimologia: *tomar para si*¹³⁹. Reivindica-se, pois, uma

¹³⁷ É importante salientar que estes termos podem ter variações também dentro da própria cidade. Gregory Snyder (2009, p. 60), aos pesquisar as práticas de graffiti em Nova Iorque, anos depois, também identificou práticas semelhantes ao atropelo, nomeadas como *beef*.

¹³⁸ “Desde os primórdios do graffiti no metrô existe um código entre os *writers* que os proíbe de ‘atropelar’ (também chamado de ‘passar por cima’ ou ‘cruzar’) peças uns dos outros. Este código também afirma que, uma vez que uma peça tenha sido atropelada, ela é considerada destruída e se torna um jogo justo para todos os outros *writers*. Assim, mesmo o menor *atropelo* pode resultar na eventual eliminação total de uma peça. (...) Os *writers atropelados* geralmente tentarão determinar as identidades dos seus ofensores e, em seguida, irão confrontá-los ou retaliar, passando por cima de uma das suas peças. Isso pode se transformar em uma ‘guerra do *atropelo*’ com os antagonistas, e às vezes seus amigos, se *atropelando* por semanas ou até, como aconteceu com CAZ e BLADE, por anos até que algum tipo de trégua acontecer” (Castleman, 1982, p. 43-46 – tradução minha).

¹³⁹ Segundo o dicionário de língua portuguesa Michaelis, o termo “apropriar” compreende em sua etimologia dois significados distintos: (1) tomar para si; apoderar(-se), apossar(-se); e (2) tornar(-se) próprio, adequado ou conveniente. É comum encontrar o emprego no segundo sentido, o qual é utilizado em alguns casos como

exclusividade (*sem atropelos*) ou uma convivência (*encaixe*) por parte dos outros sujeitos que pintam na rua, que, no entanto, são temporárias, já que a todo momento as inscrições podem ser removidas pelo poder público ou pelo proprietário, dando início a uma outra série de usos e apropriações. Do ponto de vista daqueles que pintam na rua, as superfícies são, pois, simultaneamente *lugar* e *espaço*, para usar outra distinção de Certeau (2012, p. 184). Elas se tornam lugares através do *sistema* que ordena a coexistência e regula o *atropelo*, de maneira que “aí se acha portanto excluída a possibilidade, para duas coisas, de ocuparem o mesmo lugar. Aí impera a lei do ‘próprio’: os elementos considerados se acham uns *ao lado* dos outros, cada um situado num lugar ‘próprio’ e distinto que se define” (Certeau, 2012, p. 184). No entanto, do ponto de vista dos procedimentos táticos, que vimos anteriormente e que se referem à interação com atores não iniciados no *sistema*, a superfície é espaço, ou seja, “um cruzamento de móveis. (...) é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam e o levam a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais” (Certeau, 2012, p. 184).

O *rolê vandal* é, portanto, paradigmático para mostrar como, na articulação dos usos e apropriações, as superfícies da cidade têm seus significados e funções rearranjados pelas práticas de graffiti. As maneiras de fazer de tais práticas imprimem rotas de fuga no espaço urbano ao identificar as ambiguidades com as quais podem jogar. Contudo, tais brechas não são estanques, o que exige um ajuste constante das táticas empregadas, pois, como bem coloca Stephen Wright (2016, p. 35) a respeito do aproveitamento das brechas no contexto da arte conceitual, “os usuários dessas práticas sabem por experiência e observação que, embora seja possível e divertido driblar as autoridades por um tempo, no momento em que a brecha é descoberta, sua janela de oportunidade já começa a se fechar e é hora de partir para outra”. Ademais, os procedimentos que estão além do muro politizam este fazer na medida em que revelam práticas de enfrentar a cidade capazes de criar microliberdades e microresistências nos espaços urbanos, o que foi sintetizado na fala de um dos interlocutores com quem trabalhei: “a cidade é tipo um *video game*: você

sinônimo de uso; no entanto, aqui, o termo será empregado no primeiro sentido, justamente para marcar uma diferença em relação a ideia de uso que adotamos ao longo deste trabalho. Esta não é uma distinção nova e se aproxima das reflexões de Lúcia Ferro (2011) acerca das práticas de graffiti e parkour nos contextos que pesquisou: “Até que ponto podemos dizer que os *writers* e os *traceurs* se apropriam da rua? Na verdade, os vários lugares da rua são *usados pelos writers* e *traceurs* assim como por outros habitantes da cidade. Quando um grafiteiro escreve algo numa parede, ele não pretende dizer “esta parede é minha”. [...] Durante as nossas conversas, por vezes interpelei quer os *writers*, quer os *traceurs* acerca da possibilidade da sua “apropriação” da rua e eles sempre foram unânimes em dizer-me: “eu não me aproprio da rua, eu uso a rua” [...]. Através do graffiti e do parkour, a rua vive-se de uma determinada forma, as sociabilidades que se travam em torno destas práticas são também diversas, mas não parece que haja propriamente uma reivindicação de uma exclusividade da rua por parte destes atores” (Ferro, p. 268 – *grifo meu*).

precisa passar as fases e não dar *game over*". Ao pintar na rua, sem autorização, eles assinam a sua existência como autores das inscrições, mas também da cidade; desenharam nas superfícies ao mesmo tempo em que redesenham simbólica e esteticamente o espaço construído a partir de seus próprios interesses. Se por um lado existe uma efemeridade que indica impermanências, parece haver um prolongamento no tempo, seja no corpo destes sujeitos, nos saberes acumulados ou nos usos e apropriações que inserem no tecido urbano.

CAPÍTULO 5

– RENOVANDO O MURO –

Jardim Nice, zona leste de São Paulo, julho de 2016. Havia algumas semanas, eu fizera o primeiro contato com ele, via redes sociais. Não o conhecia pessoalmente, mas acompanhava seu trabalho, presente em diferentes regiões da cidade. Desde então tentávamos conciliar horários e oportunidades para que eu pudesse acompanhar seus processos de pintura. Em uma segunda-feira, ele me avisou que pintaria no dia seguinte e me passou seu número do WhatsApp para que pudéssemos acordar o lugar e a hora em que nos encontraríamos. Combinamos, então, às 9h30 perto do primeiro vagão da plataforma sentido Corinthians-Itaquera, na estação de metrô Sé, momento em que fiquei sabendo que o *rolê* aconteceria na zona leste e não na zona norte, como eu imaginara de início, pois ele me contara que morava por lá. A princípio esta era a única informação que eu tinha, sem detalhes sobre o tipo de pintura que seria feita. Cheguei um pouco antes do combinado e pontualmente às 9h30 ele apareceu acompanhado de um amigo, o qual eu ainda não conhecia e que também iria participar da pintura. Este me revelou que trabalhava em um comércio na região central e naquele dia conseguira tirar uma folga; o primeiro, por sua vez, me contou que atualmente vivia da sua própria arte, mas que nem sempre fora assim: este *viver da própria arte* acontecera somente nos últimos cinco dos mais de dez anos de pintura na rua, quando decidiu deixar o emprego fixo na parte administrativa de um grande hospital, ao perceber que podia pagar as suas contas com o dinheiro das pinturas.

Em meio às apresentações e conversas iniciais, chegou o metrô. Entramos e pouco depois já estávamos no Belém, onde pegamos um micro-ônibus no terminal anexo à estação. Ao longo do percurso, cerca de 30 minutos, eles falaram sobre *espaços disponíveis* que haviam mapeado, ao mesmo tempo em que não tiravam os olhos da janela, observando todos os muros e inscrições. A conversa era interrompida de tempos em tempos ao reconhecerem a autoria ou então admirarem certo feito ou estilo, tanto de graffiti quanto de pixo. Durante o percurso, um deles comentou sobre o muro de uma fábrica que acabara de ser pintado pelos proprietários, próximo à casa de sua mãe. Discutiram então sobre possibilidades para iniciar a negociação da pintura do mural pretendido: poderiam falar que fariam de graça se o dono colaborasse pelo menos com a tinta látex (utilizada em grande quantidade para a pintura de preenchimentos e fundo dos murais); outra alternativa seria simular o layout no Photoshop,

mesmo que não fosse o desenho final, mais uma forma de viabilizar a feitura do desenho autoral. Perguntei então sobre o mural que seria pintado naquele dia; eles me disseram que era um muro que *sempre pintavam* e que seria um dia de *renovar* um mural feito pelos três – encontraríamos o terceiro integrante do grupo na sua casa, próximo ao local da pintura.

Ao chegar na casa do terceiro integrante da referida pintura, encontramos-lo no quintal misturando água e tinta da cor preta, que seria usada no fundo do mural. Após conversas iniciais, reunimos os artefatos que seriam utilizados (tinta, balde para misturar, extensor para rolinho e uma escada – as latas de spray, como descobri depois, estavam nas mochilas que cada um carregava) e saímos. No caminho, eles me contaram que nos arredores existiam dois muros para serem renovados; ao chegar na primeira possibilidade, viram que o sol estava muito forte e que demandaria muito tempo para *zerar o muro*; decidiram então seguir para a segunda opção. No percurso, aquele que morava no bairro mostrou outros espaços para os quais ele já tinha pedido autorização ou iniciara algum tipo de negociação; um destes gerou hesitação, pois poderiam pintar um mural novo ao invés de *renovar*. No entanto, ao discutirem sobre essa possibilidade, uma informação foi crucial para a tomada de decisão: apesar do dono do bar ter liberado, o imóvel estava em disputa judicial, o que poderia acarretar no rápido apagamento do mural, ou seja, em um desperdício de tempo e de tinta, por isso decidiram que era melhor esperar para pintar em outra ocasião. Chegamos enfim ao destino, e apesar do *muro ser deles*, foram avisar ao dono do estabelecimento (uma loja de serviços de instalação de aparelhos de som automotivo) que *renovariam* o mural naquele dia. A conversa foi rápida e o estabelecimento colaborou com água para usar na diluição de mais tinta. Pouco depois desta interação, eles me contaram que um dos donos da loja era pixador, mas que não estava mais em atividade.

O muro ficava em uma rua tranquila. Havia uma grande avenida a umas duas quadras, mas o fluxo intenso de veículos não era percebido ali. Por outro lado, um fluxo significativo de pessoas circulava por lá, sobretudo moradores do entorno que pareciam ter uma certa familiaridade com o processo de pintura pois, diferente de outros lugares que eu havia acompanhado, foram poucos os que pararam para perguntar quanto custava, para puxar uma conversa ou então tirar foto. Mais tarde, quando o assunto da interação com os moradores surgiu nas nossas conversas, aquele que morava no bairro revelou que ali na *quebrada* era difícil conseguir algum trabalho remunerado que valesse a pena. Ele havia feito algumas tentativas neste sentido, no entanto, como ele mesmo falou, “o pessoal não queria pagar mais que R\$ 500,00”, valor insuficiente para cobrir os gastos com materiais e mão-de-obra. Por isso, ele mudara a

abordagem para que as “pessoas parassem de olhar feio quando falasse o valor”, e começou então a perguntar quanto elas podiam pagar. No entanto, como constatei ao longo da etnografia, apesar de esta ser uma tentativa corrente, no final, os *rolês de pintura de murais* são feitos por conta própria, ou *na raça*, ou seja, apenas com uma negociação prévia da superfície e com pouco ou nenhum auxílio do dono do imóvel.

Contudo, se, por um lado, na *quebrada* o interesse por financiar e contratar um mural era raro, por outro lado, parece haver uma demanda pela pintura comercial de lojas e outros estabelecimentos. Neste dia, eles comentaram que o dono da loja de sons automotivos estava interessado em renovar a fachada da loja, no entanto, queria um *trampo* comercial com a temática do seu ramo de atuação. O interesse entre eles foi baixo por esse tipo de trabalho, o que também pude perceber em situações semelhantes. Apesar deste tipo de trabalho constituir uma possibilidade de fonte de renda para quem pinta na rua, eles não são priorizados, seja pela baixa remuneração, seja pelo desejo de conseguir viver de seus trabalhos autorais, da *sua própria arte*. Além do mais, parece haver uma outra rede articulada em torno destes tipos de pintura comercial, que pode ou não envolver sujeitos que fazem graffiti. Ali mesmo, no Jardim Nice, eles comentaram que havia um sujeito que oferecia esse tipo de trabalho por um valor muito baixo, cerca de R\$ 100,00. O trabalho dele, como depois eles me mostraram, era bastante rudimentar, o que dava um caráter cômico às fachadas dos estabelecimentos, dada as tentativas malsucedidas de reproduzir personagens e personalidades. Apesar disso, os comerciantes locais contratavam correntemente o seu serviço, o que era visível na avenida próxima do muro em que estávamos.

Após a breve conversa com os funcionários do estabelecimento, eles ajeitaram as mochilas na calçada, dispuseram os artefatos junto ao muro e iniciaram a *cobertura* do mural antigo com a tinta látex preta. Algumas dificuldades logo surgiram, sobretudo por conta da qualidade comprometida dos rolinhos – que estavam velhos e não absorviam completamente a tinta – e também do extensor que estava quebrado e não fixava o rolinho na ponta, o que dificultou a pintura nas partes mais altas. Além disso, eles tinham levado somente uma escada, e por este motivo um deles foi escolhido para finalizar a cobertura no topo da superfície. Enquanto ele pintava a parte superior do muro, um dos outros dois me contou que, quando eles descobriram aquela tinta que estavam utilizando para a pintura do fundo, ficaram entusiasmados, pois ela rendia bastante e cobria bem as antigas inscrições logo na primeira demão. Todavia, depois de um tempo ela ficou ruim, mas na falta de uma substituta, eles continuaram a usá-la. Apesar dos pequenos contratemplos, a cobertura foi relativamente rápida, cerca de 40 minutos.

Terminada esta primeira etapa, enquanto esperavam a tinta látex secar, começaram a lançar um olhar minucioso sobre o muro, se afastando e se aproximando, indo de um lado da rua para o outro, pensando nas possíveis inscrições e nas possibilidades de proporção, divisão de espaço e de integração estética entre os estilos de cada um. Não chegaram a discutir as cores em si, mas creio que já tinham conversado sobre isso anteriormente, porque as tintas *spray* que levaram nas mochilas eram de cores que se destacavam naquele fundo. Com o látex seco, começaram a *riscar*: decidiram que aquele que fazia letras, no estilo *wild style*, ocuparia a parte de cima em toda a largura; os outros dois desenhariam as suas personas logo abaixo, ocupando partes mais ou menos iguais. Os *outlines* foram feitos no *freestyle*, sem o apoio de um *sketchbook* com o esboço prévio; somente um deles consultou o Instagram, buscando uma referência que pudesse inspirar o desenho dos olhos, parte central do que planejava fazer.

Durante o período inicial do processo de pintura trocavam saberes e discutiam questões técnicas. O primeiro tema foi a qualidade dos *sprays*, conhecimento adquirido ao longo da experiência de pintura na rua, e que leva em conta uma série de variáveis: a fixação da tinta nas diferentes texturas das superfícies, a reação das cores à incidência do sol, a durabilidade no espaço público e a velocidade de entupimento do *cap*. Falaram sobre as marcas e os apelidos que algumas ganharam pela má qualidade da tinta.

Em pouco tempo aquele pedaço de asfalto e de calçada se transformou em um ateliê: eles demonstravam uma intimidade ímpar com o lugar, movimentavam-se constantemente de forma a experimentá-lo e perspectivá-lo de diferentes ângulos; sentavam no chão, iam de um lado para o outro da rua; subiam e desciam da escada, que era revezada e deslocada; galões de tinta, latas de *spray* e demais artefatos estavam espalhados pela calçada e também em parte da rua; a cada troca de cor era preciso tirar o ar da lata de *spray* e, neste processo, uma série de jatos coloridos passavam a tingir a rua. A paleta de cores que cada um trouxera era ampliada com o empréstimo de latas que faziam entre si. Os *outlines* ganharam preenchimento com *spray* e borrifadores¹⁴⁰ e o mural ia, assim, ganhando forma.

Passados os momentos iniciais, o tema das conversas mudou e voltou-se à troca de referências estéticas de dentro e fora da cena do graffiti: falaram das *crews* e artistas internacionais que tinham começado a seguir nas redes sociais e também sobre os diferentes estilos e trabalhos que admiram. Por volta das 14h, decidiram que era hora de almoçar. Perguntaram aos funcionários da loja se poderiam deixar as mochilas e tintas lá dentro neste período, de forma que pudéssemos almoçar todos juntos. Isso durou cerca de 1h30 e logo voltamos para reiniciar a pintura, a qual deveria ser finalizada ainda naquele dia. Neste momento, um outro morador do bairro, amigo daquele que organizara o *rolê*, nos cumprimentou e ficou por ali para acompanhar o processo. Ao longo das conversas vim a saber que ele era “um pixador conhecido ali da *quebrada*”.

¹⁴⁰ É comum a utilização de borrifadores de água, oriundos da jardinagem, como borrifadores de tinta látex, sobretudo para o preenchimento dos *outlines* e para a feitura de efeitos, como o da tinta escorrendo.

No período da tarde, os assuntos sobre os processos, técnicas e referências deram lugar ao rememoração de viagens e situações de pintura em outros lugares da cidade e do mundo. Com o preenchimento concluído, as letras e personas ganharam acabamentos e detalhes, feitos com tinta *spray*. Por volta das 20h o muro foi finalizado, após 10h de trabalho. Um deles foi escolhido para escrever o nome daqueles que colaboraram, o ano e as iniciais da *crew*, enquanto os outros dois guardavam as tintas e artefatos. Era hora então de fotografar o trabalho, que depois seria compartilhado nas suas redes sociais.

A situação descrita, escolhida dentre outras semelhantes que tive a oportunidade de acompanhar, reconstitui outro *rolê de graffiti*, o *rolê de pintura de mural*, que compreende diferentes procedimentos, temporalidades e engajamentos com os espaços da cidade. Esta descrição produz um adensamento no campo semântico em questão ao adicionar termos que nomeiam operações e que devem ser compreendidos dentro deste registro: *espaços disponíveis*, *renovar o muro*, *muro deles*, *zerar*, *negociar o muro*, *muro liberado*, *cobertura*, *riscar*, *muro finalizado*. Mais do que simplesmente falar sobre as práticas, este léxico funda um enunciado inseparável de seu contexto, fazer e circunstâncias, como veremos neste capítulo.

