

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERUNIDADES EM ESTÉTICA E
HISTÓRIA DA ARTE

RENAN BRIENZA SIMÕES

Os “novos murais” e o Minhocão:
disputas, percepções e apropriações

São Paulo

2023

RENAN BRIENZA SIMÕES

Os “novos murais” e o Minhocão:
disputas, percepções e apropriações

Versão Original

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de Concentração: Estética e História da Arte

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Nascimento Fabbrini

São Paulo

2023

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

S593? Simões, Renan Brienza
Os "novos murais" e o Minhocão: disputas, percepções e apropriações / Renan Brienza Simões; orientador Ricardo Nascimento Fabbrini - São Paulo, 2023.
173 f.

Dissertação (Mestrado)- Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo. Área de concentração: Estética e História da Arte.

1. graffiti. 2. "novo muralismo". 3. ambiência. 4. fenomenologia. 5. Minhocão. I. Fabbrini, Ricardo Nascimento, orient. II. Título.

Nome: SIMÕES, Renan Brienza.

Título: Os “novos murais” e o Minhocão: disputas, percepções e apropriações.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Professor Ricardo Fabbrini pela generosa orientação durante todo o período de estudo e pesquisa. Agradeço aos professores Waldemar Zaidler Junior e Leopoldo Waizbort pelas significativas contribuições para este texto.

Agradeço à minha família pelo apoio constante nas diversas buscas e investigações que realizo. Agradeço aos meus amigos, que me acompanham nas inquietações teóricas e práticas. Agradeço ao Maurício, à Vitória e ao Gabriel pela sempre oportuna companhia e pelas sugestões.

Agradeço a todos professores e professoras, funcionários e funcionárias e colegas do PGEHA, pelas aulas e aprendizados conjuntos. Agradeço à USP pela oportunidade de continuar estudando em prol do desenvolvimento científico.

RESUMO

SIMÕES, Renan Brienza. **Os “novos murais” e o Minhocão**: disputas, percepções e apropriações. 2023. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

Resumo: Esta dissertação propõe uma investigação sobre o *graffiti* e os “novos murais” presentes na região do Minhocão, viaduto que corta bairros da Zona Oeste e do Centro histórico de São Paulo, com o objetivo de mapear e apresentar suas principais disputas, modos de percepção e apropriações. Parte-se do histórico de construção da via elevada; analisa-se brevemente algumas das disputas vinculadas aos usos e funções deste espaço, no momento atual; avança-se para a discussão sobre as modalidades da arte urbana e do *graffiti* na cidade de São Paulo, buscando-se definir o termo “novo muralismo”; apresenta-se o recorte dos festivais de “novo muralismo” no centro da cidade de São Paulo, com enfoque no período de 2015 a 2022, investigando suas origens, os modos de produção do espaço urbano, e os principais interesses públicos e privados envolvidos em sua realização. Por fim, analisa-se o Minhocão como fronteira urbana, elemento de separação de bairros, e também como uma estrutura que se constitui em duas ambiências significativamente distintas, a parte de cima do elevado e a parte de baixo, apresentando-se reflexões sobre as formas de ocupação destes espaços, com vistas a demonstrar o papel das imagens do *graffiti* e dos “novos murais” na configuração atual deste território e nos esforços públicos e privados de reconfiguração dessa região. Conclui-se que as imagens têm um importante papel na constituição das disputas sobre aquele território e defende-se a hipótese de que as inscrições presentes na parte de baixo do viaduto têm, em geral, um caráter mais enigmático e dissensual do que os “novos murais” na parte superior, cuja natureza tende a ser mais consensual.

Palavras-chave: *graffiti*; “novo muralismo”; ambiência; fenomenologia; Minhocão.

ABSTRACT

SIMÕES, Renan Brienza. The “new murals” and the Minhocão: disputes, perceptions and appropriations. **2023. Master of Arts (thesis). Interunit Graduate Program in Aesthetics and Art History, University of São Paulo, São Paulo, 2023.**

Abstract: This dissertation proposes an investigation into *graffiti* and the “new murals” in the Minhocão region, viaduct that cuts through neighborhoods in the West Zone and the historic center of São Paulo, with the aim of mapping and presenting their main disputes, modes of perception and appropriations. It starts with the construction history of the elevated road; it briefly analyzes some of the disputes related to the uses and functions of this space, at the present time. The discussion then moves on to the modalities of urban art and *graffiti* in the city of São Paulo, seeking to define the term “new muralism”; it presents a selection of “new muralism” festivals in the center of the city of São Paulo, focusing on the period from 2015 to 2022, investigating their origins, the modes of production of urban space, and the main marketing interests involved in their realization. Finally, the Minhocão is analyzed as an urban frontier, an element separating neighborhoods, and also as a structure that consists of two significantly different ambiances, the upper part of the elevated and the lower part. Reflections are presented on the ways of occupying these spaces, seeking to demonstrate the role of graffiti images and “new murals” in the current configuration of this territory and in public and private efforts to reconfigure this region. It is concluded that the images play an important role in the constitution of disputes over that territory and it is defended the hypothesis that the inscriptions present on the underside of the viaduct have, in general, a more enigmatic and dissenting character than the “new murals” at the top, whose nature tends to be more consensual.

Keywords: graffiti; “new muralism”; ambiance; phenomenology; “Minhocão”.