Os *rolês de pintura de mural* têm como destino um *espaço disponível*¹⁴¹ já mapeado – previamente autorizado ou a ser negociado – e envolvem uma combinação antecipada da hora, local, dia, percurso (no caso daqueles que se deslocarão conjuntamente) e divisão das responsabilidades em relação aos materiais de apoio que serão utilizados (como escadas, baldes, tinta látex etc.), sendo que os *sprays* são de responsabilidade individual. Tais *rolês* são coletivos¹⁴² e as dinâmicas estabelecidas, desde o arranjo até o processo de pintura, assumem diferentes configurações a depender das interações e vínculos firmados entre os sujeitos envolvidos. A fim de elaborar um

¹⁴¹ A *disponibilidade* dos espaços refere-se à ausência de outras inscrições ou murais na superfície mapeada. Por vezes, nas conversas correntes, estes *espaços disponíveis* também são referidos como *picos*, no entanto, para fins analíticos, procurei distingui-los aqui a partir dos termos utilizados pelos interlocutores com quem trabalhei, a fim de reforçar as diferentes características de seleção e uso destes espaços.

¹⁴² Isto não implica em dizer que não exista a pintura individual de murais, no entanto, o processo e planejamento se dão de maneira distinta, o que caracterizaria um outro tipo de *rolê*.

entendimento acerca deste último aspecto, mobilizarei duas categorias analíticas, *grupos* e *quase grupos*, a partir de Adrian Mayer (2010, p. 139-140). A respeito da primeira, Mayer oferece uma perspectiva abrangente, não obstante as suas várias definições possíveis no âmbito da antropologia social, que atende ao que quero enfatizar aqui: *grupos* são formados por um número determinado de sujeitos que estabelecem interações esperadas entre si – o que pode compreender direitos e obrigações –, onde é possível identificar uma certa uniformidade nos critérios de associatividade que os fundamentam; além disso, a sua existência não está necessariamente circunscrita a certas situações e sua organização é difusa, isto é, não dependem de um sujeito específico para existir. Contudo, existem circunstâncias em que tal categoria analítica não é adequada, visto que compreendem outros tipos de interações e vínculos; para estas conjunturas, Mayer propõe a categoria de *quase grupos*, constituídos por um conjunto de indivíduos em interação, circunscrito a determinadas situações, cujos vínculos se dão por interesses e condutas comuns – que podem levar a formação futura de grupos – e a sua existência depende de um indivíduo específico como “foco organizador central”.

Os *rolês de pintura de mural* que acompanhei ao longo da etnografia foram, em sua maioria, organizados por grupos. Os sujeitos envolvidos, em geral, possuíam uma longa história de pinturas conjuntas – alguns pintavam juntos há mais de quinze anos – e as relações eram caracterizadas por vínculos de amizade, parentesco ou vizinhança (morar na mesma *quebrada*¹⁴³), muitos dos quais estabelecidos na infância e adolescência através do interesse compartilhado pelas práticas de graffiti. As interações não eram hierarquizadas, no entanto, foi comum identificar uma relação de respeito e mentoria com aqueles de maior *experiência de rua* – isto é, aqueles com mais anos de pintura na rua e circulação pela cidade –, muitas vezes referenciados como *mestres*¹⁴⁴. A força dos vínculos estabelecidos entre os membros do grupo é renovada a cada pintura conjunta e a sua duração tende a ser tanto maior quanto forem as trocas e a reciprocidade. Estes laços perduram em outras dimensões da vida social dos sujeitos, onde os elos de vizinhança, amizade e parentesco transformam-se em uma classificação de irmandade: são *irmãos de tinta*.

Alguns dos grupos que acompanhei se identificaram como *crews*¹⁴⁵, termo empregado pelos sujeitos que fazem graffiti para designar coletividades que pintam

¹⁴³ Voltarei a este termo adiante.

¹⁴⁴ No caso da pintura de murais comissionados essa relação é desestabilizada e reorganizada, com a possibilidade da divisão entre assistentes e artistas, o que estabelece uma certa hierarquia de decisão e processo de trabalho, mediada pela remuneração.

¹⁴⁵ Trata-se também de um termo de empréstimo – para uma discussão a esse respeito ver Capítulo 1 – e que é empregado de maneira semelhante em outros contextos. A este respeito, ver Austin (2001), Castleman (1982), Campos (2007), Ferro (2011), Furtado (2012), Powers (1999) e Rahn (2002). Atualmente, através das conexões e

conjuntamente e adotam nomes para se identificar. As nomenclaturas eram bastante variadas, mas, de uma maneira geral, faziam alusão a alguma característica das práticas de graffiti ou da cidade, como, por exemplo, a intensa circulação pelo tecido urbano ou uma homenagem à *quebrada* de origem dos membros. Os sujeitos, como pude notar, costumam fazer parte de mais de uma *crew* simultaneamente, aspecto que contribui para uma configuração aberta a rearranjos e mudanças, onde pode-se ver novas *crews* surgirem, bem como outras encerrarem as atividades, o que não implica, necessariamente, na quebra dos vínculos entre os membros. Nos processos de pintura de murais, ao finalizar o muro, junto aos nomes dos sujeitos envolvidos, é usual escrever o nome ou então as iniciais da *crew*; além destas marcações, feitas em uma das extremidades do mural, também é comum observar iniciais dentro das *personas* e *letras*, que fazem menção a outras *crews* que os sujeitos integram ou integraram. Assim, ao mesmo tempo em que preservam uma heterogeneidade interna, uma vez que cada membro mantém seu próprio estilo de pintura, as *crews* criam códigos que indicam alianças e marcam fronteiras dentro da rede total do graffiti.

Ao longo da etnografia também tive a oportunidade de acompanhar *rolês de pintura de mural* marcados por outros vínculos e interações, que se aproximaram das características dos quase grupos, elucidados por Mayer. A articulação e organização destes *rolês* centravam-se em um sujeito específico, “foco organizador central” (Mayer, 2010, p. 140), responsável por convidar os demais, os quais não necessariamente possuíam vínculos entre si. As coletividades observadas nestas ocasiões eram, pois, constituídas por um conjunto de sujeitos em interação, vinculados pelo organizador do *rolê* e pelo interesse comum de pintar o mural, quer dizer, estavam circunscritas àquelas situações temporárias, aspecto que influenciava todas as dinâmicas que tinham lugar em tais processos. As conversas – que nas pinturas de grupos permeavam todo a pintura e tinham temas variados, inclusive de cunho pessoal – nos processos de pintura de quase grupos possuíam outros contornos: eram pontuais e geralmente centradas em aspectos técnicos. O empréstimo de materiais, sobretudo de *sprays*, também evidenciava as características dos vínculos e interações destes *rolês*: podia gerar constrangimentos tanto naquele que pediu, quanto naquele que emprestou, dada a falta de garantia de reciprocidade, ou seja, do ressarcimento do *spray* utilizado¹⁴⁶. Entretanto, apesar destas

proximidades provocadas pela internet, são formadas *crews* internacionais, que contam com membros de diferentes países. Apesar de diferir em termos de hierarquia e tipo de vínculos, as *crews* de graffiti se aproximam, em alguma medida, das *grifes* de pixo, presentes no contexto paulistano (Pereira, 2005, p. 14).

¹⁴⁶ Conforme mencionei anteriormente, o preço dos materiais de pintura, especialmente dos *sprays*, são elevados e muitas vezes se tornam barreiras para certos sujeitos pintarem com maior frequência. Assim, nestas situações, a tensão que envolve quem pede e quem empresta o *spray* tem sua origem na dificuldade de acesso

características, as interações que tem início nestes processos de pintura podem se estender para outras situações, com o potencial de constituir vínculos duradouros e culminar na formação de novos grupos; ao conversar com um dos interlocutores a respeito deste tipo de *rolê*, ele compartilhou comigo uma reflexão ao mesmo tempo emblemática e sintetizadora deste aspecto: para ele estes processos de pintura de quase grupos ajudavam a criar outras afinidades e conexões, cumprindo a importante função de alargar as suas redes de contatos.

Do ponto de vista dos vínculos e alianças estabelecidos entre os sujeitos, sejam eles temporários ou não, o convite para a pintura de um mural pode dar início a uma série de prestações e contraprestações, para empregar neste contexto os termos clássicos de Marcel Mauss (2003, p. 187). A troca é iniciada quando o sujeito que negociou o muro convida outros para o *rolê de pintura de mural*, assim, o convite é também um investimento futuro em outros muros possíveis da cidade. A contraprestação, por seu turno, não é feita de imediato, mas após um intervalo de tempo, visto que ela também envolve a seleção e negociação de um espaço disponível; somente quando isto está acertado é feito, então, o convite de retorno, que retribui o muro e demonstra *consideração* por aquele que iniciou a troca, ou seja, um respeito recíproco. Os convites podem continuar a ocorrer, sucessivamente, sobretudo entre membros de um grupo; entre os sujeitos de um quase grupo, a sua continuidade pode levar a formação de um grupo. Quanto mais ampla e heterogênea é a rede de relações do sujeito que faz graffiti, maior será a abrangência e diversidade dos seus vínculos (Hannerz, 2015, p. 195-196), e, por conseguinte, maior será o número de prestações e contraprestações em que ele estará envolvido. Desta maneira, entre aqueles que fazem graffiti, muros são trocados e retribuídos continuamente e em diferentes regiões de São Paulo, o que os coloca em movimento pela cidade. Nessa dinâmica, parafraseando Mauss (2003, p. 294), “dádiva, obrigação e liberdade se misturam”.

Dentre as coisas que circulam e são trocadas durante as interações nos *rolês de pintura de mural*, o compartilhamento de saberes, a meu ver, ocupa um lugar de destaque e funda espaços de aprendizado que contribuem para o aumento do repertório de referências estéticas, o aperfeiçoamento de técnicas e o desenvolvimento da própria cena de graffiti na cidade. Este aspecto evidencia os esforços contínuos dos sujeitos em desenvolver uma identidade e estilos únicos, características constitutivas dos modos de ser e fazer destas práticas, conforme já discutido. Além disso, tais situações também possibilitam a transmissão de conhecimento entre gerações, onde o sujeito de maior *experiência de rua*,

aos materiais, dado o seu preço elevado, isto é, não se trata de uma avareza, mas de um reconhecimento mútuo deste obstáculo, por isso tenta-se ao máximo evita-la.

atento às práticas dos demais, pode oferecer sugestões e exemplos. Em alguns grupos este processo de aprendizado coletivo pode assumir a característica de competição: a cada feitura de mural os sujeitos se sentem instigados a progredir nas suas técnicas a fim de mostrar para os seus pares. Estes saberes também circulam e são transmitidos por meio das histórias contadas ao longo dos processos de pintura, através das quais um conjunto de normas, ideais e valores é reforçado, conteúdo moral que organiza as interações entre os sujeitos que fazem graffiti. Ademais, através destas narrativas, eles registram e compartilham lances táticos, procedimentos e engajamentos com os espaços da cidade, que podem ser assimilados ao repositório de modos de fazer daqueles que as ouvem.

A dimensão do aprendizado recebeu atenção em pesquisas realizadas em outros contextos. Janice Rahn (2002, p. 139-157), ao investigar a cena de graffiti em Montreal, chama atenção para o caráter *do it yourself* (faça você mesmo) e autodidata destes procedimentos, que constituem um modelo de construção de conhecimento pautado na percepção, experiência e reflexão crítica, estimuladas entre os pares em uma estrutura não institucionalizada de aprendizado cotidiano. A autora ainda ressalta que o caráter prático – a ação e a interação – são elementos-chave para descrever e compreender como a expertise técnica é adquirida neste modelo, que valoriza a “*experience before all the abstracting and conceptualizations that follow*” (Rahn, 2002, p. 144)¹⁴⁷. Janaína Furtado (2012, p. 221-224), em um artigo sobre as criações coletivas entre as *crews* da cidade de Florianópolis, Santa Catarina, reforça a relevância destas trocas para os processos de criação, pois elas são ao mesmo tempo fonte de identificação e de formação das identidades individuais; além disso, na medida em que as técnicas são compartilhadas, elas são também criadas e reinventadas pelos sujeitos, um processo que é contínuo. Estas características, ressaltadas por ambas pesquisadoras, encontram ressonâncias entre as práticas de graffiti que acompanhei na cidade de São Paulo.

Este regime de trocas, ao mesmo tempo desinteressadas e obrigatórias, que permeia os *rolês de pintura de mural*, colocam uma multiplicidade de coisas em movimento, as quais contribuem para a definição dos significados que os sujeitos atribuem aos vínculos que estabelecem, assim como também os vínculos determinam a qualidade dos conteúdos difundidos nestas interações. Os laços são, pois, canais de transmissão de conhecimento, opinião, julgamento e podem significar *espaços disponíveis*, aprendizado, oportunidades de trabalho ou simplesmente amizade; deste modo, ao mesmo tempo que oferecem um

¹⁴⁷ “experiência antes de toda abstração e conceitualização que se seguem” (Rahn, 2002, p. 144 – tradução minha).

conteúdo afetivo e moral, também compreendem uma dimensão que é pragmática. Este entendimento permite apreender os processos de pintura para além da feitura do mural: eles são importantes espaços de sociabilidade onde os sujeitos que fazem graffiti tem a oportunidade de criar e reforçar laços, mobilizar apoio e ter acesso a recursos, simbólicos e materiais. A valorização da *troca de ideias* – ou seja, da conversa e sociabilidade – nestas situações parece reforçar tal importância. Dois trechos do meu caderno de campo são emblemáticos a este respeito:

...naquela breve pausa da pintura, um deles me disse que trabalhava muito e que participar da pintura dos murais era um jeito de encontrar com os amigos e trocar ideia (Caderno de campo, julho de 2016).

...ele me contou que costumava acelerar a sua pintura para terminar antes e poder tomar uma cerveja e trocar ideia com os amigos (Caderno de campo, junho de 2016).

Ademais, como procurei mostrar, por meio das trocas e retribuições de muros, estas interações ajudam a definir as trajetórias dos sujeitos no tecido urbano. Através dos convites, eles experimentam e experienciam uma multiplicidade de espaços e circulam por diferentes *quebradas*, além de também fomentarem a circulação nas suas próprias, ao retribuí-los. O termo *quebrada*, mais do que se referir a um bairro ou região da cidade, evoca a representação que estes sujeitos elaboram dos espaços de periferia, que se aproxima do uso do termo no contexto da pixação, onde Alexandre Pereira destacou dois movimentos que parecem ter ressonância também aqui:

o primeiro refere-se a uma universalização desta noção que incorpora a representação da periferia, pois ser de alguma *quebrada* é morar na periferia da cidade e, portanto, partilhar certos valores comuns. [...] O segundo movimento trata de uma particularização da ideia de *quebrada*. Neste, percebe-se uma valorização do bairro em que se mora (Pereira, 2005, p. 62-63).

Contudo, a ideia de periferia, e por consequência de *quebrada*, não deve ser tomada a partir de uma localidade fixa e monolítica. A noção de periferia mobilizada pelos sujeitos que fazem graffiti se aproxima da identificada por Guilherme Aderaldo (2017) entre os coletivos culturais vídeo-ativistas de São Paulo. Trata-se sobretudo de uma noção relacional e dotada de mobilidade que nomeia processos de exclusão e desigualdades que

não são exclusivos de determinadas coordenadas geográficas da cidade. Como Aderaldo nos ensina, trata-se, antes de uma “experiência corporificada” (Aderaldo, 2017, p. 83), isto é, “possui uma dinâmica itinerante e que, por isso, torna-se passível de ser vista em toda cidade” (Aderaldo, 2017, p. 249).

Ao se movimentarem por São Paulo, os mesmos olhos que buscam *picos* para o *rolê vandal*, também observam as superfícies da cidade em busca de *espaços disponíveis* para os *rolês de pintura de mural*. Infelizmente não tive a oportunidade de acompanhar o processo de escolha de tais espaços, contudo, a partir das situações de pintura e das conversas que tive a este respeito, é possível indicar algumas características e dinâmicas relacionadas à seleção do muro e à sua negociação. Ao contrário do *rolê vandal*, onde é comum a pintura em locais de circulação intensa de pessoas ou veículos, nos *rolês de pintura de mural* as pinturas ocorrem geralmente em um ambiente de maior tranquilidade, onde seja possível trabalhar durante muitas horas e exista uma maior liberdade para movimentação e disposição dos materiais pelo asfalto e calçadas. Além disso, busca-se sobretudo um muro que permita a colaboração entre vários sujeitos, ou seja, o tamanho da superfície também é importante para o processo de seleção dos *espaços disponíveis*. De uma maneira geral, conforme acompanhei ao longo da etnografia, estas pinturas ocorrem com maior frequência na *quebrada* de algum dos envolvidos, o qual é conhecedor do território e possui uma rede de sociabilidade que é acionada no processo de negociação. No entorno das residências daqueles que fazem graffiti, é comum haver uma grande quantidade de inscrições e murais, individuais ou coletivos, os quais são utilizados como referência nas conversas com proprietários. No entanto, apesar de menos frequente, o *rolê* também pode acontecer fora da *quebrada* e longe da residência de algum dos envolvidos. Nesses casos, os *espaços disponíveis* podem encontrar-se próximo ao local de trabalho, galeria, ateliê ou então serem mapeados durante outras circunstâncias de circulação pela cidade. Quando está próximo a um lugar que o sujeito frequenta com maior regularidade, provavelmente também haverá inscrições suas pelo entorno, que serão acionadas como referência; no entanto, há casos em que as fotografias nas redes sociais são mobilizadas para cumprir esse papel na negociação. Nas tratativas com os proprietários é comum a tentativa de conseguir algum auxílio para a pintura, mesmo que isso ocorra em poucos casos. Na etnografia desta pesquisa, por exemplo, presenciei somente um caso em que isso ocorreu, na Vila Madalena, em um muro que não ficava próximo da residência de nenhum dos envolvidos no processo de pintura; nesta situação o síndico do prédio auxiliara

com cerca de R\$ 800,00, dinheiro utilizado para a compra de tinta látex e de algumas latas de *spray*, que foram distribuídas igualmente entre os envolvidos na pintura¹⁴⁸.

Duas outras situações que pude acompanhar na etnografia podem auxiliar nesse entendimento, através do contraste que oferecem. Em ambos os casos foram negociações para a feitura de murais individuais que visavam um trabalho comissionado, ou seja, não se tratava de graffiti, mas foram articuladas por sujeitos que também fazem graffiti. Os espaços visados para estes tipos de pintura geralmente estão localizados em bairros com comércio de lazer e entretenimento e as negociações envolvem outros aspectos, como, por exemplo, a exigência de contrapartidas por parte do proprietário. O bairro da Vila Madalena é paradigmático neste sentido por concentrar no seu território não somente bares, lojas e galerias, mas também grande quantidade de murais – graffiti e trabalhos comissionados. Do ponto de vista de quem faz graffiti, o bairro é importante para a história da prática na cidade, sobretudo por ter sido um importante território de trocas e aprendizados entre os anos de 1999 e 2001 (Nogueira & Mekari, 2016), conforme abordado na primeira parte do trabalho. Além disso, para os que desejam *viver da sua própria arte*, atualmente a região tornou-se uma vitrine para o mundo, seja pela sua visibilidade em diferentes plataformas de comunicação, seja pela grande circulação de turistas estrangeiros. As duas situações que acompanhei foram neste bairro e ajudam a explicitar a particularidade das negociações neste contexto:

...enquanto caminhávamos em busca de espaços disponíveis, ele me levou a um restaurante que havia pintado e disse que embaixo do mural recém-feito existia um outro mural feito por ele em 2007 e que já estava deteriorado pelo tempo. Para não perder o espaço, ele decidiu renová-lo, mas desta vez adotou outra estratégia: tentar negociar uma comissão por parte do restaurante. Após algumas tratativas e o envio de um projeto com o layout, ele conseguiu fechar o trabalho, no entanto, como condição da feitura, o dono do estabelecimento exigiu a pintura da parte de dentro, que incluía algumas inscrições, mas o seu interesse era sobretudo na pintura renovada do fundo. Ele me contou que o trabalho foi feito aos poucos, à medida que recebia as prestações do pagamento (Caderno de campo, agosto de 2016).

¹⁴⁸ Ricardo Campos (2007, p. 316), no contexto de Lisboa, observou processos de negociação aproximados: “a legalização de paredes para pintar *Hall of Fame* processa-se pelo pedido de autorização efectuado diretamente ao proprietário, regra geral, informalmente. A argumentação passa muitas vezes pela apresentação de trabalhos anteriores ou pela apresentação de um projeto para a parede em questão, podendo nalguns casos conduzir à assinatura de uma declaração pelo proprietário e mesmo ao financiamento das latas. Depois de legalizada, a parede é definida como propriedade daquele que a legalizou, que tem o direito de voltar a pintá-la quando e com quem entender. Os direitos sobre a parede conferem autoridade para convidar outros, sendo que qualquer pintura não autorizada na parede é considerada uma afronta e um desrespeito pela propriedade e obra alheias”.

... ele, então, avistou um muro branco, de uma marcenaria. Parou, hesitou um pouco e resolveu se aproximar para pedir autorização para pintá-lo em um outro momento, já pensando na possibilidade de fazer algo mais elaborado e comissionado. Dentro da marcenaria tinha um senhor e um rapaz tomando whisky e conversando; o primeiro trabalhava ali e o segundo tinha uma loja de móveis de design algumas casas à frente. O senhor falou que a dona do imóvel não gostava de graffiti e não deixava pintar ali; o rapaz, por outro lado, se interessou e falou que estava pensando em repintar a fachada do seu imóvel, onde já havia um graffiti. Ao dizer isso, pediu para ver os trabalhos que ele havia feito, ao que o interlocutor que eu acompanhava indicou o seu Instagram. Assim que o rapaz começou a ver, reconheceu alguns e perguntou se a pintura poderia ser feita a partir de um briefing, ou seja, de acordo com uma temática específica. Este questionamento foi recebido com um pouco de desconforto, pois a prioridade era o trabalho autoral, no entanto, ele respondeu que isso dependia do quanto de apoio (ou seja, dinheiro e materiais) ele receberia para fazer, ao que complementou: quanto menor o apoio, maior liberdade de criação; quanto maior apoio, menor liberdade. O rapaz disse que precisava falar com os outros dois sócios e pediu para ele aparecer durante o horário comercial na semana seguinte. (Caderno de campo, abril de 2016).

É possível, pois, reconhecer a existência de tipos distintos de negociação de muro, que assumem características específicas conforme os objetivos: se graffiti ou trabalho comissionado. Quando se trata do primeiro caso, o muro é *liberado*, tem-se uma liberdade de criação, o proprietário pouco ou nada se envolve no processo de pintura e instaura-se uma atmosfera informal de colaboração e sociabilidade. Por sua vez, quando se trata de um trabalho comissionado, a negociação é feita a partir de outras lógicas e o proprietário procura barganhar vantagens para o seu espaço, o que irá influenciar o processo de pintura, que será permeado por uma formalidade e profissionalismo nas interações. No primeiro tipo de negociação, a ajuda de custo ou apoio com materiais é rara; no segundo, ela é a premissa para que se faça um trabalho por demanda.

A depender do local em que o mural será pintando, a circulação de pessoas pode variar de intensidade. A situação de pintura no Jardim Nice, descrita no início do capítulo, foi exceção em relação aos demais *rolês de pintura de mural* que acompanhei, pois, em geral, sempre houve alguma interação feita por parte daqueles que passaram pelo muro. Em diferentes ocasiões, pessoas, tanto a pé como de carro, pararam para perguntar sobre

valores de pintura e pedir o contato de quem estava pintando. No entanto, nas conversas comigo, os sujeitos admitiram: dificilmente estas pessoas ligam para saber mais detalhes e levar à frente a negociação. Nestas situações, costuma-se haver uma receptividade, não somente por tratar-se de uma potencial oportunidade de pintura remunerada, mas também por ser uma potencial superfície para a realização de uma *outra rolê de pintura de mural*. Por isso, conforme o andamento da conversa, é comum deixar explícito que os valores podem ser negociados e que estão abertos a formas alternativas de auxílio, como é o caso da compra das tintas e *sprays* a serem utilizados.

Nas situações de *renovação do muro*, como a descrita no início do capítulo, com a etapa da autorização já superada, geralmente avisa-se o proprietário que um novo mural será pintado no lugar no próprio dia da pintura, o qual, por sua vez, costuma concordar sem criar empecilhos. As renovações geralmente são feitas por grupos – sobretudo aqueles que se identificam como *crews* – e, nestas ocasiões, em geral, os mesmos sujeitos que pintaram o mural anterior se envolvem novamente com a pintura do novo mural, podendo haver uma ou outra mudança de acordo com a disponibilidade deles. É neste contexto que é comum ouvir a expressão “nosso muro” ou “vamos renovar um muro nosso”; o pronome possessivo, aqui, não deve ser interpretado a partir da chave de entendimento da propriedade, pois existe uma outra lógica em operação. A expressão deve ser compreendida a partir da dimensão das práticas de graffiti que está para além do muro, a qual compreende mediações e interações com outros sujeitos que pintam na rua, ou seja, é do ponto de vista do *sistema* que o muro passa a ser deles¹⁴⁹. Trata-se de uma condição instável pois a qualquer momento o proprietário pode decidir cobrir o mural, o que cria um outro estado das coisas e *zera o jogo*, isto é, o *muro deixa de ser deles* e torna-se novamente um *espaço disponível*. Ao acompanhar estas situações é comum ouvir expressões como *sempre pintamos aqui* e relatos de muros que são pintados por uma mesma *crew* há mais de 10 anos. Algumas, inclusive, estabelecem uma regularidade de *renovação*, como uma forma de evitar a deterioração pelo tempo, o que pode incorrer na pintura do muro por parte do proprietário ou então justificar a feitura de um novo mural por um outro grupo, caso configure o abandono por parte daqueles que pintaram anteriormente. Ademais, o *muro* também torna-se simbolicamente *deles* a medida em que se transforma em índice de acontecimentos, memórias e histórias.

No processo de pintura, as colaborações entre as inscrições conferem uma dimensão estética aos vínculos. Apesar de haver variações de modos de fazer, técnicas e estilos, o processo costuma dar-se segundo certa sequência. O primeiro passo é *zerar o*

¹⁴⁹ Para uma análise aprofundada sobre as características do *sistema*, ver Capítulo 4.

muro, que consiste em fazer a *cobertura* ou *preparação* da superfície com tinta látex e que pode exigir outras técnicas e ferramentas no caso de superfícies ásperas ou deterioradas. O fundo tem múltiplas funções, como fixar a tinta, uniformizar a superfície garantindo um maior controle das cores e cobrir o antigo mural nos casos de *renovações*. Quando o muro já contém inscrições, tal procedimento torna-se menos simples, pois é preciso contatar os autores, do pixo ou do graffiti, a fim de comunicar que ali será feito um mural, o que pode envolver o ressarcimento de tinta a depender da argumentação entre eles. Por vezes isso exige um investimento de tempo, em que sujeito irá acionar a sua rede de contatos para identificar a autoria, ou então para conseguir o contato do autor, procedimento que visa evitar um mal-entendido e a configuração de um *atropelo*. Também há casos em que a relação estabelecida com o proprietário do muro é amistosa e existe um interesse por parte deste na pintura, o que cria uma atmosfera favorável para pedir que ele *zere o muro*, uma maneira de contornar o *atropelo* sem precisar contatar os autores das inscrições presentes na superfície. No entanto, também nestes casos é preciso esperar a ação do tempo, ou seja, esperar um intervalo entre a pintura do fundo e a feitura do mural. Durante este intervalo, observa-se se os sujeitos que fizeram a inscrição voltarão ao muro.

Pode acontecer, ainda, de não ser possível fazer o mural no mesmo dia em que o muro foi *zerado*, o que acarreta um outro risco. Certa vez, ao acompanhar um *rolê de pintura de mural* na Vila Madalena, território de disputas como já mencionado, tive a oportunidade de presenciar uma série de negociações e mal-entendidos em torno de um muro que havia sido *zerado* para a posterior pintura do mural. A situação de pintura era formada por quatro sujeitos, sendo um deles o elo de ligação entre os demais, o que constituía um quase grupo. Fui avisada por um dos que fora convidado, o qual falara para eu chegar no local às 10 horas de um domingo. Neste dia, ao me aproximar do muro vi que o meu contato não tinha chegado, mas avistei dois sujeitos sentados na calçada, olhando para o muro dos fundos de um condomínio de prédios. Apesar de não ter vestígios de tinta e *spray*, alertando para um trabalho em processo, imaginei que eles estariam ali para isso. Atravessei a rua, me apresentei e me certifiquei de que estava no lugar certo, o que foi confirmado por eles. Tão logo, aquele que organizara o *rolê*, com um semblante visivelmente irritado me alertou: “isso se nós formos pintar, porque olha a surpresa que encontramos” – e apontou o muro. Havia um *outline* cobrindo toda a superfície; reconheci os traços e sabia que aquele sujeito não estava entre os que pintariam naquele dia. A suspeita era de que havia sido feito na noite anterior como uma forma de reservar o muro, que estava *zerado*. O responsável pela organização do *rolê* revelou que levava tempo para negociar a superfície com o síndico do prédio, mas que, ao final, ele até conseguiu uma

ajuda para a compra de materiais. Após receber o valor acordado e comprar os materiais, ele e um outro amigo, que também pintaria, *zeraram* o muro, uma semana antes do dia combinado para a feitura do mural. A superfície estava pixada; eles conheceram a autoria de alguns e logo entraram em contato para explicar que pintariam no local, o que ocorreu sem problemas; no entanto, havia outros dois pixos que eles não sabiam de quem era. O plano, para não configurar um *atropelo*, era então zerar o muro e esperar uma semana, para ver se os mesmos pixadores fariam novas inscrições. Neste meio tempo, o *outline* que víamos ali fora feito. Desde das 9h eles tentavam contato com o autor, mas sem sucesso. Configurou-se um impasse: o justo seria passar por cima direto, dado que o muro já estava negociado, inclusive com a ajuda de tinta, e, afinal, quem tivera o trabalho de *zerar* tinham sido eles. Contudo, a aparente resolução ganhava dimensões éticas, relacionadas ao *sistema*. Se, por um lado, não era um atropelo intencional, ou seja, poderia ser justificado, por outro lado, na prática, eles teriam que atropelar, e isso gerou um incômodo: “*tirou a brisa do rolê*”, como um deles me falou. Eles começaram, então, a acionar a rede próxima do sujeito que riscara o muro, a fim de conseguir outro meio de contato e ouvir sugestões. Ao falar com um antigo assistente de pintura foram aconselhados a passar por cima, mas tirar uma foto e depois mandar para o sujeito explicando a situação. Por volta das 11h, aquele que me convidara chegou e logo foi colocado a par do acontecimento, ao que ele falou que não tinha problema, que tinham que pintar mesmo assim; ao ouvir essa resposta, um dos outros dois que já estavam por lá falou que, em caso de conflito, pelo menos ele poderia dar um apoio com a *crew* de *bombing* que ele fazia parte, mas, como resposta, ele recebeu apenas uma risada, deixando em suspenso esta possibilidade. Por volta das 12h, chegou o último sujeito que colaboraria na pintura, colocaram-no a par e, na sequência, ouviram a mesma resposta: tinham que pintar. Este último era o que tinha mais *experiência de rua*; ao mesmo tempo em que ele falou que eles tinham que seguir com os planos iniciais, enviou uma mensagem para o sujeito do *outline*, o qual ele conhecia. Com todos reunidos, a hesitação e tentativas de contato duraram mais um pouco e eles então iniciaram a pintura. Um deles foi escolhido para começar, pois no planejamento que fizeram, a sua inscrição ocuparia o centro da composição. Ele preparou seus materiais, visivelmente constrangido e a todo momento falando que os riscos atrapalhavam a criação, pois ele tinha que pensar em uma forma de cobri-los, reelaborando o que havia imaginado, já que naquele dia eles não levaram o látex na cor do fundo e teriam que improvisar a cobertura com os *sprays* que tinham disponíveis. Os demais, quando começaram a riscar e a pintar também declararam ter o mesmo incômodo em relação ao risco. A questão moral, portanto, passava a tornar-se técnica.

A prática de reservar muro através de *outlines* ou *throw ups* é comum, sobretudo na pintura não autorizada, enquanto uma forma de assegurar o espaço para voltar em outro momento, com tempo e materiais, para pintar o que se deseja. Alguns, após *zerar o muro*, optam por escrever *reservado* ou *reservado para graffiti*, uma forma de anunciar amplamente que aquele muro será pintado em breve, ou seja, que é *de alguém*. No caso de pinturas sem ajuda financeira, escrever *reservado* é por vezes criticado, no entanto, esta é uma prática corrente no caso de pinturas comissionadas, uma forma de evitar o desperdício de material para *zerar* novamente o muro caso surja uma inscrição ali.

Após *zerar o muro*, enquanto a tinta seca, inicia-se o planejamento do mural, que pode ter sido discutido previamente ou não. Em certas ocasiões esta etapa é acompanhada de um caderno de desenho – *sketchbook* ou *black book* – ou de *layouts* previamente elaborados. Neste momento tem lugar uma performance dos corpos dos sujeitos, com movimentos constantes de aproximação e distância, que possibilitam o ajuste da escala dos desenhos e também ângulos de visão que permitem elaborar uma conexão estética com o contexto em que o muro encontra-se inserido. Além do diálogo com o entorno, procura-se criar uma interação entre os diferentes estilos de pintura dos sujeitos presentes, a fim de compor uma linguagem única no mural. É comum intercalar as *personas*, os abstratos e as *letras*, para evitar criar blocos de um único estilo e criar uma “cena interessante”. Nos casos de muros que possuem superfícies ou ângulos menos favoráveis para a pintura e visibilidade, procura-se uma decisão justa, como um sorteio ou o velho par ou ímpar, a fim de decidir na sorte quem ficará com a parte menos favorável, ou então chega-se a um consenso de acordo com a composição estética. Após a definição do que e como será pintado, é hora de *riscar* (ou fazer o *outline*), ou seja, de esboçar as linhas de base dos desenhos, geralmente feitas com uma tinta *spray* de menor qualidade.

Na sequência é iniciado o preenchimento, que, em áreas maiores, é feito usualmente com tinta látex, alternativa mais econômica dado o preço elevado dos *sprays*. No entanto, outros fatores, além do econômico, também podem levar ao uso da tinta látex, como quando a superfície do muro foi pintada com cal branco: nestas circunstâncias a tinta látex possui a importante função de criar uma base para a utilização do *spray*, uma vez que quando este é aplicado diretamente sobre o cal, a pintura fica transparente. Durante esta etapa, o movimento dos corpos se intensifica com o sobe e desce das escadas e com as aproximações e distanciamentos do muro, que auxiliam na constante avaliação do processo em andamento. Aqui, assim como nas inscrições do *rolê vandal*, existe uma técnica do corpo (Mauss, 2003, p. 401-403), crucial para o sucesso da pintura. Neste *rolê*, para além de uma resistência relativa ao sobe e desce de escada e ao manuseio dos *sprays*,

é preciso resistir ao tempo, já que as pinturas de murais podem durar mais de 10 horas, ou até dias, a depender da dimensão e complexidade do que se pinta. Finalizado o preenchimento, iniciam-se os acabamentos, majoritariamente feitos no *spray*, pois, para além da precisão e efeitos estéticos possíveis através das técnicas e diferentes *caps*, o *spray* também oferece uma vantagem prática de ter uma secagem rápida, permitindo ser “apagado” com outras cores para possíveis correções e ajustes. Terminada a feitura dos detalhes, escrevem-se os nomes de quem participou da pintura daquele mural, por vezes acompanhados do ano e das iniciais da *crew*. Por fim: o registro fotográfico para compor o acervo pessoal e compartilhar nas redes sociais.

Durante a elaboração de murais, a superfície dos muros parece se espalhar para o entorno; preenche e ocupa a calçada e a rua com tintas, *sprays*, rolinhos e corpos, o que provoca uma transformação temporária no próprio espaço construído, fazendo emergir espacialidades e temporalidades outras. A calçada e a rua viram ateliê e todo o tipo de material é espalhado por ali: potes, bandejas, latas de *sprays* e tintas, corantes, escadas, rolinhos e todos os aparatos trazidos na ocasião. A locomoção e a quantidade de artefatos dependerá se alguns deles irá de carro (e ficará encarregado da maior parte dos utensílios de apoio), se o muro fica próximo da casa de um dos envolvidos ou se eles percorrerão um longo caminho de transporte público. Nos dois últimos casos, é comum a utilização de malas de viagem com roda ou então carrinhos como os utilizados para a compra na feira. Aqui o imprevisto também se faz presente, sobretudo para carregar as escadas, em geral retráteis, que costumam ser o item de maior volume e peso.