SUMÁRIO

1.	INTRODUÇÃO.....	8
2.	O MINHOCÃO: HISTÓRIA, USOS E DISPUTAS.....	14
2.1.	A inauguração do minhocão e o planejamento moderno.....	14
2.2.	Novos rumos? Disputas sobre presente e futuro do Minhocão....	20
3.	MODALIDADES DO <i>GRAFFITI</i> E DA ARTE DE RUA.....	31
3.1.	Termos, distinções e aproximações.....	31
3.2.	Práticas do Poder Público.....	43
3.3.	Apropriações pelo campo da arte e pelo mercado publicitário.....	57
3.4.	Um conceito de “novo muralismo”	67
4.	FESTIVAIS DE “NOVO MURALISMO” EM SÃO PAULO DE 2015 A 2022..	92
4.1.	Histórico de intervenções artísticas no Minhocão.....	92
4.2.	Histórico dos festivais de “novo muralismo” no centro de São Paulo.....	108
4.3.	O “novo muralismo” no Minhocão.....	123
4.4.	“Novos murais” como sucedâneos dos <i>outdoors</i>	132
4.5.	Interesses imobiliários.....	138
5.	AMBIÊNCIAS E PERCEPÇÕES: O MINHOCÃO COMO FRONTEIRA.....	145
6.	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	164
7.	REFERÊNCIAS.....	168

1. INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como objetivo central oferecer ao leitor um mapeamento teórico e uma análise das principais modalidades do aqui chamado “novo muralismo”, em São Paulo, a partir da primeira década do século XX. A principal pergunta que se coloca é justamente relativa ao histórico, aos agentes, às questões estéticas e aos interesses públicos e privados envolvidos na produção de obras do aqui chamado “novo muralismo”, no entorno do Minhocão, sobretudo a partir de 2015. Esta categoria aqui defendida trata de um conjunto de manifestações visuais que engloba intervenções artísticas de arte de rua feitas em empenas de edifícios, com predominância nas regiões centrais da cidade. O enfoque territorial da pesquisa na região do Minhocão traz também como propósito a demonstração de que os “novos murais” presentes no trajeto na parte de cima do Elevado ajudam a criar uma ambiência diferente da que existe sob o viaduto. O trabalho apresenta a hipótese de que há, no Minhocão, duas ambiências distintas - a de cima e a de baixo do viaduto - e que a presença de “novos murais”, bem como dos jardins verticais, e das demais intervenções na parte superior da via, compõem uma tentativa de alterar a ambiência daquele local, de diferenciá-la da que está sob o viaduto, modulando a presença de realidades substancialmente distintas. Busca-se, assim, conduzir o leitor em uma espécie de percurso pelas histórias, disputas e imagens do Minhocão para revelar aspectos da realidade social e imagética muitas vezes encobertos pela presença destes “novos murais”.

A metodologia usada será a revisão bibliográfica sobre o *graffiti* e o muralismo, suas histórias e contextos em São Paulo; a consulta a matérias e reportagens sobre o “novo muralismo”; e também uma análise fenomenológica sobre possíveis modos de percepção das ambiências e das imagens no percurso do viaduto. Objetiva-se oferecer ao leitor um breve histórico sobre o Minhocão, definir a terminologia sobre o “novo muralismo”, questionar a presença dessas imagens no meio urbano, revelar interesses adjacentes e explicitar o caráter desigual dos espaços sob e sobre o elevado, indicando como as manifestações do *graffiti* e da arte de rua se adaptam a esses diferentes contextos. Parte-se de autores como

Baudrillard (1991), Didi-Huberman (2010), Fabbrini (2016a, 2016b, 2016c), Han (2015), Lassala (2017), Lynch (1960), Pallasmaa (2011), Rancière (2005a, 2006), Serrano (2008), Zaidler Junior (2011, 2014), e Graça (2017) para realizar a reflexão aqui proposta.

No primeiro capítulo, apresenta-se um breve histórico do Minhocão, desde a sua construção até o debate atual sobre sua possível transformação em parque permanente ou eventual demolição, suas disputas e usos contemporâneos. A seguir, no segundo capítulo, discorre-se sobre algumas das diversas modalidades do grafite e da arte de rua, com principal enfoque em São Paulo, além de serem apresentados impasses do debate público sobre as tentativas de categorização dessas intervenções visuais na rua, examinando-se algumas conexões dessas modalidades com o campo da arte. No terceiro capítulo, apresentamos algumas propostas contemporâneas dos festivais de “novo muralismo”, com o intuito de mapear o histórico recente, o discurso e alguns dos agentes envolvidos com esses eventos na região central de São Paulo, a fim de demonstrar as hipóteses da sua relação com os interesses mercadológicos. Por fim, no quarto capítulo, analisamos as diferentes ambiências presentes nas partes de cima e de baixo do viaduto, com o intuito de entender como as imagens existentes em cada uma delas contribuem para a formação destes espaços.

Em nossa pesquisa, a percepção é um fator central. Buscamos entender como as imagens presentes na cidade são percebidas pelas pessoas, como participam de processos de transformação de territórios, como se integram a práticas do setor privado, e como são fenômenos resultantes do envolvimento de diversos atores sociais em diversas modalidades artísticas, políticas e culturais. Para iniciar a reflexão sobre a percepção dos habitantes das metrópoles urbanas, recorreremos a Georg Simmel (2005), sociólogo alemão, que em seu livro “A metrópole e a vida mental”, de 1903, traça um importante raciocínio sobre o “fundamento psicológico” dos sujeitos que vivem em grandes cidades.

Segundo o Simmel (2005, p. 577), a “intensificação da vida nervosa” que advém da rápida transformação do cotidiano e dos diversos estímulos

constantemente propagados no meio urbano leva a um excesso de informações, difícil de ser processado pelo ser humano. O ser humano é dotado da capacidade de fazer distinções, e essa aptidão para diferenciar as situações atuais frente às anteriores aplica-se no processamento das informações que se encontram no cotidiano da vida nas metrópoles. Explica o autor que as “impressões persistentes, a insignificância de suas diferenças, a regularidade habitual de seu transcurso e de suas oposições exigem por assim dizer menos consciência” quando comparada à “rápida concentração de imagens em mudança” (ibid., p. 578).