Se, como vimos no capítulo anterior, o *rolê vandal* é paradigmático para pensar como as funções e significados dos espaços urbanos são rearranjados e reinventados na articulação entre os usos e apropriações das práticas de graffiti; aqui, através das questões colocadas pelos procedimentos do *rolê de pintura de mural*, parece ser possível desenvolver e ampliar alguns aspectos desta discussão. Retomemos primeiro a distinção feita entre uso e apropriação. A partir das maneiras de fazer dos processos de pintura de mural – da negociação dos *espaços disponíveis* à finalização do mural – também podemos identificar ações do tipo táticas que, através dos usos dos muros, instauram uma espacialidade outra, permeada por trocas, negociações e criações artísticas. Estes usos formam um nó de circunstâncias (Certeau, 2012, p. 91), inseparável do seu contexto, e somente a partir dele é possível compreendê-los. Do ponto de vista da interação dos sujeitos com os proprietários, existe um uso que é negociado e temporário, mas que pode perdurar no tempo através das *renovações*, que não atualizam apenas o mural, mas também os acordos e os significados daquela superfície. Por outro lado, do ponto de vista

do *sistema*, ou seja, do conjunto ético e moral que estrutura e organiza a relação entre os sujeitos que pintam na rua, há uma apropriação, o *muro se torna deles*, posse temporária e simbólica regulada por ações do tipo estratégicas que estabelecem um próprio passível de ser reconhecido pelos iniciados. O termo apropriação é novamente empregado sob a perspectiva de assenhorar-se do espaço, ou seja, “particulariza-lo não só pela ‘especialização’ que lhe passa a ser atribuída em termos de uso, mas também pela consequente vinculação a pessoas” (Santos & Vogel, 1985, p. 70). Assim, apesar de não haver uma permanência física dos sujeitos no entorno do muro após o término da pintura, há uma permanência simbólica que é reconhecida por aqueles capazes de identificá-las. Sob esta perspectiva, as práticas de graffiti se aproximam de outras práticas de apropriação espacial por grupos sociais, como, por exemplo, as descritas por William Foote Whyte (2005, p. 22), a respeito dos rapazes de esquina que concentravam as suas “atividades sociais [...] em torno de algumas esquinas em particular e as adjacências”. Do ponto de vista da apropriação, também podemos reconhecer uma série de atividades sociais ligadas a uma territorialidade, a diferença no contexto das práticas de graffiti, no entanto, é que estas não se limitam a um bairro, rua ou esquina específicos, mas tomam a cidade como contexto, conectando simbolicamente diferentes *quebradas*.

Um olhar mais detido sobre o muro, nos leva ainda a uma outra reflexão: relativa à oposição entre público e privado, que parece ser outro aspecto interessante para pensar como as práticas do graffiti desativam, ao mesmo tempo em que recriam fronteiras, significados e representações nos espaços da cidade. Através dos procedimentos que se dão, sobretudo, nas negociações e *renovações* de muros, fica evidente que noções dicotômicas como as de público e privado são limitantes e não dão conta de apreender as dinâmicas que estão colocadas nestas interações. Do ponto de vista das práticas elas se tornam flutuantes e são re combinadas de acordo com os usos, apropriações e circunstâncias, o que, por seu turno, nos dá acesso a uma visão processual do espaço que compreende uma diversidade de usos que coexistem e a todo tempo deslocam o seu significado. Como nos ensinam os autores de *Quando a rua vira casa* (Santos & Vogel, 1985, p. 129), nesta perspectiva as fronteiras definem-se contextualmente e a sobreposição dos desejos, objetivos e vontades implica uma negociação permanente entre os usuários dos espaços, o que também observei no contexto desta pesquisa. Aqui, como na pesquisa acerca dos usos da rua no bairro do Catumbi,

não acreditamos na existência prévia e estanque de um conjunto de regras aposto em seguida a um conjunto de lugares. A regularidade existe precisamente em todas as maneiras pelas quais um local venha a ser, de fato,

apropriado e usado. As regras de utilização do espaço estão permanentemente em construção (Santos & Vogel, 1985, p. 49).

Do mesmo modo que as calçadas (Santos & Vogel, 1985, p. 51), os muros pertencem às casas; no entanto, o caráter público dos usos e apropriações que deles são feitos contrastam com o fato de integrarem a casa enquanto propriedade, ou seja, terem *a priori* um uso exclusivo dos donos. Se, de um lado, o muro tem a função de traçar uma fronteira física entre o público e o privado, por outro, seus usos deslocam as características que acentua. Desta maneira, as atividades que acontecem nos espaços da cidade parecem revelar muito mais sobre as suas superfícies do que as classificações estanques e binárias são capazes de definir. Como vimos ao longo do capítulo, durante os *rolês de pintura de mural* funda-se um espaço de sociabilidade e de aprendizado onde a aparente impessoalidade da rua dá lugar a um conjunto de representações e trocas que, segundo a oposição entre público e privado, estariam reservadas ao último. Aqui, não quero dizer que estas concepções sejam ilusórias e que não sejam condicionantes da nossa relação com a realidade – a pesquisa no bairro carioca do Catumbi já nos alertara sobre este impedimento (Santos & Vogel, 1985, p. 72) –; o que reitero é que, do ponto de vista etnográfico, há uma impossibilidade de reificá-las visto que não dão conta de explicar o que se observa, uma vez que, na dimensão prática e cotidiana da vida social, tais categorias são definidas contextualmente e variam de acordo com os nós de circunstâncias. No contexto em análise, o que observei é que, as maneiras de fazer das práticas de graffiti estão a todo tempo a *desativar*¹⁵⁰ tais paradigmas, mesmo que temporariamente, o que permite a possibilidade do uso das superfícies e muros de acordo com os seus interesses.

Do ponto de vista destas práticas, o que se tornam, pois, os muros e superfícies da cidade ao serem desativadas as concepções de público¹⁵¹ e privado? Alguns autores (Hardt & Negri, 2009, p. 263; Harvey, 2014, p. 134; Ostrom, 1990, p. 2), em diferentes contextos e escalas, identificaram a restrição imposta à imaginação – política, econômica e social – pela oposição binária entre propriedade privada e propriedade pública, as quais não reconhecem a capacidade dos indivíduos desenvolverem mecanismos, coletivos ou

¹⁵⁰ Emprego o termo desativar à luz das reflexões de Stephen Wright (2016, p. 55-57) a respeito da função estética da arte: “Desativar é um verbo usado com frequência por Giorgio Agamben para nomear as condições políticas de possibilidade de mudanças genuínas de paradigma, que só podem acontecer, argumenta ele, se estruturas de poder residuais forem efetivamente desativadas. Se elas forem apenas deslocadas e revisadas, seu poder permanece ativo. [...] Desativar a função estética da arte, torna-la inoperante – na acepção de Agamben – é deixa-la aberta a outras funções. [...] Ou funções mais operativas, próprias das práticas em escala 1:1. [...] Apenas desativando essa função extenuante, que exclui a possibilidade do uso, é que se pode abrir caminho para uma estética propositada da arte; uma estética reaproveitada em nome dos usos”.

¹⁵¹ A noção de público prevê uma gestão e administração do Estado, o qual controla o acesso aos recursos classificados como tal (Hardt & Negri, 2009; Harvey, 2014; Ostrom, 1990).

individuais, autônomos para negociar e gerir recursos comuns. Os diferentes dispositivos de vigilância e controle das práticas de graffiti, em São Paulo e em outras cidades do mundo, discutidos no Capítulo 3, são exemplos desta imaginação limitada que parece sempre buscar as soluções em um destes polos; os procedimentos de negociação e *renovação* de muro dos *rolês de pintura de mural*, por sua vez, parecem criar outros instrumentos de encaixe e contratos entre proprietários e àqueles que pintam na rua, os quais não se limitam a nenhuma das extremidades colocadas. Nestas situações, ao desativar a propriedade privada, os usos introduzidos pelas práticas de graffiti não instauram a propriedade pública, única opção disponível a primeira vista. O que vemos surgir através deste fazer é uma outra coisa: um recurso comum compartilhado entre os sujeitos que pintam, os proprietários e outros potenciais usuários. Os muros e superfícies, enquanto recursos comuns, poderiam ser considerados comuns urbanos (*urban commons*), isto é, recursos dinâmicos e coletivos que se encontram em constante negociação e desafiam a fixidez da lei e de conceitos binários (Harvey, 2014, p. 142; Gidwani & Baviskar, 2011). A apreensão e compreensão deste aspecto das práticas de graffiti revela, pois, uma dimensão política que não possui enunciado, mas que silenciosamente metaforiza os significados e representações dos espaços construídos da cidade, criando aberturas para novas possibilidades imaginativas.

CAPÍTULO 6

– ENCONTROS DE GRAFFITI –

Parque Novo Lar (Sapopemba), zona leste de São Paulo, novembro de 2016. A esta altura eu estava prestes a completar um ano de trabalho de campo e já contava com uma rede mais ou menos constituída de diferentes contatos e laços de amizade, o que acabava por ampliar o meu acesso a informações e convites para eventos e processos de pintura. Fora assim, que, poucas semanas antes, eu recebera uma mensagem de um dos interlocutores (que se tornara um amigo): era um convite para um *encontro de graffiti* que ele estava organizando com outros dois amigos. Em outra ocasião que tivemos oportunidade de conversar, ele havia me contado um pouco sobre este evento, chamado BAGUNCINHA¹⁵², que não possuía periodicidade e era itinerante em termos territoriais, sempre realizado no entorno da casa de um dos envolvidos na organização, a qual tem dois sujeitos fixos e outros que se juntam a eles de acordo com a *quebrada* onde acontece o evento. Não há apoio financeiro ou patrocínio, no entanto, para auxiliar a custear a tinta látex usada para *zerar o muro* e o churrasco coletivo, eles promoveram uma rifa, como vim a descobrir no dia, que foi sorteada ao final do evento e tinha como prêmio uma caixa com latas de *spray*, revistas e outros itens em sua maioria ligados às práticas de graffiti.

¹⁵² Optei por não suprimir os nomes dos *encontros de graffiti* dado ao seu caráter público e por envolver uma multiplicidade de sujeitos na organização e pintura.

Era um sábado típico de verão paulistano, com o sol ardente e clima seco. Às 13h00, após 1h30 de deslocamento feito em parte de metrô e em parte de ônibus, cheguei ao local que ele havia indicado e o evento, que começara por volta das 10h00, estava em andamento. O endereço do convite não era do muro onde acontecia a pintura, mas da casa de um dos organizadores, local do churrasco. Percebi que o movimento se estendia da casa até uma travessa, um pouco mais acima na rua, segui nesta direção e encontrei o lugar da pintura. Era um muro mais ou menos extenso, que ia de uma ponta a outra da travessa ocupando um quarteirão, e a superfície não tinha reboco, o que lhe conferia um aspecto rústico, texturizado e não uniforme. Ele delimitava o terreno de uma grande casa autoconstruída, onde os moradores aproveitavam o sábado para dar continuidade à construção, de maneira que não somente a parte externa, mas também a interna permaneciam movimentadas. A circulação no entorno do muro, para além daqueles que participavam da pintura, era composta por adolescentes e crianças do bairro que revezavam entre a observação atenta das pinturas, as bicicletas e as inúmeras tentativas de conseguir uma lata de *spray*, sem muito sucesso. Apesar de ser uma travessa, ela contava com um fluxo intenso de veículos, composto por carros e também por ônibus que saíam da garagem que ficava em uma de suas extremidades. Os moradores da região demonstravam satisfação com o evento, alguns inclusive ofereciam alimentos e bebidas àqueles que estavam pintando, seguidas de um agradecimento e um elogio pela pintura em seu bairro.

Em virtude do forte sol, a distribuição das pessoas no espaço era peculiar: perto do muro que estava a ser pintado ficavam aqueles que executavam as inscrições, e do outro lado, na calçada oposta e com sombra, ficavam os demais, isto é, observadores e também aqueles que aguardavam uma das escadas ou então fixavam os olhos no muro para planejar a inscrição que fariam. Na porção com sombra, além das conversas e histórias, também circulavam *folhinhas* e cadernos (*black books*) que passavam de mão em mão para serem assinados. Inicialmente me juntei ao grupo dos observadores, no entanto, logo me coloquei em movimento para conversar e fotografar.

Tanto no muro quanto em frente à casa onde acontecia o churrasco, reconheci poucos rostos além dos dois organizadores com quem eu já conversava há algum tempo, o que me levou a perceber que se tratava de uma rede que eu ainda não tinha tido contato. Como pude observar neste e nos outros *encontros de graffiti* que acompanhei, de uma maneira geral os presentes são de três tipos: os que fazem parte da rede de vínculos de um ou mais organizadores, os que moram próximos ao local e os que são iniciantes nas práticas de graffiti e que muitas vezes moram distantes do evento. A extensão do muro ajudava a definir os procedimentos e maneiras de fazer das inscrições: elas eram *encaixadas* umas nas outras formando uma *sopa de letras*, isto é, um único e extenso mural, elaborado a muitas mãos. Além das *letras*, *personas* e *throw ups*, era possível identificar pixos, que também eram *encaixados* na superfície, complementando o diálogo entre sujeitos e inscrições.

Durante uma das minhas idas e vindas de uma ponta a outra da travessa, parei em uma de suas esquinas, onde dois garotos faziam seus *throw ups*. Ao observar os traços (a esta altura eu já possuía algum repertório visual, sobretudo por acompanhar processos de pintura daqueles que pintam na rua há 10 anos ou mais) e um certo deslocamento em relação aos demais, pude notar que se não eram iniciantes nas práticas de graffiti, provavelmente integravam uma geração posterior aos interlocutores com quem eu trabalhava. Havia feito um registro do processo de pintura, que estava quase no fim, e ao terminarem eles pediram para eu tirar uma foto deles junto às suas inscrições, não sem antes perguntar se eu publicaria em alguma rede social. Aproveitei a interação para me apresentar e conversar. Eles moravam em Carapicuíba, um município da grande São Paulo cerca de 50 km de distância de onde estávamos (isto é, provavelmente 2h30 ou mais de deslocamento via transporte público). Ao saber disso, fiz um comentário sobre a distância, e eles então me contaram que já estavam indo embora, mas que continuariam a pintar ao longo do caminho para aproveitar que estavam em outra *quebrada*.

Algum tempo depois, sentei na calçada da esquina oposta, perto de um grupo de três sujeitos que se revezavam na pintura, na cerveja e na sombra. Em pouco tempo fui incluída na conversa. Após as apresentações recíprocas, eles me contaram que eram da zona leste mesmo, só que de outro bairro, da Mooca, próximo de onde estávamos. Conversamos sobre diferentes assuntos, dos trabalhos remunerados às adversidades dos processos de pintura (como naquele dia, por conta do calor intenso). Neste meio tempo, o organizador que me convidara sentou por lá para conversar, me oferecer a rifa e também o seu *black book* para que eu assinasse; fiquei um pouco hesitante, mas na falta de uma *tag*, acabei por fazer um desenho com uma frase, dentro das minhas limitadas habilidades.

Lancei então um olhar panorâmico para aquela cena movimentada. Na região que circundava o muro estavam cerca de 20 ou 30 pessoas, em sua maioria sujeitos que pintam na rua, número que aumentava ou diminuía de acordo com o fluxo que se estabelecia entre o muro e a casa onde acontecia o churrasco. Se no *rolê de pintura de mural* eu já notara a transformação simbólica e física dos espaços durante os processos de pintura, ali a proporção era maior, assim como o tipo de relação estabelecida com os moradores, que de alguma forma se integravam ao que acontecia, como observadores ou então como generosos fornecedores de muros, alimentos e bebidas. O número de latas de *spray*, pingos e jatos de tinta no entorno do muro também era maior, o que extrapolava o que eu entendia por ateliê e tornava-se uma coisa outra, a qual não conseguia nomear, dada a dimensão das colaborações, trocas e transações simultâneas. Algo que continuaria a me impressionar nos outros *encontros de graffiti* que pude acompanhar.

Tomei conhecimento dos *encontros de graffiti* ao longo da etnografia e, à medida em que passei a frequentá-los, pude apreender a sua importância para diferentes dimensões das práticas de graffiti na cidade de São Paulo. Ademais, os eventos passaram a constituir situações privilegiadas para observar e compreender uma série de maneiras de fazer e certas interações, constatação reforçada por uma passagem do meu caderno de campo, escrita após um dos primeiros *encontros de graffiti* que tive a oportunidade de participar:

...me parece que nessas situações as dinâmicas de sociabilidade e as redes ganham uma visibilidade outra e trazem mais questões para se pensar
(Caderno de campo, outubro de 2016).

Os *encontros de graffiti* são articulados majoritariamente nas *quebradas* através das redes de sociabilidades de grupos, em especial daqueles que se identificam como *crews*. As pessoas sensibilizadas por estes podem envolver-se direta ou indiretamente na organização e planejamento, de maneira que em eventos maiores é comum o núcleo organizador também contar com sujeitos que não pintam na rua, mas desenvolvem alguma atividade ligada às práticas de graffiti – como é o caso de alguns fotógrafos, *videomakers* e produtores culturais – e outros que não desenvolvem nenhuma atividade relacionada à tais práticas, mas se dispõem a ajudar no que precisar. Para realizar um *encontro de graffiti* é necessário, pois, um investimento de tempo e esforços para mobilizar recursos e pessoas, que tem início muito antes do dia da pintura. A negociação dos muros junto aos moradores e equipamentos públicos (como escolas municipais ou estaduais, por exemplo) constitui uma das etapas mais importantes da pré-produção e assume diferentes contornos a depender do ineditismo ou da recorrência do evento, bem como da amplitude e da heterogeneidade dos vínculos dos organizadores no território escolhido. Neste aspecto, os desafios das autorizações dos muros para os *rolês de pintura de mural* veem-se ampliados nos *encontros de graffiti*.

Durante a etnografia acompanhei três tipos de relações que estes eventos podem estabelecer com os territórios das *quebradas*: de caráter itinerante e móvel (como na situação que abre o capítulo), de mobilidade parcial (com circulação circunscrita à determinada *quebrada*) ou, então, recorrentes no mesmo local (o que implica uma *renovação* dos muros a cada evento). A dimensão do *encontro de graffiti*, em termos de superfícies disponíveis para pintura, também varia: podem ocupar um quarteirão ou uma praça, diferentes vielas em uma favela ou se espalhar por diversas ruas, para citar somente algumas das possibilidades presenciadas. O tamanho relaciona-se, sobretudo, a três

fatores: (1) a extensão das redes de sociabilidade dos organizadores e os consequentes esforços e abertura de negociação das superfícies junto aos moradores e equipamentos públicos; (2) a existência ou não de apoio financeiro ou doação de materiais; (3) e a modalidade de pintura que se quer articular, se a de murais (que exige espaços extensos) ou então a *sopa de letras* (onde a pintura coletiva ocorre de maneira concentrada). Os muros liberados podem ser contíguos ou então podem estar segmentados. Em bairros de estrutura precária ou com pouca oferta de comércio no entorno (ou que se encontram fechados em virtude de domingos e feriados), as casas dos moradores tornam-se importantes pontos de apoio para quem está pintando, sobretudo através do fornecimento de água – para beber ou misturar tinta –, ou, no caso de maior envolvimento, o oferecimento de alimento e a permissão para utilizar o banheiro. De uma maneira geral, quanto maior a dimensão do encontro, maior é sua duração – que pode variar de um dia a um final de semana inteiro –, e também as demandas de produção, o que incorre em um menor envolvimento dos organizadores na pintura, sendo comum estes não pintarem durante o *encontro de graffiti* dos quais são responsáveis.