Uma das principais consequências desse intenso fluxo de imagens, informações e estímulos, característica das grandes cidades, é a transformação da percepção dos sujeitos, de modo a gerar certa “incapacidade de reagir aos novos estímulos com uma energia que lhes seja adequada”, caracterizado assim o “caráter blasé”. Diz o autor:

Talvez não haja nenhum fenômeno anímico que seja reservado de modo tão incondicional à cidade grande como o caráter blasé. Ele é inicialmente a consequência daqueles estímulos nervosos — que se alteram rapidamente e que se condensam em seus antagonismos. [...] A essência do caráter blasé é o embotamento frente à distinção das coisas; não no sentido de que elas não sejam percebidas, como no caso dos parvos, mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos. Elas aparecem ao blasé em uma tonalidade acinzentada e baça e não vale a pena preferir umas em relação às outras. (SIMMEL, 2005, p. 581)

No mesmo sentido, Han (2017, *apud* Mocellim, 2021, p. 103) também reflete sobre a configuração da percepção em uma sociedade constantemente tomada pelos excessos. Junto com Simmel, Han fala sobre o embotamento dos sentidos como consequência do “imperativo do fazer”, da cultura de “multitarefa como regra do capitalismo informacional”. Para o autor sul-coreano, no entanto, a conclusão é de que, depois da “sociedade disciplinar” vem a “sociedade do desempenho, com a psicopolítica da autoexploração”, em que a tentativa de fazer tudo ao mesmo tempo com atenção profunda, buscando constantemente a novidade, gera, na realidade, “tédio” e “cansaço”. Além do tédio já presente no “cidadão metropolitano” do início do século passado, decorrente do hiperestímulo, agora, no século XXI,

deparamo-nos também com o cansaço crônico e a depressão em um grupo expressivo de pessoas.

A respeito dos modos de atenção, concentração e contemplação vigentes em nossa sociedade contemporânea, Han (2015, p. 19) explica que diversas das atividades que trouxeram nossa civilização para o estágio atual desenvolveram-se mediante a modalidade de atenção profunda, contemplativa, como é o caso da filosofia. “A cultura pressupõe um ambiente onde seja possível uma atenção profunda” e, em sentido contrário, em nosso contexto atual, esta modalidade de atenção “é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção”. Nesse modo, a atenção distribui-se entre diversas atividades, com veloz alteração de foco, transitando entre distintas “atividades, fontes informativas e processos”. Ainda, o autor destaca que, como no estágio produtivo atual há pouco espaço reservado ao tédio, não é permitido “aquele tédio profundo que não deixa de ser importante para um processo criativo” (HAN, 2015, p. 19). Porém, quando nos encontramos no estado contemplativo, modalidade diversa de atenção, diz o autor:

de certo modo, saímos de nós mesmos, mergulhando nas coisas. Merleau-Ponty descreve a consideração contemplativa da paisagem como uma alienação ou desinteriorização [...]. É só a atenção profunda que interliga a “instabilidade dos olhos” gerando o recolhimento, que está em condições de “delimitar as mãos errantes da natureza”. Sem esse recolhimento contemplativo, o olhar perambula inquieto de cá para lá e não traz nada a se manifestar.” (HAN, 2015, p. 20)

Nesse sentido, Han (2015, p. 29) explica que a mera realização de atividades apenas tem o condão de “prolongar o que já existe”. A repetição de processos diários e a conformação da nossa percepção a eles inibe a sensibilidade, que resta ofuscada pela urgência do fazer. Assim, comenta o autor, é imprescindível a “negatividade da interrupção” para que se possa efetivamente promover “uma virada real para o outro”. Entende-se, desse modo, que “só por meio da negatividade do parar interiormente, o sujeito de ação pode dimensionar todo o espaço da contingência que escapa a uma mera atividade.” (HAN, 2015, p. 29). Acerca dessas duas configurações de potência - a positiva e a negativa -, e suas repercussões na

nossa capacidade de contemplação e reflexão, Han (2015, p. 30) afirma que, enquanto a potência positiva é a possibilidade de fazer algo, a negativa

é a potência de não fazer, para falar com Nietzsche; para dizer não. Mas a potência negativa distingue-se da mera impotência, a incapacidade de fazer alguma coisa. A impotência é simplesmente o contrário da potência positiva. Ela é, ela própria, positiva na medida em que está ligada com algo. Ela não é capaz de alguma coisa. A potência negativa supera a positividade, que está presa em alguma coisa. É uma potência de não fazer. [...] Se possuíssemos apenas a potência de fazer algo e não tivéssemos a potência de não fazer, incorreríamos numa hiperatividade fatal.” (HAN, 2015, p. 30)

Tomando como base essas reflexões iniciais sobre a percepção na cidade contemporânea, e adequando-as à realidade de São Paulo, notadamente do percurso do Minhocão, podemos pensar sobre as diversas formas de contato visual e sensorial com este território e as imagens nele presentes. Ainda que possamos arriscar o palpite de que, na maioria dos casos, é “blasé” o comportamento dos transeuntes e dos motoristas, com relação às intervenções visuais como as obras nas empenas cegas ao longo do percurso do Elevado, buscaremos neste texto propor uma outra aproximação.

Nossa pesquisa tentará se dar na chave da potência negativa, aprofundando a investigação sobre as imagens na cidade, e considerando que, se nos guiássemos apenas pelo “fazer algo”, pela “hiperatividade fatal”, percorrer o trajeto do Minhocão poderia levar a conclusões menos precisas. Durante meus diversos percursos pelo território estudado, ao longo da pesquisa, mudei de opinião a respeito das imagens percebidas e, com base nos autores aqui apresentados, constituí uma série de hipóteses sobre a presença dessas imagens e suas relações com outros elementos da ambiência, bem como as influências e interesses circundantes, que permitiram uma nova avaliação sobre as imagens observadas. É nesse sentido que, também esta pesquisa, se propõe a buscar a “potência negativa” da percepção, desvinculando-se, na máxima medida possível, do caráter blasé resultante dos hiperestímulos, para apresentar uma reflexão sobre os “novos murais”, o *graffiti* e o Minhocão, com enfoque no período entre 2015 e 2023.

Em uma chave crítica próxima à dos demais autores aqui reunidos, Pallasmaa (2011, p. 20) menciona que, em nossa sociedade contemporânea, as novidades

tecnológicas e a “infinita multiplicação e produção de imagens” - “uma incessante chuva de imagens”, nos termos de Ítalo Calvino¹ - confere ainda mais peso à “hegemonia da visão”. A mesma autora (2011, p. 32) comenta:

A cultura contemporânea em geral tende lentamente ao distanciamento, a uma espécie de dessensualização e de-erotização assustadoras da relação humana com a realidade. A pintura e a escultura também parecem estar perdendo sua sensualidade; em vez de convidar para uma intimidade sensorial, as obras de arte contemporâneas freqüentemente sinalizam uma rejeição distanciadora da curiosidade e do prazer sensual. Essas obras de arte falam para o intelecto e para nossas habilidades de conceitualização em vez de se voltarem para nossos sentidos e respostas corporais indiferenciadas. O bombardeio incessante do imaginário não relacionado leva a um esvaziamento gradual do conteúdo emocional das imagens. **As imagens são convertidas em mercadorias infinitas fabricadas para postergar o tédio [...].** (PALLASMAA, 2011, p. 32, grifo meu)

Nesse sentido, propomo-nos aqui a perquirir em que medida as imagens presentes no Minhocão, sobretudo os “novos murais”, são mercantilizadas, isto é, atendem a interesses corporativos diversos, adiando o tédio de quem por lá transita, sem necessariamente “forçar o pensamento”, no termo de Deleuze (*apud* FABBRINI, 2016b, p. 252). Investigaremos, também, as diferenças entre as ambiências na parte de cima do viaduto e na parte de baixo, e veremos em que aspectos elas se diferenciam e se aproximam. No entanto, para que esta reflexão sobre o regime das imagens no Minhocão possa ser melhor estabelecida, iniciamos o nosso percurso textual pela apresentação do contexto de surgimento do Elevado, de seus impactos nos territórios circundantes e de suas disputas físicas e simbólicas. Assim, esperamos que os comentários sobre o Minhocão sirvam, entre outras coisas, para pensarmos essas imagens em seu contexto próprio, localizado, territorializado, repleto de influências, debates, controvérsias e interesses, que serão, na medida do possível, mapeados e trazidos à tona nos demais capítulos.

¹ Ítalo Calvino, *Six Memos for the Next Millennium*, Vintage Books (New York), 1988, p 57.

2. O MINHOCÃO: HISTÓRIA, USOS E DISPUTAS

2.1. A INAUGURAÇÃO DO MINHOCÃO E O PLANEJAMENTO MODERNO

No dia 25 de janeiro de 1971, quando a capital paulista completava quatrocentos e dezessete anos desde sua fundação pelos jesuítas, o então prefeito Paulo Maluf, do atualmente extinto partido “Aliança Renovadora Nacional” (ARENA), entregou à cidade uma das maiores construções viárias urbanas já vistas em São Paulo: o então chamado Elevado Presidente Costa e Silva, que se popularizou como “Minhocão”. Não foi sem polêmica e contestação que surgiu o projeto para a construção da via elevada. Durante a gestão municipal do prefeito Faria Lima (1965-1969), antecessor de Maluf, o projeto já havia sido apresentado pelo engenheiro Luiz Carlos Gomes Cardim Sangirardi, mas fora recusado pelo prefeito à época. Foi com Maluf que o projeto ganhou força e, após quinze meses de construção, estava pronto o viaduto com mais de três quilômetros de extensão. As fissuras sociais, políticas e econômicas provocadas pela obra, no entanto, começaram a ser sentidas pela população local antes mesmo da sua inauguração.

Oficialmente chamado, à época, de Elevado Presidente Costa e Silva, em homenagem ao segundo chefe de estado desde o início da Ditadura Civil-Militar no Brasil, o viaduto era um novo elemento do complexo viário que conectava as zonas leste e oeste de São Paulo, passando pelo centro. Mais especificamente, o elevado percorria os bairros da Barra Funda, Campos Elíseos, Santa Cecília e República, em um percurso de três mil e quatrocentos metros (3,4 km)², por cima das avenidas Francisco Matarazzo, General Olímpio da Silveira, São João e da rua Amaral Gurgel, conectando o Largo Padre Péricles, em Perdizes, à Praça Roosevelt, na Consolação. A via expressa, sem faróis, faixas de pedestre ou quaisquer outros obstáculos à livre circulação dos veículos, representava a prioridade dada aos carros pela lógica rodoviária, que norteava a expansão urbana à época.

² Segundo informação disponível em: <https://www.estadao.com.br/sao-paulo/minhocao-3-4-km-de-extensao-e-40-anos-de-polemicas-imp/>. Acesso em 12/07/2023.



Imagem 1. Capa do jornal O Estado de S. Paulo de 18 de setembro de 1969, dois anos antes da inauguração do viaduto. Imagem: Acervo Estadão.

A construção da via elevada decerto já causara diversos impactos para os moradores do local, em função da enorme obra necessária para a sustentação de tal monumento à indústria automobilística. Sua imposição foi um dos símbolos do autoritarismo da época, revestido do argumento de alívio ao fluxo viário no eixo leste-oeste. Mas, sobretudo, o Minhocão representou a cisão de bairros que, até então, eram sinônimos de oposição ao regime ditatorial. Ao erigir um viaduto de mais de três quilômetros, criava-se uma separação física e simbólica para bairros que outrora foram conectados. A ausência de sol na parte inferior da via produzira uma constante sensação de insegurança, bem como a diminuição da qualidade de vida de quem ali habitava. Os primeiros andares dos edifícios, a apenas cinco metros de distância do viaduto, perderam sua privacidade e começaram a arcar com os custos ambientais e urbanísticos da poluição sonora, visual e atmosférica.