Após a etapa inicial de liberação dos espaços é preciso prepara-los, isto é, *zerar os muros*. Tal pintura é feita na semana que antecede o evento por aqueles que estão na organização e, além de uniformizar a cor do fundo e auxiliar diferentes aspectos da pintura, como abordado anteriormente, esta etapa pode assumir a tarefa de identificar as superfícies liberadas das que não foram autorizadas. Caso não seja possível preparar os muros (o que acontece sobretudo quando não há um apoio financeiro ou de materiais para a realização do evento), tal sinalização pode ser feita informalmente no dia, pelos organizadores. Há ainda casos em que alguns muros são reservados para sujeitos específicos, geralmente com maior *experiência de rua* ou que possuem vínculos de amizade e proximidade com algum dos organizadores, e para isso sinaliza-se com tinta *spray* o seu *nome de rua* e delimita-se a área que lhe é destinada. Além disso, ainda a respeito do aspecto organizacional dos muros, pode também haver um esforço, por parte dos responsáveis pela produção do evento, em concentrar certas modalidades em determinadas superfícies a fim de criar um conjunto estético e promover maior integração entre as pinturas (busca-se, por exemplo, aglutinar os murais em um muro e os *throw ups* em outro).

Além da negociação e preparação dos muros, nos dias que antecedem o *encontro de graffiti* os organizadores também ficam encarregados da divulgação do evento, o que pode exigir um esforço maior ou menor, a depender da sua dimensão e duração. É comum se desenvolver uma identidade visual própria e um nome que se farão presentes nas peças

de divulgação online, bem como em flyers, pôsteres e camisetas (estes últimos mais recorrentes nos casos de eventos com algum tipo de apoio financeiro ou parceria). O convite pode ser totalmente aberto – só chegar e pintar – ou então ter uma restrição numérica e demandar algum tipo de inscrição, o que ocorre principalmente nos eventos onde há distribuição de kit de latas de *spray* e de alimentação. Por possibilitarem um processo de pintura mais abrangente e que, em certa medida, tem o potencial de envolver a rede total das práticas de graffiti da cidade, os *encontros de graffiti* permitem observar uma maior heterogeneidade na interação entre diferentes gerações de sujeitos que pintam na rua, o que é menos recorrente em outros *rolês* em que os participantes são recrutados a partir dos vínculos mais próximos de quem organiza, como vimos anteriormente. Desta forma, como descrito na situação que abre o capítulo, é possível identificar nos eventos aqueles que possuem uma maior *experiência de rua*, geralmente mobilizados através de convites direcionados pelos organizadores do evento; aqueles que moram na *quebrada* ou em *quebradas* vizinhas; e aqueles que estão começando a fazer graffiti, os quais muitas vezes percorrem grandes distâncias para participar. Em termos numéricos, assim como a dimensão e os arranjos dos eventos, há uma variação na quantidade de participantes, de maneira que há eventos que contam com 20 sujeitos e outros que ultrapassam uma centena. O ganho numérico de participantes decorre do prestígio acumulado ao longo dos anos, da recorrência e do alcance da divulgação dos eventos.

Ao longo da etnografia tive contato com diferentes motivações que levam à realização de um *encontro de graffiti*, como por exemplo, a celebração e criação de vínculos, o fortalecimento da presença de determinada *crew* no território, a preservação e continuidade de certas modalidades, o oferecimento de atrações culturais para a população local, a homenagem à uma referência na pintura de graffiti já falecida ou a aliança com mobilizações de caráter político. Tais impulsos, por seu turno, influenciam a decisão de buscar ou não apoio financeiro, bem como a articulação com outras atividades artísticas – tal como apresentações musicais (sobretudo grupos de *rap*), *saraus* e teatro – realizadas na rua em que acontece o evento. Em algumas destas ocasiões, as pinturas também buscam fazer menção ou relacionar-se diretamente ao tema, o que é mais recorrente naqueles que têm como objetivo o tributo a alguém ou a manifestação política. Em duas situações distintas – ambas realizadas no distrito do Grajaú, extremo sul de São Paulo, e que tinham em seu núcleo mobilizador o movimento IMARGEM¹⁵³ – tive a

¹⁵³ Como mencionado, ao longo da etnografia, fui convidada para integrar o movimento IMARGEM, com o intuito de auxiliar na escrita de projetos, no entanto, ao longo do tempo passei a também me envolver em outras frentes e atividades. No caso dos dois *encontros de graffiti* citados, pude acompanhar não somente a sua realização, mas também algumas etapas e procedimentos de pré e pós produção dos eventos.

oportunidade de acompanhar eventos com estes dois tipos de motivações. Na primeira situação, o evento fora totalmente produzido pelos membros do movimento, tratava-se do 11º ENCONTRO NIGGAZ DE GRAFFITI, realizado em março de 2016 (que seria a última edição, como vim a saber posteriormente) em homenagem à memória e trabalho de Alexandre Luiz da Hora Silva, o NIGGAZ, que

foi um morador do bairro do Grajaú, na zona sul de São Paulo, e se destacou ainda jovem pela forma como compunha as suas pinturas e desenhos, inspirando aqueles que viviam à sua volta e influenciando gerações de artistas até os dias de hoje. Em 2003, NIGGAZ foi encontrado morto, prestes a completar 21 anos de idade, nas margens da represa Billings. NIGGAZ era negro [...] e foi precursor do graffiti na região. Realizou uma quantidade enorme de trabalhos, contribuindo para a transformação de sua região; tudo isso a partir de poucos recursos técnicos e sem incentivo, mas com um talento imensurável (Silva et al, 2016, p. 12).

O 11ª ENCONTRO NIGGAZ DE GRAFFITI tinha como ponto de concentração o entorno da escola em que o NIGGAZ estudara, mas não se limitava aos seus muros: espalhava-se e ocupava diferentes ruas e travessas a medida em que os moradores liberavam os espaços – parte dos muros tinham sido negociados previamente pela organização, no entanto, alguns moradores, ao acompanhar o evento e as mobilizações, ofereceram seus muros no dia para serem pintados. Muitas das inscrições, feitas nos dois dias do evento, que reuniu mais de 100 sujeitos que fazem graffiti, procuraram incorporar elementos ou então dedicar-se inteiramente ao tributo àquele que foi uma referência não somente para os que começaram a fazer graffiti no Grajaú, mas para grande parte dos sujeitos da primeira e segunda geração de graffiti da cidade de São Paulo, importância registrada no documentário e no livro produzidos através do mesmo projeto que possibilitou a realização da última edição do encontro¹⁵⁴.

O outro evento, organizado por moradores da Favela do Sucupira e membros do Fórum de Cultura – Grajaú¹⁵⁵ (do qual o movimento IMARGEM também faz parte), realizado ao final de maio de 2016, foi denominado pelos seus organizadores como *ato cultural* que,

¹⁵⁴ O 11ª ENCONTRO NIGGAZ DE GRAFFITI foi realizado através do projeto “Niggaz da Hora – Graffiti, Memória e Juventude”, contemplado pela bolsa Funarte de Fomento aos Artistas e Produtores Negros, do Ministério da Cultura, na categoria “Homenagem a um artista negro”, e, além da realização do *encontro de graffiti*, compreendeu a produção de um documentário, a organização de um livro e a realização de um Seminário e uma exposição com obras de artistas influenciados direta ou indiretamente pelo trabalho do NIGGAZ (Silva et al, 2016 p. 12).

¹⁵⁵ Ver Fórum de Cultura – Grajaú. Disponível em: <<https://www.facebook.com/pg/ForumDeCulturaGrajau>> . Acesso em: 20 mar. 2018.

entre outras atividades artísticas, compreendia a realização de um *encontro de graffiti*, ou *grafitação* como eles se referiram no flyer de divulgação. Tal evento, chamado SUCUPIRA RESISTE: EM MEMÓRIA DOS NOSSOS JOVENS, tinha o intuito de protestar contra a morte do adolescente Lucas Custódio dos Santos, o Dudinha, executado um ano antes por agentes da Polícia Militar em um terreno baldio dentro da favela, local escolhido para a realização das atividades. Alguns membros do IMARGEM ficaram responsáveis pela articulação e autorização dos espaços junto aos moradores, no entanto, no dia reforçaram a importância de confirmar a autorização antes de iniciar a pintura para evitar eventuais mal entendidos, pois os muros liberados não estavam identificados. Os murais e inscrições ocuparam o terreno baldio onde aconteciam outras atividades, mas também espalharam-se por vielas e becos da Favela do Sucupira. Neste dia, um grupo optou por fazer uma série de *stencil* com dados alarmantes que ajudavam a escancarar o genocídio da população negra na cidade e no país, numa forma de contribuir para o ato de resistência que acontecia ali. Ao conversar com um dos sujeitos que realizava tais inscrições, ele explicou que a própria feitura destas informações tinha que ser pensada politicamente para evitar que os moradores sofressem retaliações futuras dos mesmos agentes policiais que cometiam abusos naquela área. O evento durou um dia inteiro e contou sobretudo com participantes que moram na região.

Há também *encontros de graffiti* organizados para homenagear e preservar modalidades, estilos e práticas de determinadas gerações do graffiti de São Paulo. O evento SOPA DE LETRAS, organizado pela *crew* ZNLOVERS, no bairro de Santana, zona norte da cidade, é um exemplo. A primeira edição aconteceu em 2009 e desde então o mesmo vem sendo realizado sem uma periodicidade fixa; durante o trabalho de campo tive a oportunidade de acompanhar a sua 6ª edição, em outubro de 2016. No convite feito através do Facebook, os organizadores anunciam o intuito do evento:

manter vivo um período, e especificamente um estilo de graffiti feito no Brasil no final da década dos anos 90, mais conhecido como: “Ratolândia” e ou “Sopa de Letrinhas”. Hoje após 8 anos, e em nossa 6ª edição, conseguimos reunir muitos nomes que fizeram parte daquele momento, e todos os que depois vieram, e isso para nós é muito gratificante.¹⁵⁶

O evento dedica-se, pois, à *sopa de letras*, isto é, ao encaixe de *letras, personas e throw ups* em uma superfície única, compondo um grande mural coletivo que evidencia a

¹⁵⁶ Ver 6ª Edição SOPA DE LETRAS DA ZNLOVERS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1123526854400132/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

diversidade e o estilo dos participantes; homenagem e busca de manutenção de uma prática que, conforme anuncia o convite, teve início nos anos 1990 e que se renova ao ganhar novas formas, contribuições e significados a cada edição e a cada geração que passa a fazer parte desse *encontro de graffiti*. O evento ocorre sempre no mesmo local: nos muros que circundam uma praça, próxima à estação de metrô Santana, ou seja, a cada nova edição os muros são *zerados* e a *sopa de letras*, *renovada*. No entanto, nem todas as superfícies integram o evento da mesma maneira, pois uma delas, extensa em comprimento, possui um mural composto por letras que anunciam a *crew* ZNLOVERS; outra, quase contígua a primeira, desde a 5ª edição passou a ser reservada ao sujeito homenageado naquele ano. As superfícies reservadas à *sopa de letras* aparecem em seguida e formam um “L” no meio da praça, são extensas em altura e comprimento, o que por sua vez não é suficiente para o número de inscrições, que se estendem no chão, criando uma continuidade entre o muro e a praça. Apesar de não ter uma periodicidade fixa, o evento vem acumulando prestígio e tornou-se referência neste tipo de modalidade. As pinturas duram oficialmente dois dias, das 10h às 20h de um sábado e domingo, o que provoca uma ocupação do espaço por corpos, tintas, movimentos e histórias.

O BAGUNCINHA, evento que abre o capítulo com a descrição de uma das edições que pude acompanhar, também tem como objetivo homenagear e preservar certas maneiras de fazer e modalidades de pintura, o que também constitui uma forma de contribuir para a sua manutenção através de diferentes gerações de sujeitos que pintam na rua. Na primeira edição que acompanhei, em Sapopemba, o evento assumiu a característica de uma *sopa de letras*; na segunda edição que participei, em Itaquera, também zona leste da cidade, influenciado pelo grande espaço que conseguiram negociar para a pintura, o evento assumiu outras características, com muros que receberam murais e outros que receberam *throw ups*. Este caráter flexível é uma característica deste evento, que é móvel e que se adapta às circunstâncias de cada articulação dos espaços, algo que eles mesmos explicam em uma publicação independente feita por um dos organizadores:

A BAGUNCINHA foi idealizada no começo de 2016 [...] com o principal objetivo de proporcionar encontros entre os praticantes dos variados estilos de graffiti, em particular o estilo *bombardeio*¹⁵⁷. Encontros sem periodicidade são realizados em lugares diversos na intenção de reativar pensamentos, estimular ideias e proliferar a cultura dos *points* (pontos de encontro) de graffiti, onde a troca de *folhinhas*, *tags*, *throw-ups*, *pixos*, adesivos e muita informação

¹⁵⁷ O estilo *bombardeio* também pode ser referido como *bombing* que é a prática de fazer *throw ups*, *tags* ou *personas* em repetição, procurando ocupar um grande número de superfícies pela cidade.

estreitam o contato entre os artistas. Cada evento é realizado a partir de um contanto informal entre os idealizadores [...] e um artista local, no bairro onde a ação será realizada. A estrutura oferecida aos convidados segue conforme o que o bairro e suas imediações proporcionam naquele momento. Os artistas são convidados para interagir com o público, expor ideias, opiniões e experiências onde o conhecimento de cada um se torna o grande pilar deste grande encontro (Item72, 2017).

Por fim, sem ter o objetivo de inventariar os *encontros de graffiti* da cidade, vale ainda destacar o ARTE E CULTURA NA KEBRADA que, além de contribuir para a discussão em questão, é provavelmente o maior *encontro de graffiti* de São Paulo. No período de trabalho de campo tive a chance de acompanhar a edição de 11 anos do evento, realizada no último final de semana de agosto de 2017, no Jardim Maia, São Miguel Paulista, extremo leste de São Paulo. Trata-se de um evento anual que ocorre sempre nas mesmas ruas, ou seja, os muros também precisam ser *zerados* para serem *renovados*, embora cada edição pareça incorporar novas superfícies, e com isso, continuar a crescer. O envolvimento dos moradores e comerciantes da região é visível e muitos deles integram a equipe de produção, a qual, além das responsabilidades em torno da organização do *encontro de graffiti*, fica responsável por uma série de atividades e serviços. Como descrito na página oficial do evento, no Facebook, o intuito é de

trazer lazer e cultura com diversas apresentações como o teatro, as danças folclóricas, a capoeira, as tendas com diversos estilos musicais, brinquedos infantis, pista de skate entre outras atrações, tendo como base a realização do graffiti nos muros da rua Jacarandá Rosa, que é o local para as diversas intervenções que acontecem de maneira integrada. A rua é o palco do grande espetáculo, com muitas atrações, alegria nos rostos e arte espalhada pelos muros da comunidade, os grafiteiros são na maioria da região Leste, e outros vários convidados dos demais cantos da cidade, outros ainda vêm de outras cidades e já participaram grafiteiros de outros países. O evento acontece anualmente e busca a integração dos coletivos de arte, os jovens e as crianças, os moradores, os grafiteiros e público em geral.¹⁵⁸

As atividades e atrações artísticas estão sobretudo relacionadas com o movimento hip hop, como a realização de *batalhas de MC's* e de *b-boys*; além disso, é possível

¹⁵⁸ Ver ARTE E CULTURA NA KEBRADA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Arteeculturanakebrada>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

também reconhecer atividades que, assim como as práticas de graffiti, têm a rua como palco, como a pista de *skate* montada em uma das ruas e exposição de carros e bicicletas customizadas no estilo *lowrider*¹⁵⁹. O evento ainda conta com uma área com brinquedos infláveis, reservada às crianças, banheiros químicos e contribui para o fomento da economia local através da venda de lanches e bebidas. Os muros autorizados para o *encontro de graffiti* são zerados com diferentes cores, o que auxilia na identificação dos espaços liberados, assim como fornece opções de cores de fundo para os que irão pintar. Algumas porções são reservadas a sujeitos específicos, os quais, em sua maioria, começaram a pintar na zona leste. Se, como descrito acima, o evento inicialmente tinha como base a Rua Jacarandá Rosa, hoje ele se espalha por inúmeras ruas e vielas do entorno, o que confere uma dimensão ainda maior para o processo de pintura simultâneo e coletivo. Em certa ocasião antes do evento, tive a oportunidade de conversar com um dos seus organizadores, o qual relatara a enorme mobilização no território e também os desafios de atender não somente as demandas por espaço daqueles que fazem graffiti, mas também de pixadores, sobretudo os que moram na *quebrada*, questão conciliada através da reserva de uma passarela dedicada somente para pixos, o que foi bem recebido, mas que também exigiu novas mediações com diferentes lideranças locais. O evento tem a duração de um dia, no entanto, muitas das pinturas são realizadas ou iniciadas durante a semana que o antecede, prática corrente em outros eventos.

As dimensões e arranjos das superfícies, bem como as modalidades e estilos, influenciam os procedimentos de pintura dos diferentes *encontros de graffiti*. Com relação às características dos espaços destinados à pintura, elas podem contribuir para uma maior ou menor integração dos trabalhos, a depender da contiguidades ou da fragmentação dos muros, isto é, podem colaborar para a elaboração de um único mural feito a muitas mãos ou vários murais espalhados nas superfícies das diferentes casas. Na *sopa de letras* o processo possui uma particularidade: a pintura começa de baixo para cima e o muro é ocupado pelo *encaixe* das inscrições – aqui também é preciso evitar o *atropelo*. Desta forma, à medida que os espaços são ocupados, aumenta também a dificuldade da feitura da inscrição, o que pode comprometer o seu estilo e qualidade, a depender das técnicas e habilidades de cada sujeito, bem como do alcance das escadas e extensores disponíveis. Nos *encontros de graffiti* de predominância de murais, e onde não há determinação fixa de espaços, é possível observar uma ocupação dos muros por afinidades e *crews*, o que

¹⁵⁹ Trata-se da customização de carros e bicicletas que tem seu início nas periferias fronteiriças da Califórnia e do México. Possuem uma característica estética identificada no tipo de pintura, cores e no rebaixamento da suspensão dos automóveis. Para além disso, também caracteriza-se como um estilo de vida, que engloba práticas e maneiras de fazer específicas.

permite apreender uma determinada espacialização dos vínculos, que se dá duplamente: no muro, com as inscrições, e para além dele, nas interações. Aqueles que chegam sozinhos e possuem poucos vínculos com os presentes, vão *encaixando* seus trabalhos entre os espaços disponíveis, não sem antes estabelecer um contato inicial com os que já estão com o processo de pintura em andamento.