O contexto de criação do Minhocão dialoga com o movimento global de fomento à indústria automobilística, iniciado nas primeiras décadas do século XX nos Estados Unidos e com enorme crescimento principalmente após a 2ª Guerra Mundial e antes da Crise Internacional do Petróleo de 1973. Esse modelo de desenvolvimento econômico criado e implantado nos países do Norte Global - sobretudo, na Europa e nos Estados Unidos - foi replicado em diversas nações do Sul Global, como sucedeu com o Brasil. A expansão urbana lastreada na mobilidade em veículos motorizados impulsionava toda uma cadeia produtiva que se tornou a

ponta de lança da indústria nacional - a de fabricantes de autopeças, por exemplo, que até hoje é uma das mais relevantes para o PIB brasileiro.

O modelo de desenvolvimento urbano comumente chamado de "rodoviarismo" funda-se num consenso político-econômico de priorização do automóvel como principal meio de transporte urbano e das estradas e vias expressas como melhores soluções para o escoamento do tráfego. Em São Paulo, foi na década de 1930 que esta proposta começou a ganhar força, inspirada nas experiências européia e americana. O então prefeito da capital paulista, Prestes Maia, lançou o "Plano de Avenidas", que previa a expansão das vias radiais para conectar o centro às periferias, com a mobilização de vultosos montantes de recursos públicos, investidos na canalização dos rios - e conseqüente desprezo de seu potencial hídrico e de locomoção fluvial - bem como na priorização do veículo automotor individual como meio de transporte urbano, com a conseqüente diminuição significativa dos espaços destinados aos pedestres. No mesmo sentido, a respeito do Minhocão, diz Zaidler Junior (2014, p. 108):

A proposta dessa interligação diametral Leste-Oeste já constava dos esquemas conceituais do Plano de Avenidas de Prestes Maia, concebido em 1930. No Plano Urbanístico Básico, elaborado na gestão do prefeito Faria Lima (1965-1969), tomou corpo a ideia da construção da monstruosa via expressa, levada a cabo na gestão seguinte, em apenas 15 meses, entre outubro de 1969 e dezembro de 1970, e inaugurada no início de 1971.

De acordo com Calliari (2016, p. 25), durante certo período no início do século XX, o território foi importante local de encontro social, mas isso foi remodelado com o "triunfo dos ideais de planejamento do modernismo, o que coincidiu com a invasão dos automóveis". Foi Jacobs (2011) quem levantou, em 1961, o debate da importância dos espaços públicos, favorecedores do convívio e dos encontros, e da disfuncionalidade que o planejamento urbano moderno imprimia à cidade, empurrando a vida cotidiana para fora destes espaços de convívio comum. Ainda segundo Calliari (2016, p. 26), as ideologias dominantes negaram a importância dos espaços públicos e da vida nas cidades, em favor da primazia do automóvel. Assim, visou-se construir uma disposição urbana racional, simplificada "para as atividades

necessárias” - habitar, trabalhar e consumir -, cujo elo seria o automóvel, que permitiria a locomoção entre esses locais especializados e segregados por funções.

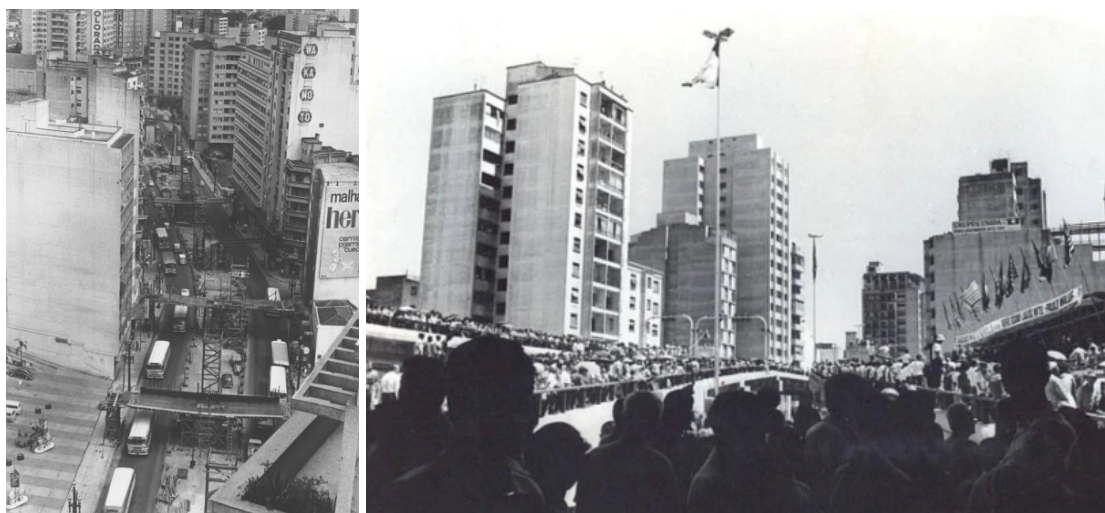
O urbanismo moderno, assim como os seus desdobramentos em termos de planejamento urbano, tendem a olhar a cidade de cima de um prédio, de um helicóptero ou de um avião. No entanto, a visão dos pedestres está muito mais relacionada ao nível da caminhada, das esquinas, dos acontecimentos que se dão na dimensão humana. Sobre a perspectiva “do alto”, vejamos o que fala Certeau (1998, p. 170):

[...] pergunto-me onde se origina o prazer de ‘ver o conjunto’, de superar, de totalizar o mais desmesurado dos textos humanos. Aquele que sobe até lá no alto [do World Trade Center] foge à massa que carrega e tritura em si mesma toda identidade de autores ou de espectadores. [...] Sua elevação o transfigura em voyeur. Coloca-o à distância. [...] Ela permite lê-lo, ser um Olho solar, um olhar divino. Exaltação de uma pulsão escópica e gnóstica. Ser apenas este ponto que vê, eis a ficção do saber.