Apesar da maior parte das pinturas acontecerem no dia dos eventos, é comum, sobretudo nos *encontros de graffiti* recorrentes e de maior prestígio, alguns sujeitos pintarem um ou dois dias antes da data oficial, prática que me pareceu ser mais corriqueira entre aqueles de maior *experiência de rua*, ao que me foram relatados três motivos para fazê-lo: a impossibilidade de comparecer no dia marcado; para conseguir pintar com maior tranquilidade, principalmente nos eventos com grande número de participantes e com outras atividades complementares; ou, então, como uma tática para conseguir os melhores espaços, o que, em geral, significa dizer os espaços de maior visibilidade, seja pela dimensão ou pela localização no contexto do evento. No entanto, com exceção do primeiro caso, os sujeitos, mesmo que já tenham pintado, costumam aparecer no dia oficial do *encontro*, o que coloca em evidência a importância das dinâmicas de troca e sociabilidade que tem lugar nestes eventos. Os *encontros de graffiti*, assim, além de possibilitarem uma partilha alargada do processo de pintura, configuram situações onde vínculos são renovados ou firmados, em que são marcados *rolês* e iniciadas novas séries de prestações e contraprestações, isto é, configuram-se como situações privilegiadas para o fortalecimento de laços e o estabelecimento de novas alianças, o que contribui para o alargamento das redes de contatos de cada sujeito que, como vimos anteriormente, é uma dimensão constituinte das práticas de graffiti. Tratam-se também de situações que possibilitam ver e ser visto pelos pares, seja através das inscrições, interações ou *folhinhas* e *black books* que circulam, o que contribui, por sua vez, para o reconhecimento e identificação dos sujeitos com os seus estilos e *nomes de rua*. Além disso, tais eventos constituem oportunidades de circulação e pintura em novas *quebradas*, o que contribui para um outro tipo de alargamento: do repertório de conhecimentos acerca do tecido urbano e dos ritmos da cidade.

Nos *encontros de graffiti* também é possível identificar um espaço de circulação de saberes práticos e de compartilhamento de moralidades, éticas e normas, que assume uma dimensão ampliada e com características mais diversas e heterogêneas do que as observadas nos *rolês de pintura de mural*, por exemplo. Como mencionado anteriormente, nestas ocasiões há uma coexistência e interação entre diferentes gerações de graffiti, que se tornam visíveis através das diferenças técnicas de manuseio dos instrumentos e do

corpo, bem como da própria elaboração da composição estética. Neste sentido, estes espaços podem ser identificados como um ambiente de iniciação nas lógicas do *sistema* que organiza e regula a interação entre quem pinta na rua, bem como em diferentes técnicas e estilos, pois, para os que estão começando a fazer graffiti, como pude observar e confirmar através de conversas, é a oportunidade para se pintar junto com “uma galera mais das antigas”, aprender coisas e poder compartilhar um mesmo muro com as suas referências no graffiti.

Como mencionado em outro trecho da dissertação, um dos desafios recorrentes para quem faz graffiti é a compra do material utilizado na pintura que, apesar de hoje contar com uma quantidade cada vez maior de marcas especializadas, ainda possui um preço elevado. Esta barreira, como vimos na primeira parte, levou inclusive ao desenvolvimento de técnicas e estilos particulares de graffiti na cidade de São Paulo, como consequência do uso extensivo da tinta látex. Portanto, assim como os trabalhos remunerados configuram importantes fontes para conseguir material para a pintura autoral e independente, sobretudo para aqueles que já pintam na rua há anos, as diferentes formas de viabilizar e conseguir patrocínio e apoio para os eventos também contribuem neste aspecto, sobretudo para os iniciantes. Apesar dos eventos maiores também exigirem recursos para outras atividades e estruturas, as tintas e *sprays* ocupam um lugar central nestes esforços. Durante a etnografia pude identificar três formas de viabilizar recursos, o que ocorre mesmo nos eventos organizados sem apoio, ou seja, sem parcerias e fomentos externos. Nestas ocasiões são utilizados recursos financeiros e tintas dos próprios organizadores que, por sua vez, como na situação descrita no início do capítulo, podem procurar meios diretos para angariar fundos, como através da venda de rifas ou de bebidas no dia do evento. O dinheiro, aqui, é usado sobretudo para custear o material empregado para *zerar os muros*.

Uma segunda possibilidade é a negociação da doação de certa quantidade de material e ferramentas de apoio, como rolinhos e extensores, junto às empresas de tinta e *spray*. Aqui dois fatores mostram-se fundamentais: uma rede de relações que viabilize o contato direto com a empresa, ou então registros fotográficos e videográficos que demonstrem o tamanho do evento e a participação de um grande público, aspectos de particular interesse para as marcas que enxergam, nestas situações, oportunidades para ganharem visibilidade entre o seu “público-alvo”. Além disso, como contrapartida, as empresas também costumam pedir para que os organizadores usem camisetas ou então coloquem o logo da marca nas peças de divulgação. Aqui, os materiais doados são utilizados para *zerar o muro* e, em caso de sobra, viabilizam a montagem de kits de *spray* ou então permitem o compartilhamento da tinta látex com os participantes.

Contudo, no caso dos *encontros de graffiti* recorrentes e que congregam outras atividades, o principal meio de viabilizar a compra de materiais e também o aluguel de equipamentos é o fomento oriundo de prêmios, incentivos fiscais e editais promovidos pelas três esferas da administração pública (municipal, estadual e federal)¹⁶⁰. Para tal, é preciso escrever um projeto, o que inclui a definição prévia de uma programação e de um orçamento, bem como a escrita posterior de relatórios e prestação de contas, o que, por sua vez, acaba por adicionar procedimentos formais e burocráticos às etapas de produção. Em geral, estas rubricas permitem não somente a compra do material para a preparação do muro, mas também a montagem de um kit *spray*¹⁶¹ e alimentação (lanche, sucos e frutas) para os participantes, o aluguel de tendas, equipamentos de sons, brinquedos infláveis e, em alguns casos, uma ajuda de custo para os envolvidos na organização do evento. Ademais, os recursos também viabilizam a remuneração dos responsáveis pelo registro das atividades e processos de pintura, através de fotografias, vídeos ou livros. Esta produção de material imagético e textual no contexto de um projeto previamente articulado, é interessante notar, provoca um outro tipo de atividade produtiva e reflexiva que insere outras camadas temporais, espaciais e narrativas nestas dinâmicas, além disso, também podem incluir a realização de seminários, oficinas e *workshops* voltados para a discussão e disseminação de técnicas e outros aspectos das práticas de graffiti.

Qualquer que seja a maneira de viabilizar os recursos para a realização dos *encontros de graffiti*, é possível identificar, em maior ou menor grau através das diferentes etapas de produção, uma dimensão política: ao assumirem o papel de organizadores, os sujeitos que fazem graffiti se tornam agentes articuladores de políticas coletivas e cotidianas nas *quebradas* onde moram. Como mostrei, os procedimentos, motivações e interações que se dão nos eventos não se limitam a atender os interesses endógenos às práticas de graffiti, já que eles também interferem nos ritmos e dinâmicas destes espaços da cidade, que são marcados pela ausência ou insuficiência de diferentes equipamentos públicos. Tais eventos contribuem, assim, para uma torção de perspectiva a respeito destes mesmos territórios ao reforçar as potências aí contidas, ao invés de tomá-los apenas pelo que lhes falta. Tomados sob este prisma, os *encontros de graffiti* assumem a

¹⁶⁰ Os editais mais procurados e acessados nestes casos são o Programa de Ação Cultural (ProacSP), da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e o Programa para a Valorização de Iniciativas Culturais (VAI), que permitem a inscrição de pessoas físicas e não somente jurídicas em suas diferentes categorias. Para outros aspectos relativos aos editais e a complexa relação das práticas de graffiti com o poder público com o Estado, ver o Capítulo 3. E para uma discussão mais detida acerca especificamente da implementação e desdobramentos do Programa VAI ver Guilherme Aderaldo (2017).

¹⁶¹ Estes kits geralmente contém 4 latas – quantidade suficiente para a feitura de um *throw up*, mas não para a feitura de um mural – que, no contexto de preços elevados, podem ser decisivas para a decisão de um sujeito participar ou não de um evento, visto que existe um constrangimento nas dinâmicas de empréstimo de materiais, como já abordei.

forma de uma ação coletiva que deve ser compreendida em sua complexidade poética, quer dizer, “como modos de conhecer o mundo e reinventá-lo” (Giovanni, 2015, p. 25), capaz de fundar espaços de experimentação compartilhada da condição das *quebradas* e das maneiras de ser e fazer das práticas de graffiti.

Durante os eventos são criadas outras experiências de tempo e espaço através da inversão, perversão e elaboração de um mundo do instante, onde o que há de familiar nas *quebradas* é rearranjado e re combinado a partir de novos significados, representações e vivências partilhadas. Aqui, assim como nos *rolês de pintura de mural*, estruturas normativas como público e privado encontram-se em suspensão, mas em uma escala maior, seja em termos espaciais, seja em termos do número de participantes envolvidos. A dimensão coletiva e compartilhada dos *encontros de graffiti*, por conseguinte, permite a identificação de comunidades políticas e morais em dois níveis: ao mesmo tempo que torna visível o aspecto comunitário das práticas de graffiti, muitas vezes apreendido de maneira fragmentária pela cidade, ela também evidencia uma coletividade ampliada que envolve os moradores não somente enquanto doadores de muros, mas como organizadores e participantes. Assim, em diálogo com a colocação de Michel Agier (2011, p. 99), “com suas próprias invenções de papéis e os seus disfarces, esses tipo de situação é o lugar privilegiado de elaboração e de aplicação de estratégias identitárias coletivas, mesmo que a cidade ao redor proponha outras formas de classificação social” em relação às práticas de graffiti, colocadas na ilegalidade pelos aparatos jurídicos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

REGIMES DE CONHECIMENTO DE CIDADE.

A etnografia *multi-sited*, que se concentrou sobretudo nos processos de pintura na rua, conferiu movimento a pesquisa e, tal como os sujeitos com quem trabalhei, me levou a percorrer intensa e extensamente o tecido urbano paulistano. Ao seguir os interlocutores pela cidade e acompanhar a feitura das inscrições, pude deslocar o olhar dos muros e voltar-me às dinâmicas e interações que se dão para além deles, o que não somente se configurou como uma escolha metodológica, como também se tornou condição para a produção do conhecimento pretendido, cujo interesse recaiu principalmente sobre a dimensão do fazer das práticas de graffiti da cidade São Paulo. Este duplo movimento – do corpo e do olhar – permitiu aceder aos significados complexos de fazer graffiti e apreender maneiras de fazer ao mesmo tempo estéticas, éticas, morais, corporais, políticas e epistemológicas. Fazer graffiti, como procurei mostrar ao longo da dissertação, não diz respeito apenas aos momentos de pintura: são práticas que referenciam toda as relações que os sujeitos que pintam na rua estabelecem entre si e com os espaços urbanos, bem como as suas próprias visões de mundo. Há, pois, uma subjetividade investida na ação, donde emerge uma maneira particular de ser e estar *no mundo e na cidade*. “Graffiti é existência”, como bem sumarizou um dos interlocutores desta investigação.

Através dos eventos e análises reunidos nos capítulos da primeira parte do trabalho, teci um quadro mais abrangente a respeito das práticas de graffiti, em geral, e destas práticas no contexto paulistano, em particular. Ao confrontar o leitor com um intrincado léxico espero ter evidenciado que, apesar do termo graffiti ter sido em alguma medida incorporado ao vocabulário corrente daqueles que vivem em grandes cidades, existem diferentes representações e significados que estruturam narrativas distintas em torno destas práticas; assim, almejo ter chamado atenção para a necessidade de não toma-lo como autoexplicativo, mas sim como uma noção que requer uma compreensão que reconheça e leve em conta a estrutura de representação e o contexto em que opera. Desta forma, a grafia escolhida não indica uma opção estilística, mas uma escolha que assinala uma diferença: graffiti e “grafite” pertencem a domínios distintos, e esta investigação ocupou-se prioritariamente do primeiro. Ademais, esta discussão – acerca do léxico e do desenvolvimento da cena de graffiti no contexto paulistano – possibilitou ainda elaborar uma reflexão a respeito da relação entre estas práticas e outras práticas de pintura na rua, em especial a pixação, tema inescapável para quem pinta na rua e também para os pesquisadores que investigam uma ou ambas as práticas na cidade de São Paulo. Ao acompanhar diferentes situações e processos de pintura junto aos sujeitos com quem trabalhei, foi possível identificar relações marcadas por conflitos e negociações, mas também por trocas, respeito e, principalmente, pela busca de uma coexistência, o que se

vê refletido na elaboração de éticas e moralidades compartilhadas entre quem faz graffiti e os pixadores.

Apesar de, do ponto de vista de quem pinta na rua, as relações estabelecidas entre as práticas de graffiti e a pixação conceberem conflitos mas também compreenderem a colaboração e laços de amizade, este aspecto é geralmente obliterado nas especulações e narrativas dos meios de comunicação e do poder público, os quais procuram posicioná-las em polos opostos, num típico par dicotômico, que, além de não corresponder às interações de fato estabelecidas entre os praticantes, insere e reforça antagonismos que têm se de ser mediados por eles. Ao longo da etnografia, um acontecimento em especial possibilitou acompanhar esta problemática de perto: a posse do prefeito João Doria Jr., em janeiro de 2017, e a subsequente implementação de ações repressivas em relação às pinturas na rua através do *Programa Cidade Linda*, em um primeiro momento, e da posterior instituição do *Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo*. A reconstituição de certos eventos e a análise dos discursos proferidos em torno destas iniciativas possibilitou mostrar as dificuldades enfrentadas pela administração pública municipal ao tentar classificar e coibir estas diferentes práticas. No contexto destes programas e do conjunto de ações empreendido no seu bojo, as inscrições feitas na cidade foram mobilizadas nas narrativas de tal prefeito como analogias e alegorias para expressar, por contraste, a visão de ordem urbana e de *cidade linda* que ele defendia. Nestes discursos, sob o termo “pichação”, com “ch”, foram reunidas todas as práticas e inscrições feitas na cidade, as quais, junto com os seus autores, os “pichadores”, tornaram-se sinônimo de *sujeira*, *feiura* e *desordem*; assim, passaram a ser associadas, pela recente gestão, ao perigo e à criminalidade, e, por isso, deveriam ser disciplinadas, reprimidas e apagadas (e seus autores detidos). Inicialmente, este tipo de discurso, articulado a uma força-tarefa policial e à adoção de aparatos de vigilância, teve impactos negativos sobre as práticas de graffiti, em especial no primeiro semestre de 2017, quando houve um aumento significativo de apreensões de materiais de pintura e conduções de sujeitos à delegacia, dentre eles alguns dos interlocutores com quem eu trabalhava. Isto, no entanto, não fez com que eles parassem de pintar na rua – alguns, inclusive, intensificaram suas atividades como forma de protesto e resistência –, mas provocou um rearranjo das táticas e maneiras de fazer, tal como havia ocorrido quando outras gestões os tornaram alvo de repressão.

Contudo, neste período, não foram somente os sujeitos que pintam na rua que tiveram que reorganizar e recriar os modos de fazer de suas práticas: diante das críticas da opinião pública, refletidas nos meios de comunicação, a gestão municipal teve que readequar discursos e condutas em relação aos apagamentos das inscrições, sobretudo

após as ações empreendidas na Avenida 23 de Maio, quando comentários negativos passaram também a ser tecidos por setores que até então apoiavam as medidas empregadas pelo então prefeito. A fim de contornar o cenário negativo emergente, o mesmo adotou mecanismos para purificar e despoluir certos tipos de inscrições, com o objetivo de incorporá-las à sua noção de *cidade linda*; assim, os murais que, como mencionado ao longo da dissertação, possuíam um histórico de aceitação por parte da população, foram integrados à sua ideia de ordem urbana sob o nome de “grafite”, mas somente quando feitos com autorização do proprietário do muro. Com isto, nos discursos proferidos pelo então prefeito, as concepções de *sujeira* e *desordem* associadas às “pichações”, ganharam seus opostos correspondentes nos “grafites”, *belos* e feitos de acordo com a *ordem*, distinção incorporada ao texto final da Lei nº 16.612, que instituiu o *Programa de Combate a Pichações no Município de São Paulo*.

O acompanhamento destes eventos e seus desdobramentos posteriores ajudaram também a apreender e evidenciar a interação ambígua estabelecida, na cidade de São Paulo, entre os sujeitos que fazem graffiti e os diferentes agentes e esferas do poder público, que compreende, ao mesmo tempo, relações de conflito, que remontam à emergência das práticas de graffiti na cidade nos anos 1980, e parcerias, que tiveram início na década de 1990. Estas colaborações com o poder público, mediadas sobretudo pela Secretaria Municipal de Cultura, aliadas aos editais de fomento, à demanda do mercado publicitário e às oportunidades, mesmo que limitadas, do mundo da arte contemporânea, contribuíram para a constituição de um *campo de possibilidades* que permitiu que os sujeitos que fazem graffiti forjassem chances de trabalho remunerado a partir das habilidades e conhecimentos adquiridos ao pintar na rua. Por meio de atividades como oficinas de graffiti e da criação das suas próprias galerias de arte, muitos deles puderam elaborar *projetos para viver da própria arte*, que não viabilizaram somente certa sustentabilidade financeira, como também, em alguns casos, levaram à ampliação dos limites de suas circulações, que passaram a compreender não somente o tecido urbano paulistano, como também outras cidades do mundo. Esta mobilidade, que extrapola a cidade de origem, tem os colocados em contato com uma gama ainda mais diversa de contextos, o que contribui para um alargamento contínuo das possibilidades dos *projetos* individuais e das oportunidades profissionais passíveis de serem criadas a partir dos saberes oriundos das práticas de graffiti. No entanto, é preciso reforçar: este trânsito internacional não implica necessariamente uma mobilidade social.