Em oposição a essa perspectiva do planejador urbano que olha a cidade do alto, o autor francês também tece uma análise acerca da perspectiva “de baixo”, dos pedestres:

Mas ‘embaixo’ (down), a partir dos limiares onde cessa a visibilidade, vivem os **praticantes ordinários da cidade**. Forma elementar dessa experiência, eles são caminhantes, pedestres, *Wandersmanner*, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um ‘texto’ urbano que escrevem sem poder lê-lo. (idem, grifo meu)

A reflexão proposta por Certeau (1998) a respeito das diferentes percepções sobre a cidade ajuda a vislumbrar parte das divergências entre os planejadores urbanos envolvidos na construção do Minhocão e as perspectivas dos cidadãos que habitavam aquele território. Eis uma origem provável do relevante volume do debate a respeito do futuro desta obra que, para a cidade de São Paulo, vista do alto, poderia representar um grande símbolo de progresso, mas que para os cidadãos dos entornos do viaduto seria um enorme entrave urbano.



Imagens 2 e 3. À esquerda, vemos uma fotografia com vista aérea do Minhocão em construção no início da década de 1970; e à direita, o público que visitava pela primeira vez a nova via elevada da cidade, a maior da América Latina à época. Fotos: Acervo Estadão.

De sua inauguração em 1971 até os dias atuais, muito se debateu sobre suas funções, usos e possíveis destinos. Até 1976, o fluxo de veículos era aceito durante todas as vinte e quatro horas do dia. A partir de então, o viaduto passou a ser fechado da meia-noite às cinco horas da manhã, todos os dias, para diminuir os impactos sonoros negativos sobre os moradores da região, além de visar à diminuição de acidentes. Em 1989, a então Prefeita Luiza Erundina (PT) ampliou o período de fechamento aos carros: não poderia haver circulação de veículos das 21h30 às 06h, de segunda a sábado, sendo que aos domingos era completa a restrição ao fluxo de veículos. Este foi, dezoito anos após a inauguração da obra, um primeiro marco histórico para o debate sobre o futuro do Minhocão.



Imagens 4 e 5. À esquerda, outdoor com propaganda ocupa a parede lateral de edifício no Minhocão, enquanto cidadão usa o espaço como área de lazer. À direita, vemos uma kombi circulando na via elevada e uma faixa noticiando novos horários de fechamento do elevador. Fotos: Acervo Estadão.

Mais recentemente, em 2015, a circulação de carros foi vedada das 21h30 às 06h30, durante os dias úteis, sendo que aos sábados o viaduto fecha para veículos às 15h, reabrindo o fluxo apenas na segunda-feira às 06h, com a tarde de sábado e o dia de domingo inteiramente destinado ao lazer de pedestres e ciclistas. Desde março de 2018, o viaduto também fica aberto para pedestres durante todo o sábado. Atualmente, em 2023, os veículos estão autorizados a circular na via de segunda a sexta-feira, das 07h às 20h³. Nos demais períodos, o Elevado fica aberto para pedestres e ciclistas. Para se ter ideia do volume de veículos que trafegam pela via, atualmente, segundo a Companhia de Engenharia de Tráfego (CET), passam diariamente pelo Minhocão cerca de 32 mil automóveis e motocicletas⁴.

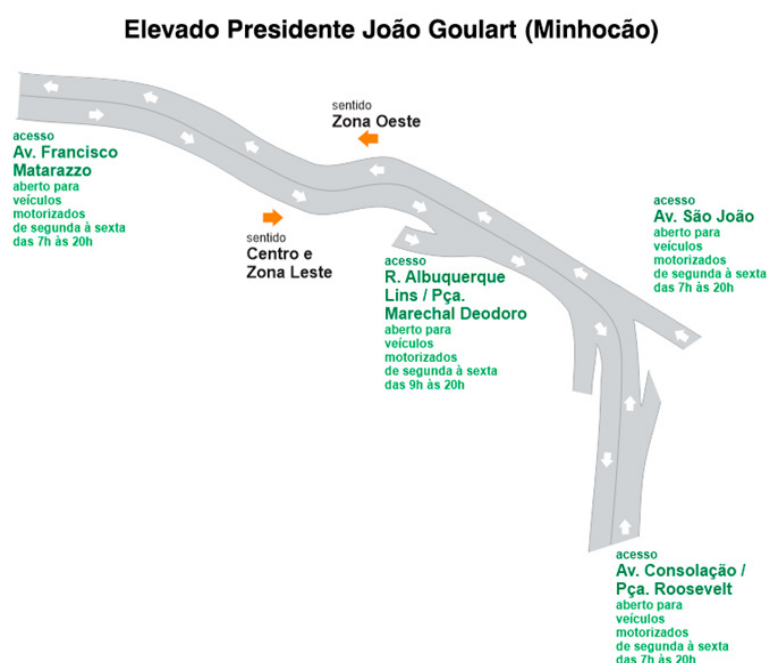


Imagem 6. Ilustração do site da Companhia de Engenharia de Tráfego (CET) com informações sobre os horários de permissão de circulação de automóveis, vigentes em 2023, ao tempo desta pesquisa.

³ Disponível em:

[http://www.cetsp.com.br/consultas/seguranca-e-mobilidade/elevado-presidente-joao-goulart-\(minhocao\).aspx](http://www.cetsp.com.br/consultas/seguranca-e-mobilidade/elevado-presidente-joao-goulart-(minhocao).aspx). Acesso em 01/03/2023.

⁴ Disponível em: <https://www.saopaulo.sp.leg.br/especiaiscmisp/especial-minhocao/>. Acesso em 01/03/2023.

⁵ Disponível em:

[http://www.cetsp.com.br/consultas/seguranca-e-mobilidade/elevado-presidente-joao-goulart-\(minhocao\).aspx](http://www.cetsp.com.br/consultas/seguranca-e-mobilidade/elevado-presidente-joao-goulart-(minhocao).aspx). Acesso em 01/06/2023.

2.2. NOVOS RUMOS? DISPUTAS SOBRE PRESENTE E FUTURO DO MINHOCÃO.

A história do Minhocão dialoga diretamente com a história das moradias e do perfil habitacional da região que ele atravessa. Otero (2020, p. 29) menciona que, com a degradação das moradias na região do Elevado, após a sua construção, ocasionada por uma piora das condições ambientais e pelo rechaço da “classe média e média-alta” aos imóveis daquelas regiões, deu-se um maior acesso a esses imóveis às famílias de menor renda. Isso gerou um processo que, tal qual em outros centros urbanos “abandonados pelas classes dominantes” e pelo poder público, permitiu a “popularização” da região, nos termos de Kara José (2010, *apud* OTERO, 2020).

A transformação pela qual a via elevada passou ao longo dos anos, com o seu gradual fechamento para carros e abertura para pedestres possibilitou uma série de novos usos e funções para essa estrutura urbana e fez com que o Elevado passasse a ser “personagem de uma trama urbana diferente daquela que gestou a sua construção” (OTERO, 2020, p. 29). Neste novo contexto, diversos agentes se mobilizaram para que novas possibilidades de ocupação deste território se tornassem viáveis. Uma das principais frentes surgidas nesse movimento de ressignificação do Minhocão foi a proposta de transformação da estrutura em um parque urbano, que se iniciou formalmente em 2019, com os estudos para o Projeto de Intervenção Urbana (PIU) Parque Minhocão, buscando ampliar os espaços públicos de lazer no centro da cidade.

A gradual redução dos horários de abertura do Minhocão para os veículos e a ampliação de períodos disponíveis para os pedestres dialoga com o Plano Diretor Estratégico do Município - Lei nº 16.050/2014 -, que prevê, até 2029, o fechamento total do viaduto para carros e sua eventual transformação em parque, conforme o art. 375, parágrafo único:

Art. 375. Parágrafo único. Lei específica deverá ser elaborada determinando a gradual restrição ao transporte individual motorizado no Elevado Costa e Silva, definindo prazos **até sua completa desativação como via de tráfego, sua demolição ou transformação, parcial ou integral, em parque.** (grifo nosso).

Uma das discussões mais tempestivas é justamente a sua eventual transformação em parque de modo definitivo, e não apenas aos finais de semana. O início deste processo remonta à década de 1950, quando a Av. São João e seu entorno começaram a perceber uma significativa desvalorização imobiliária, com o deslocamento da centralidade econômica da cidade no sentido da Av. Paulista (FRÚGOLI JR., 2000). Este movimento de mudança do eixo financeiro da cidade acentuou-se ainda mais quando do início das obras do Minhocão. A desvalorização da região somou-se à fragmentação político-social dos bairros de Santa Cecília, Vila Buarque, Barra Funda e Campos Elísios, os quais eram importantes redutos de artistas, professores universitários, jornalistas e profissionais liberais, e abrigavam teatros, casas de shows, bares e centros culturais, segundo Tales Ab'Sáber (*apud* ROLNIK, 2017).

Nas palavras de Zaidler Junior (2014, p. 108), o Minhocão é tido por significativa parcela da sociedade como uma “cicatriz urbana” que “rasgou o centro histórico da cidade, transformando charme decadente em provisoriedade permanente”. Ainda de acordo com o autor, a “estrutura rude” decorrente da pressa para a construção do elevador, associada à “desproporção em relação às vias que encimou” degradou a “vida doméstica dos apartamentos” que estão no seu entorno, sobretudo os que estão rentes ao viaduto, “em um processo inverso à gentrificação” que levou a uma popularização das habitações ali presentes. O autor ainda acrescenta em sua reflexão uma passagem de Campos (2008, p. 20 e p. 42, *apud* ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 108), para quem essa transformação urbana revelava que o “sonho modernista de uma cidade multinivelada, de tráfegos independentes e desimpedidos” na realidade teria se transformado em um grande pesadelo. Ainda, para Campos (2008, p. 20),

passaram a tratar a região central como mero nó de articulação e passagem na estrutura viária da cidade, priorizando a circulação em grande escala em detrimento das áreas atravessadas. O Minhocão, em especial, resultou numa desvalorização drástica e imediata do entorno, mesmo situando-se em região até então muito procurada para empreendimentos verticais.

O debate atual a respeito do destino do Minhocão encontra em figuras públicas como Raquel Rolnik e Nabil Bonduki importantes fontes argumentativas. No

artigo “Precisamos mesmo do Minhocão?”, presente no livro "Territórios em conflito", de 2017, anteriormente publicado em jornal, Raquel Rolnik expõe uma série de argumentos centrais para esse debate. É certo que o fechamento parcial da via aos fins de semana e suas novas funções de lazer e convívio urbano ajudam a levantar a questão sobre qual a melhor finalidade a se dar ao Minhocão, em um contexto de reflexão sobre o futuro da via elevada. Se, de um lado, há um grupo social que clama pela transformação definitiva do espaço em parque, com o fechamento total da via para carros, instalação de equipamentos esportivos e mobiliário urbano de lazer no elevado, de outro, há pessoas que defendem a demolição do viaduto. Para aqueles que defendem a transformação permanente em parque, cada possibilidade nova de áreas verdes e espaços públicos de lazer em São Paulo deve ser rapidamente apropriada, dado um cenário de carência destes espaços na cidade.