Na primeira seção da dissertação apresentei, pois, os significados complexos de fazer graffiti e abordei especificidades destas práticas no contexto paulistano, de modo a

compor um quadro inicial fundamental para pensar as dinâmicas que têm lugar nos processos de pintura, abordados na segunda parte. Nesta última, a partir da análise situacional de três *rolês de pintura na rua* – *rolê vandal* (pintar sem autorização), *rolê de pintura de mural* e *encontros de graffiti* – reconstituí eventos concretos a fim de examinar, em circunstâncias específicas, as ações e representações dos interlocutores. A partir desta abordagem, o termo *rolê*, utilizado por eles para se referir às saídas para pintar na rua, revelou-se como uma categoria de percurso versátil, cujas características são determinadas pelo tipo de pintura a ser realizada e pelas circunstâncias enfrentadas, o que dissipa um efeito homogeneizador *a priori*. Estas múltiplas situações e processos de pintura possibilitaram ter contato com diferentes maneiras de fazer, técnicas e conhecimentos, os quais, por sua vez, permitiram apreender e refletir sobre aspectos específicos das interações estabelecidas entre quem faz graffiti e os espaços urbanos.

Ao analisar os diferentes *rolês*, chamei atenção para as maneiras que os sujeitos que fazem graffiti percebem os espaços urbanos – antes, durante e depois da feitura das inscrições. Três delas são emblemáticas. A primeira diz respeito à busca recorrente por espaços a serem pintados, mapeados durante os próprios *rolês* ou em outros momentos de circulação pelo tecido urbano, o que orienta seus olhares pelas superfícies da cidade. A segunda refere-se à percepção das inscrições enquanto índices de sujeitos e processos de pintura, que revelam fronteiras e próprios, legíveis apenas aos iniciados no *sistema*, ou seja, nas éticas e moralidades que organizam a relação entre quem pinta na rua. A terceira, relaciona-se ao reconhecimento dos ritmos urbanos que, articulados aos diferentes contextos e lugares, constitui um saber específico, acionado para avaliar, por exemplo, as ocasiões mais adequadas para a pintura. Tomadas em seu conjunto, estas maneiras de perceber indicam a existência de *modos de ler a cidade*, que são ao mesmo tempo condição e consequência de fazer graffiti. Ao circular pelo espaço urbano com os interlocutores – seja à pé, de bicicleta, de transporte público ou de carro – esta atividade leitora tornou-se evidente; nestas circunstâncias foi comum ouvir histórias, contadas a partir da leitura de superfícies e muros pelos quais passávamos, que inseriam legendas e tornavam familiares fragmentos do tecido urbano. Tais narrativas, ao alinhar os vestígios de cidades vividas e criar totalidades por onde somente os iniciados sabem navegar, evidenciavam um aspecto relacional: apesar de separados geograficamente, os muros e superfícies encontram-se conectados simbolicamente através de memórias e experiências que resistem à qualquer tentativa de apagamento. Assim, a maneira como os sujeitos que fazem graffiti apreendem e percebem os espaços urbanos articula saberes e cria cartografias outras que se sobrepõem ao espaço construído e geográfico; sob esta

perspectiva, estes *modos de ler a cidade* são também uma “produção silenciosa” (Michel de Certeau, 2012, p. 48), que insinua e provoca outras viagens na ordem constituída, sem, no entanto, alterá-la completamente.

Apesar de existirem diferenças significativas entre os *rolês* e os diferentes processos de pintura, é possível identificar pontos em comum. Nestas distintas situações, os muros parecem se integrar às ruas e calçadas por meio dos pingos de tintas, *sprays*, traços, movimentos, corpos e histórias, tornando-se temporariamente uma coisa só. As transformações dos espaços não se limitam, pois, à feitura das inscrições: através de múltiplas maneiras de fazer, os sujeitos, ao mesmo tempo em que colocam em suspensão as funções originais dos locais escolhidos, adicionam novas representações e significados aos mesmos, fazendo emergir espacialidades e temporalidades outras, que duram minutos, horas ou dias. Por estas zonas de *liminaridade* (Turner, 2012), além das tintas e artefatos, circulam histórias, saberes e valores, o que revela um importante espaço de sociabilidade, onde vínculos são criados e reforçados, bem como novos *rolês* são marcados e planejados. Assim, as maneiras de fazer que têm lugar nos processos de pintura identificam as brechas normativas com as quais podem jogar e imprimem rotas de fuga no espaço urbano. Nestas situações, através de diferentes arranjos de ações táticas, os sujeitos que fazem graffiti transformam o tempo em recurso e alteram simbólica e esteticamente as superfícies, ruas e calçadas sem, para isso, apossar-se delas permanentemente. Estas formas de manipular e transformar em outra coisa os espaços revelam um conjunto de *modos de usar a cidade* que se insinuem de forma *microbiana* e *plural* (Certeau, 2012, p. 162) pelo tecido urbano e, tal como os modos de ler, são, simultaneamente, condição e consequência destas práticas.

Ao acompanhar etnograficamente os diferentes *rolês de pintura na rua*, pude ainda identificar um outro conjunto de operações em curso. Conforme mencionado, do ponto de vista do *sistema* que organiza e estrutura as interações entre quem pinta na rua, as inscrições são índices de sujeitos e circunstâncias, percepção que também tem efeitos sobre as maneiras de fazer dos processos de pintura: na feitura de novas inscrições procura-se selecionar superfícies que não contenham inscrições ou então há a preocupação de *encaixar* as novas nos espaços disponíveis de superfícies já ocupadas, a fim de evitar o *atropelo* (feitura proposital de uma inscrição sobre a outra), o que pode desencadear sérios conflitos. No decorrer deste procedimento, ao mesmo tempo em que buscam respeitar as inscrições já existentes e, por conseguinte, seus autores, os sujeitos instauram ou renovam a posse simbólica de seus próprios espaços, que também deve ser respeitada pelos pares. No entanto, esta é uma condição temporária, já que a qualquer momento as inscrições podem ser apagadas pelo dono do muro ou pelo poder público e,

quando isso ocorre, a superfície ou parte dela torna-se novamente passível de ser pintada por outros sujeitos, o que reinicia o estado das coisas. Nesta dinâmica, não são mais ações táticas que são mobilizadas, mas sim ações do tipo estratégico, responsáveis pelo estabelecimento de um próprio, que revelam a existência de *modos de se apropriar da cidade*. Desta maneira, apesar de não permanecerem fisicamente no entorno do muro após o término da pintura, há uma persistência simbólica e temporária dos sujeitos nestes locais, reconhecida por aqueles capazes de identificá-las.

Estes *modos de ler, usar e se apropriar*, sintetizados nos parágrafos anteriores, além de evidenciarem maneiras particulares com que os sujeitos que fazem graffiti percebem e se relacionam com os espaços urbanos, estimulam a reflexão sobre padrões e normas inscritos na cidade. A este respeito, mostrei que a oposição dicotômica e fixa entre as noções de propriedade pública e privada não dá conta de apreender e explicar alguns processos que se encontram em andamento nas situações de pintura. Do ponto de vista das práticas de graffiti, estas oposições se tornam flutuantes, uma vez que os regimes de negociação e conflito se aproximam em ambos os casos, quer dizer, a superfície, seja ela de domínio público ou privado, sempre possui um dono que procura restringir o seu uso. Apesar de, em muitos casos, as tratativas e interações com os proprietários culminarem em conflitos que podem envolver as forças policiais, outras vezes, as negociações levam a acordos informais de uso, que podem ser renovados ao longo dos anos, como nos casos mencionados na análise dos *rolês de pintura de mural e encontros de graffiti*. Assim, as fronteiras traçadas nestas interações, ao invés de serem definidas *a priori*, são estabelecidas contextual e relacionalmente, o que, no entanto, não quer dizer que seus limites se encaixem, necessariamente, em um dos polos citados. Ao contrário, o que emerge daí parece indicar um terceiro caminho: o estabelecimento de um recurso comum, compartilhado entre os sujeitos que pintam na rua e os proprietários das superfícies, o que aproxima os muros das calçadas, visto que, apesar de integrarem as construções enquanto propriedade, estas superfícies não possuem, necessariamente, um uso exclusivo de seus donos. Para além da rigidez do público *ou* privado, os acordos de uso compartilhado, estabelecidos nestes contextos, ao tornarem, do ponto vista do acesso, os muros porosos, apontam para novas possibilidades imaginativas acerca da gestão e usos dos espaços urbanos.

A partir das questões abordadas nos capítulos que compõem a segunda parte da dissertação, procurei, então, evidenciar que as práticas de graffiti não dizem respeito apenas à feitura de inscrições nas superfícies da cidade: elas produzem efeitos sobre os espaços urbanos e sobre os sujeitos que pintam na rua. No que concerne aos últimos,

mostrei que, ao fazer graffiti, eles têm as suas habilidades e percepções desenvolvidas, de maneira que, ao mesmo tempo em que produzem inscrições, fabricam o sentido da sua existência. Os efeitos que recaem sobre os espaços da cidade, por sua vez, além de incidirem sobre as suas superfícies construídas, também penetram as suas esferas simbólica e normativa. É possível, pois, afirmar, com as reflexões de Michel Agier a respeito de outro contexto, que as práticas de graffiti possibilitam mostrar que, nos espaços urbanos,

entre o privado e o anonimato, o demasiado próximo e o demasiado longínquo, existem espaços intermediários, ocasionalmente familiares, lugares vagos, desviados ou apropriados, que fornecem as condições de possibilidade de um “agir urbano”. (...) São situações e iniciativas criadas “fora da” (e às vezes contra a) restrição das definições institucionais e normativas de cidade (Agier, 2011, p. 43).

Esta compreensão, permite tomar as maneiras de ser e estar na cidade, que se constituem nas práticas de graffiti, como uma *forma de cidadinidade* (Agier, 2011, p. 91), produzida a partir das interações daqueles que pintam na rua com os espaços urbanos e das relações que eles estabelecem com outros agentes presentes nestes contextos. A esta forma de cidadinidade corresponde uma série de cartografias de cidades vividas através de diferentes situações, cujo poder estruturante é tão real para estes sujeitos quanto aquele exercido pelas disposições materiais e institucionais inscritas no tecido urbano. Estes mapas imaginários – de camadas epistemológicas, éticas, políticas e sensíveis –, ao se sobreporem à ordem constituída, orientam trajetos, registram memórias, contam histórias e tecem relações. Assim, além da produção de efeitos, as práticas de graffiti acarretam um conhecimento específico acerca do espaço urbano, informado pelas experiências de pintar na rua e transmitido nos processos de pintura e nas narrativas que, mais do que descrever acontecimentos, recriam situações. Este conjunto de saberes permite identificar uma maneira *sui generis* de organizar o que é percebido na cidade, isto é, evidencia um *regime de conhecimento de cidade* específico das práticas de graffiti – termo que empresto de Manuela Carneiro da Cunha (2017, p. 363) e atualizo para este contexto, com as devidas mediações.

Reconhecer um *regime de conhecimento de cidade* particular das práticas de graffiti, implica em admitir a existência de outros, tantos quantas forem as formas de cidadinidade. Esta pluralidade de modos de organizar a percepção da cidade pulula na dimensão microscópica da vida social, o que me leva a sustentar, neste contexto, o alerta

de Carneiro da Cunha (2017, p. 323-324): “há muito mais regimes de conhecimento [...] do que supõe a nossa vã imaginação [...]. Na verdade, bastaria levar a etnografia a sério para reunir um catálogo de modos alternativos”. Contudo, ao percorrer outros domínios da vida urbana, em especial aquele que compreende as diferentes esferas da administração pública, apenas um deles parece ter lugar. As medidas e conjunto de ações repressivas adotados pelo prefeito João Doria Jr. para coibir as práticas de pintura na rua em São Paulo, que sumariei anteriormente e analisei no Capítulo 3, ajudam a ilustrar de forma singular a maneira como opera este regime de conhecimento de cidade hegemônico, o qual organiza a cidade percebida a partir de noções dicotômicas – tal como ordem e desordem, sujeira e limpeza, público e privado – e classifica como desviante tudo que lhe é estranho. Nesta esfera da vida urbana – que regulamenta, disciplina e administra os corpos, usos e espaços –, outros regimes de conhecimento de cidade são silenciados, o que colabora para a falsa impressão de que existe uma forma universal e neutra de organizar a percepção da cidade. Contudo, apesar dos esforços repressores e disciplinadores do poder público, as práticas microbianas e astuciosas se proliferam e resistem, na dimensão microsocial das cidades, e continuam a desenvolver e criar incontáveis *regimes de conhecimento de cidade*. As práticas de graffiti são um caso paradigmático.

Ao acompanhar etnograficamente os sujeitos que fazem graffiti em São Paulo, foi possível compreender que, na dimensão cotidiana da vida urbana, a eficácia de certos postulados urbanísticos e jurídicos é colocada em questão. Entretanto, a suspensão destes não incorre na ausência de normas, mas sim na criação de outras, elaboradas relacional e situacionalmente, de acordo com os usos a serem conciliados e sobrepostos. Portanto, se, em um primeiro momento, a imagem da proliferação de inumeráveis usos no espaço urbano pode levar a um quadro caótico, é preciso lembrar que a imaginação cidadina sempre pode construir pontes: os acordos de uso compartilhado dos muros, firmados informalmente entre os sujeitos que fazem graffiti e os proprietários, durante os *rolês de pintura de mural*, são um exemplo. Disto isto, com estas considerações finais espero ter reforçado algo que permeou ora implícita, ora explicitamente este trabalho: a compreensão do significado complexo de fazer graffiti e de suas múltiplas maneiras de fazer, para além de possibilitarem o entendimento de especificidades e lógicas internas a estas práticas, propiciam uma outra via de acesso aos espaços urbanos, que possibilita pensa-los e apreende-los a partir de perspectivas outras. Assim, através de um enfrentamento que requer coragem e persistência, os sujeitos que fazem graffiti nos lembram da condição de possibilidade de fazer e praticar a cidade.

– REFERÊNCIAS –

Livros & Periódicos.

ADERALDO, G. *Reinventando a cidade: uma etnografia das lutas simbólicas entre coletivos culturais vídeo-ativistas nas “periferias” de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2017.

AGIER, M. *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

AGIER, M. *Encontros etnográficos: interação, contexto, comparação*. São Paulo: Ed. Unesp; Alagoas: Edufal, 2015.

ARANTES, A. “A Guerra dos Lugares: Fronteiras Simbólicas e Liminalidade no Espaço Urbano de São Paulo”. In: FORTUNA, C (org.). *Cidades, Cultura e Globalização: Ensaios de Sociologia*. Oeiras: Celta Editora, 1997.

AUSTIN, J. *Taking the train: how graffiti art became an urban crisis in New York City*. Nova Iorque: Columbia University Press, 2001.

AUSTIN, J. More to see than a canvas in a white cube: For an art in the streets. **City**, Londres, v. 14, n. 1-2, p. 33-47, fev/abr. 2010.

BECKER, H. *Art Worlds*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1982.

BECKER, H. *Outsiders: estudos de sociologia do desvio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BHABHA, H. “Introdução”. In: _____. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

Caldeira, T. P. R. *Cidade de Muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2000.

CAMPOS, R. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. 2007. 510 p. Tese (Doutorado em Antropologia – Especialidade Antropologia Visual) – Universidade Aberta. Lisboa, 2007.

CARNEIRO DA CUNHA, M. “‘Cultura’ e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais”. In: _____. *Cultura com aspas e outros ensaios*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

CASTLEMAN, C. *Getting Up: Subway Graffiti in New York*. Cambridge: The MIT Press, 1982.

- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- CHALFANT, H. & PRIGOFF, J. *Spraycan Art*. Londres: Thames & Hudson, 1987.
- COOPER, M & CHALFANT, H. *Subway Art*. Londres: Thames & Hudson, 2016.
- CORDEIRO, G. & FRÚGOLI JR., H. "Prefácio". In: AGIER, M. *Antropologia da Cidade: lugares, situações, movimentos*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- DOUGLAS, M. *Purity and Danger: An analysis of concept of pollution and taboo*. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- EDWARDS, E. Antropologia e fotografia. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, Rio de Janeiro, v. 2, p. 11-28, 1996.
- FABIAN, J. *O Tempo e o Outro: como a antropologia estabelece seu objeto*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- FAVRET-SAADA, J. Ser afetado. **Cadernos de Campo**, São Paulo, v. 13, p. 155-161, 2005.
- FERRELL, J. *Crimes of Style: urban graffiti and the politics of criminality*. Boston: Northeastern University Press, 1996.
- FERRO, L. *Da rua para o mundo: configurações do graffiti e do parkour e campos de possibilidades urbanas*. 2011. 363 p. Tese (Doutorado em Antropologia Urbana) – Instituto Universitário de Lisboa. Lisboa, 2011.
- FELDMAN-BIANCO, B. "Introdução". In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- FORTUN, K. "Foreword to the Twenty-fifth Anniversary Edition". In: CLIFFORD, J & MARCUS, G. E. (ed.). *Writing Culture: The poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California Press, 2010.
- FRANCO, S. *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*. 2009. 175 p. Dissertação (Mestrado – Área de Concentração: Projeto Espaço e Cultura) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.
- FRANCO, S. "NIGGAZ: as distâncias intransponíveis". In: SILVA, M. N. et al (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo: M.S.N. da Silva, 2016.
- FRÚGOLI JR., H. *Sociabilidade Urbana*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 2007.
- FRÚGOLI JR., H. "The 2014 World Cup on the streets of Vila Madalena". In: FERRO, Lúcia et al. (ed.). *Moving cities: contested views on urban life*. Wiesbaden: Springer VS, 2017.

FURTADO, J. R. Tribos Urbanas: os processos coletivos de criação no graffiti. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 24, n. 1, p. 217-226, abr. 2012.

GIDWANI, V. & BAVISKAR, A. Urban Commons. **Psicologia & Sociedade**, Belo Horizonte, v. 46, n. 50, p. 42-43, dez. 2011.

GIOVANNI, J. R. Artes de abrir espaço: apontamentos para a análise de práticas em trânsito entre arte e ativismo. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 4, n. 2, p. 13-27, 2015.

GITAHY, C. *O que é graffiti*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

GITAHY, C. “27 de Março: uma exposição para homenagear Alex Vallauri”. In: LEITE, A. E. (ed.). *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

GLUCKMAN, M. “Análise de uma situação social na Zululândia moderna”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

HANNERZ, U. *Explorando a cidade: em busca de uma antropologia urbana*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2015.

HARAWAY, D. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 5, p. 07-41, 1995.

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

HARDT, M. & NEGRI, A. “Beyond Capital?”. In: _____. *Commonwealth*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.

IMARGEM. “Encontros Niggaz: legado e convivência”. In: SILVA, M. N. et al (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo: M.S.N. da Silva, 2016.

INGOLD, T. *Estar Vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2017.

KELLING, G. L. & WILSON, J. Q. Broken Windows: the police and neighborhood safety. **The Atlantic**, mar. 1982.

KELLING, G. L. & COLES, C. M. “Disorder, ‘Broken Windows’, and Serious Crime”. In: _____. *Fixing Broken Windows: restoring order and reducing crime in our communities*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1997.

LACHMAN, R. Graffiti as Career and Ideology. **American Journal of Sociology**, v. 94, n. 2, pp. 229-250, set. 1988.

- LEFEBVRE, H. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Londres: Continuum, 2004.
- LEITE, A. E. “O Dia do Graffiti no contexto da cultura periférica”. In: SILVA, M. N. et al (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo: M.S.N. da Silva, 2016.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda Poesia – Paulo Leminski*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LUTZ, J. Taking up Space: An Interview with Bio of TATS CRU, Inc. **Dance Research Journal**, v. 33, n. 2, pp. 102-111, 2001.
- MACEDO, M. “Hip-Hop SP: transformações entre uma cultura de rua, negra e periférica (1983-2013)”. In: KOWARICK, L. & FRÚGOLI JR., H. *Pluralidade urbana em São Paulo: vulnerabilidade, marginalidade, ativismos*. São Paulo: Ed. 34; FAPESP, 2016.
- MACHADO, G. M. C. *De “carrinho” pela cidade: A prática de street skate em São Paulo*. 2011. 268 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2011.
- MACDOUGALL, D. “Significado e ser”. In: BARBOSA A., CUNHA, E.T. & HIJIKI, R. S. G. (ed.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.
- MAGNANI, J. G. C. “De perto e de dentro”. In: _____. *Da periferia ao centro: trajetórias de pesquisa em antropologia urbana*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2012.
- MARCUS, G. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. **Annual Review of Anthropology**, v. 24, 1995, p. 95-117.
- MARCUS, G. “A estética contemporânea do trabalho de campo na arte e na antropologia: Experiências em colaboração e intervenção”. In: BARBOSA A., CUNHA, E.T. & HIJIKI, R. S. G. (ed.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.
- MAYER, A. C. “A importância dos quase grupos no estudo das sociedades complexas”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.
- MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MEDEIROS, R. “Uma história do graffiti paulistano contada em quatro atos”. In: LEITE, A. E. (ed.). *Graffiti em SP: tendências contemporâneas*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.
- NIGGAZ. Entrevista concedida a Binho Ribeiro. In: SILVA, M. N. et al (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo: M.S.N. da Silva, 2016.

NOGUEIRA, P. R. & MEKARI, D. “Niggaz: o grafiteiro que virou praça na praça que foi escola”. In: SILVA, M. N. et al (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo: M.S.N. da Silva, 2016.

NOVAES, S. “Imagem e ciências sociais: Trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA A., CUNHA, E.T. & HIJIKI, R. S. G. (ed.). *Imagem-conhecimento: Antropologia, cinema e outros diálogos*. Campinas: Papirus.

OSTROM, E. “Reflections on the commons”. In: _____. *Governing the commons: the evolution of the institutions for collective action*. Londres: Cambridge University Press, 1990.

PARK, R. “A cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano”. In: VELHO, O. G. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1967.

PEREIRA, A. B. *De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo*. 2005. 127 p. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.

PEREIRA, A. B. As marcas da cidade: a dinâmica da pixação em São Paulo. **Lua Nova**, São Paulo, n. 79, p. 143-162, 2010.

PORTELLA, T. “Memória e resistência: paralelos entre NIGGAZ e a perspectiva política para a juventude brasileira”. In: SILVA, M. N. et al (org.). *Niggaz: graffiti, memória e juventude*. São Paulo: M.S.N. da Silva, 2016.

POWERS, S. *The art of getting over: graffiti at the millennium*. New York: St. Martin's Press, 1999.

RAHN, J. *Painting without permission: hip-hop graffiti subculture*. Westport: Bergin & Garvey, 2002.

SANTOS, C. N. F & VOGEL, A. *Quando a rua vira casa: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro*. São Paulo: Projeto, 1985.

SINHORETTO, J. et al. *A filtragem racial na seleção policial de suspeitos: segurança pública e relações raciais*. Figueiredo, I. Segurança pública e direitos humanos: temas transversais. Brasil: Ministério da Justiça /SENASP, 2014.

SNYDER, G. *Graffiti Lives: Beyond the tag in New York's Urban Underground*. Nova Iorque: New York University Press, 2009.

STRATHERN, M. “O efeito etnográfico”. In: _____. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TURNER, V. Liminal ao liminóide: em brincadeira, fluxo e ritual. Um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações**, Londrina, v. 17, n. 2, pp. 214-257, jul/dez 2012.

VELSEN, J. V. “A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado”. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

VELHO, G. *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

WHYTE, W. F. *Sociedade de Esquina = Street corner society: a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

WRIGHT, S. *Para um léxico dos usos*. São Paulo: Edições Aurora, 2016.

Revistas, Jornais e Portais de Notícias.

BARBOSA, J. Conheça o bairro de Miami que é um museu de street art a céu aberto. **Hypeness**, São Paulo. Disponível em: <<http://www.hypeness.com.br/2013/04/conheca-o-bairro-de-miami-que-e-um-museu-de-street-art-a-ceu-aberto>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

BERGAMIN JR, G. Após apagar grafites, Doria inaugura corredor verde na av. 23 de Maio. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 05 ago. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/08/1907479-apos-apagar-grafites-doria-inaugura-corredor-verde-na-av-23-de-maio.shtml>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

BLUME, B. O que é e para que serve a ação popular?. **Politize!**, São Paulo, 19 jul. 2017. Disponível em: <<http://www.politize.com.br/acao-popular-o-que-e/>>. Acesso em: 19 mai. 2018.

BURG, D. & BRUSAMOLIN, F. M. A linha tênue entre arte, crime de pichação e grafiteagem. **Justificando**, São Paulo, 2 fev. 2017. Disponível em: <<http://justificando.cartacapital.com.br/2017/02/02/linha-tenue-entre-arte-crime-de-pichacao-e-grafitagem/>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

CAMARGO, C. Grupo picha muro da 23 de Maio e manda recado para Doria. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 jan. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1853985-grupo-picha-muro-da-23-de-maio-e-manda-recado-para-doria.shtml>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

CARMO, S. G. Justiça libera Doria a apagar grafites em SP sem autorização prévia. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 fev. 2017. Disponível em: <<http://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/02/1861677-justica-autoriza-doria-a-apagar-grafites-em-sp-sem-autorizacao-previa.shtml>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

DA REDAÇÃO. Cultura mapeia grafites que não podem ser apagados por Doria. **Veja**, São Paulo, 17 jan. 2017. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/blog/maquiavel/cultura-mapeia-grafites-que-nao-podem-ser-apagados-por-doria/>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

DIAS, T. Decisão judicial proíbe Prefeitura de São Paulo de apagar novos grafites. **UOL**, São Paulo, 14 fev. 2017. Disponível em: <<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2017/02/14/decisao-judicial-proibe-prefeitura-de-sao-paulo-de-apagar-novos-grafites.htm>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

DIÓGENES, J & RIBEIRO, B. Policiais do Deic vão investigar grupos de pichadores. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 23 jan. 2017. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,policiais-do-deic-vao-investigar-grupos-de-pichadores,70001637837>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

ESTADÃO ACERVO. História da pichação e do grafite em São Paulo. **Estadão Acervo**, São Paulo, 03 fev. 2017. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,historia-da-pichacao-e-do-grafite-em-sao-paulo,12668,0.htm>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

ESTADÃO CONTEÚDO. Gestão Doria acha 23 de Maio “muito cinza” e vai refazer grafites. **Exame**, São Paulo, 24 jan. 2017. Disponível em: <<https://exame.abril.com.br/brasil/gestao-doria-acha-23-de-maio-muito-cinza-e-vai-refazer-grafites/>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA. Um retrato da violência contra negros e negras no Brasil. BRASIL, 2017. Disponível em: <<http://www.forumseguranca.org.br/wp-content/uploads/2017/11/infografico-consciencia-negra-FINAL.pdf>>. Acesso em: 17 FEV. 2018.

G1 SÃO PAULO. Beco do Batman é fechado para veículos e tem iluminação 'reforçada'. **Portal G1**, São Paulo, 28 mai. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/2016/05/beco-do-batman-e-fechado-para-veiculos-e-tem-iluminacao-reforcada.html>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

ILUSTRADA. Grupos protestam em SP contra congelamento de verbas da Cultura. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 22 fev. 2017. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2017/02/1861168-grupos-protestam-em-sp-contr-congelamento-de-verbas-da-cultura.shtml>>. Acesso em: 25 mai. 2018.

KIST, C. & TANJI, T.. A cidade que ninguém quer ver. **Revista Galileu**, São Paulo, mar. 2017, p. 28-39.

LEITE, F. 'A cidade é um lixo vivo, parece um filme escabroso', diz Doria. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 05 dez. 2016. Disponível em: <<http://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,a-cidade-e-um-lixo-vivo-parece-um-filme-escabroso-diz-doria,10000092704>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

MACHADO, L. Prefeitura de SP instala tela verde em área onde moradores de rua foram realocados. **G1 São Paulo**, São Paulo, 05 jan. 2017. Disponível em: <<https://g1.globo.com/sao-paulo/noticia/prefeitura-instala-tela-verde-em-area-onde-moradores-de-rua-foram-realocados.ghtml>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

MOREIRA, M. Os jardins verticais são uma opção viável para melhorar o ambiente urbano?.

Jornal Nexo, São Paulo, 01 mai. 2017. Disponível em:

<<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2017/05/01/Os-jardins-verticais-são-uma-opção-viável-para-melhorar-o-ambiente-urbano>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

REDAÇÃO RBA. Vereador aciona Doria na Justiça por apagar grafites da Avenida 23 de Maio. **Rede Brasil Atual**, São Paulo, 08 fev. 2017. Disponível em:

<<http://www.redebrasilatual.com.br/entretenimento/2017/02/vereador-aciona-doria-na-justica-por-apagar-grafites-da-avenida-23-de-maio/>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO. Maior mural de grafite a céu aberto da América Latina é inaugurado na avenida 23 de maio. **Notícias Prefeitura de São Paulo**, São Paulo, 01 fev. 2015. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/maior-mural-de-grafite-a-ceu-aberto-da-america>>. Acesso em: 22 jul. 2018.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO. Prefeitura lança programa de zeladoria urbana São Paulo Cidade Linda. **Notícias Prefeitura de São Paulo**, São Paulo, 01 jan. 2017a. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/prefeitura-lanca-programa-de-zeladoria-urbana-sao-paulo-cidade-linda>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO. Programa SP Cidade Linda começa na Avenida 23 de Maio. **Notícias Prefeitura de São Paulo**, São Paulo, 14 jan. 2017b. Disponível em: <<http://www.capital.sp.gov.br/noticia/programa-cidade-linda-comeca-da-avenida-23-de-maio>>. Acesso em: 17 mai. 2018.

SILVA, S. J. A Polícia Militar pode lavrar termo circunstanciado de ocorrência?. **Jus Brasil**, Belo Horizonte, 26 fev. 2018. Disponível em: <<https://jus.com.br/artigos/64419/a-policia-militar-pode-lavrar-termo-circunstanciado-de-ocorrencia>>. Acesso em: 20 mai. 2018.

TOLEDO, L. F. Doria propõe multa de R\$ 5 mil a pichadores e põe taxista para denunciar. **Estadão**, São Paulo, 28 jan. 2017. Disponível em: <<https://sao-paulo.estadao.com.br/noticias/geral,doria-poe-taxista-para-denunciar-pichadores,70001644904>>. Acesso em: 26 mai. 2018.

TOSELLO, C. Prefeitura de SP quer cobrir fachadas com trepadeiras para impedir pichação. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 04 ago. 2000. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u6661.shtml>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

Filmes.

CIDADE CINZA. Dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. São Paulo: Sala 12 Filmes e Motion, 2013. Online, son., color.

NIGGAZ DA HORA – graffiti, memória e juventude. Dirigido por Marcelo Carneiro. São Paulo: Jahjah Filmes, 2017. Online, son., color.

STYLE WARS. Dirigido por Tony Silver. Produzido por Tony Silver e Henry Chalfant. Nova Iorque: 1983. Online, son., color.

WILD STYLE. Dirigido por Charlie Ahearn. Nova Iorque: 1983. Online, son., color.

Zines.

ITEM72. News 002. São Paulo, abr. 2017.

Leis.

BRASIL. Lei 9.099, de 26 de setembro de 1995. **Diário Oficial da União**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9099.htm>. Acesso em: 16 mai. 2018.

BRASIL. Lei 9.605, de 12 de fevereiro de 1998. **Diário Oficial da União**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L9605.htm>. Acesso em: 14 mai. 2018.

BRASIL. Lei 12.408, de 25 de maio de 2011. **Diário Oficial da União**. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2011/lei/l12408.htm>. Acesso em: 14 mai. 2018.

SÃO PAULO (Município). Lei 14.223, de 26 de setembro de 2006. **Prefeitura Municipal de São Paulo**. Disponível em: <http://www3.prefeitura.sp.gov.br/cadlem/secretarias/negocios_juridicos/cadlem/integra.asp?alt=27092006L%20142230000>. Acesso em: 15 mai. 2018.

SÃO PAULO (Município). Lei 14.451, de 22 de junho de 2007. **Radar Municipal**. Disponível em: <<https://www.radarmunicipal.com.br/legislacao/lei-14451>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

SÃO PAULO (Município). Lei 16.612, de 20 de fevereiro de 2017. **Diário Oficial da Cidade De São Paulo**. Disponível em: <<https://www.imprensaoficial.com.br/Certificacao/GatewayCertificaPDF.aspx?notarizacaoID=76f762fa-66ea-4896-9187-b364cf2c779a>>. Acesso em: 15 mai. 2018.

Sites consultados.

1º EDITAL DE CONCURSO DE PINTURA DE RUA - MUSEU DE ARTE DE RUA (MAR). Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/editaMAR_1489427334.pdf>. Acesso em: 25 mai. 2018.

6ª EDIÇÃO SOPA DE LETRAS DA ZNLOVERS. Disponível em: <<https://www.facebook.com/events/1123526854400132/>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

A7MA GALERIA. Disponível em: <<http://a7ma.art.br/about/>>. Acesso em: 3 jan. 2018.

APRAÇA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/apraca.cc/>>. Acesso em: 12 jun. 2018.

ALMA DA RUA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/almadaruacult/>>. Acesso em: 7 mai. 2018

ARTE E CULTURA NA KEBRADA. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/Arteeculturanakebrada>>. Acesso em: 20 mar. 2018.

ASSOCIAÇÃO CIDADE ESCOLA APRENDIZ. Disponível em:
<<http://www.cidadeescolaaprendiz.org.br>>. Acesso em: 3 abr. 2018.

ATELIÊ DAMARGEM. Disponível em: <<https://www.facebook.com/damargem/>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

ATELIÊ DAKI. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ateliedaki>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

BRAZIL FOUNDATION. Disponível em: <<https://brazilfoundation.org>>. Acesso em: 5 mai. 2018.

CHOQUE CULTURAL. Disponível em: <<https://www.choquecultural.com.br>>. Acesso em: 21 jul. 2018.

CICLO SOCIAL ART. Disponível em: <<https://www.facebook.com/Ciclosocialart>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

COMISSÃO DE ASSESSORIA E ASSUNTOS DE ARTE DE RUA. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/ComissaodeAssessoriaeAssuntosdeArtedeRua>>. Acesso em: 24 mai. 2018.

CORREIOS. Disponível em: <<https://www.correios.com.br/para-voce/precisa-de-ajuda/o-que-e-cep-e-por-que-usa-lo>>. Acesso em: 10 fev. 2018.

DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO. Disponível em:
<<http://www.dicionarioetimologico.com.br/grafite/>>. Acesso em: 4 abr. 2018.

DICIONÁRIO MICHAELIS. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/grafite/>>. Acesso em: 24 abr. 2018.

EDITAL PROGRAMA VAI 2017. Disponível em:
<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br/files/project/3627/edital_vai_i__retificado_26fev.pdf>. Acesso em: 14 mai. 2018.

EFÊMMERA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/efemmeras>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL. Disponível em:
<<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa9831/alex-vallauri>>. Acesso em: 15 mar. 2018.

ENQUADROS. Disponível em: <<https://goo.gl/e7Xogp>>. Acesso em: 16 jun. 2018.

FAVELA GALERIA. Disponível em: <<https://www.facebook.com/favelagaleriaopnicomvida>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

FESTIVAL COCIDADE. Disponível em: <<https://www.facebook.com/CoCidade>>. Acesso em: 30 set. 2016.

FÓRUM DE CULTURA – GRAJAÚ. Disponível em:
<<https://www.facebook.com/pg/ForumDeCulturaGrajau>> . Acesso em: 20 mar. 2018.

IMARGEM. Disponível em: <<http://imargem.art.br>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

LOCAL STUDIO ART. Disponível em: <<https://www.facebook.com/localstudioart/>>. Acesso em: 8 mai. 2018.

MÊS DA CULTURA INDEPENDENTE. Disponível em <<https://www.facebook.com/mcifest/>>. Acesso em: 11 mai. 2018.

MY MAPS – GOOGLE MAPS. Disponível em: <<https://www.google.com/intl/pt-BR/maps/about/mymaps/>>. Acesso em: 23 nov. 2018.

OTM CREW. Disponível em: <<https://www.facebook.com/otmcrew>>. Acesso em: 7 mai. 2018.

PROAC. Disponível em: <http://www.proac.sp.gov.br/proac_editais/principal/>. Acesso em: 14 mai. 2018.

PROGRAMA VAI. Disponível em: <<http://programavai.blogspot.com.br>>. Acesso em: 14 mai. 2018.

SESC. Disponível em: <<https://www.sescsp.org.br/pt/sobre-o-sesc/quem-somos/>>. Acesso em: 2 mai. 2018.

SPCULTURA. Disponível em: <<http://spcultura.prefeitura.sp.gov.br>>. Acesso em: 23 jul. 2018.

VIRADA CULTURAL. Disponível em: <<http://viradacultural.prefeitura.sp.gov.br>>. Acesso em: 11 mai. 2018.

Os ícones utilizados neste trabalho são de autoria de Alex Rodriguez, Gabriele Garofalo, ilCactusBlu, Aman e Juraj Sedlák disponíveis no The Noun Project.

2018