Mas, para a arquiteta e urbanista, a demolição do Minhocão seria mais saudável para a cidade. Em primeiro lugar, ela lembra que, ainda que sejam feitas transformações e melhorias no viaduto, a degradação do espaço urbano continuará notória, sobretudo na parte de baixo da via, tomada pela sombra, pela sensação de insegurança, pela falta de árvores e pela separação dos territórios. Como ela diz: "baixos de viaduto, por mais ocupados e 'customizados' que sejam, serão sempre baixos de viadutos" (2017, p. 158). Rolnik defende também a posição de Tales Ab'Sáber, para quem o Minhocão é um grande símbolo da ditadura civil-militar, impregnado na cidade de São Paulo, além de ter cindido um importante território cultural e intelectual da década de 1970, em consonância com a restrição à liberdade de expressão, característica do período ditatorial. Segundo ela, a demolição do Minhocão seria “pensar a cidade com outra lógica e também rejeitar e enterrar definitivamente os símbolos de um passado autoritário que ainda ronda nossas vidas" (idem).

Por fim, Rolnik propõe urbanizar as avenidas Amaral Gurgel e São João, após a demolição do Minhocão, ampliando-se as calçadas e plantando-se novas árvores. É importante, também, planejar alternativas para o fluxo viário, as quais idealmente fomentariam o transporte público como solução para conexão entre as zonas leste e oeste da cidade. Se conduzido este processo de modo democrático, em um forte

diálogo com os moradores e frequentadores do local, a demolição do Minhocão poderia vir a “significar um dos maiores símbolos de uma nova forma de fazer a cidade” (ibid., p. 159).

Kazuo Nakano (2016, informação verbal), professor da FGV e urbanista presente no debate sobre os possíveis futuros do Minhocão, entende que reconsiderar a existência das vias elevadas na cidade de São Paulo, sobretudo nas áreas centrais, é contribuir para a redefinição do modo de inserção dessas grandes obras viárias no meio urbano, de modo que a demolição passa a ser uma possibilidade considerável e pertinente para a recuperação dos espaços públicos desmantelados pelo enorme viaduto.

Para Valter Caldana (2016, informação verbal), professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, o fechamento atual da via para carros aos fins de semana equivale ao fechamento que ocorre em outras localidades de São Paulo, como é o caso da Av. Paulista, o que lhe parece positivo da perspectiva dos espaços públicos de lazer. No entanto, Caldana (id., 2016) reforça que essas são “soluções paliativas, localizadas, temporárias”. Uma postura diferente seria considerar a sério a possibilidade de demolição do Minhocão, pois os efeitos seriam muito mais duradouros e abrangeriam outros públicos. Ele ainda destaca que “transformar a parte de cima não resolve a parte de baixo”, lembrando que a eventual implantação permanente de um parque, sem a demolição do viaduto, pode trazer benefícios para certa parcela da população, mas manterá uma situação desfavorável para aqueles que habitam e circulam por baixo do viaduto.

Para Nabil Bonduki (2016, informação verbal), professor da Universidade de São Paulo e ex-vereador da capital paulista, à época relator do Plano Diretor Estratégico, o Minhocão foi uma “obra desastrosa, que não deveria ter sido feita”, sobretudo pela depreciação da Av. São João, da Av. General Olímpio da Silveira e de seus entornos. Segundo Bonduki (id., 2016), é possível considerar um desmonte parcial do viaduto, com a outra parte sendo usada para lazer. Ele entende que, a médio prazo, é possível que os padrões de locomoção urbana e uso dos modais de

transporte público possam fazer com que a retirada do fluxo de veículos que atualmente circulam pelo viaduto não tenha tanto impacto negativo no trânsito de São Paulo.

Pesquisa de opinião conduzida pelo Instituto Datafolha (2020) em setembro de 2020 indicou que 54% da população paulistana entende ser melhor a continuidade do Minhocão tal como está hoje em dia. Outros 30% defendem a sua transformação em parque e apenas 7% da população seria favorável à sua demolição. Pequenas variações ocorrem quando se selecionam apenas os grupos que passam cotidianamente pelo elevado - cenário em que a defesa da manutenção aumenta para 64% - ou então somente aqueles que usam o viaduto aos fins de semana para lazer - situação em que crescem os favoráveis à transformação em parque (40%) ou à demolição (9%).

Para Otero (2020, p. 177), a criação do Parque Minhocão, transformando definitivamente o uso do Elevado, “mobiliza intensamente a opinião pública”, porque, de uma parte, “carrega símbolos de recuperação do espaço público, praças e largos perdidos na construção da via expressa”, mas também representa o ímpeto da “nova acumulação capitalista, associada aos processos de (re)valorização imobiliária por meio da capitalização das transformações futuras”.

A discussão em pauta tem em exemplos internacionais um certo padrão referencial, ainda que não seja tão precisa a comparação. O High Line, em Nova Iorque, e o Viaduc des Arts, em Paris, são exemplos muitas vezes trazidos à tona no debate público sobre o Minhocão. Por mais que pareçam similares ao caso paulistano, por se tratar de vias elevadas, em áreas centrais das cidades, antes dedicadas a transporte e que passaram por um processo de transformação de usos e funções, na realidade, não são tantas as proximidades entre os casos analisados. Vejamos, por exemplo, que, em nosso caso, o Minhocão passa por cima de um espaço público, enquanto nos exemplos norteamericano e francês os viadutos passam por entre os bairros, dentro dos quarteirões, majoritariamente sobre espaços privados.

Além disso, quando comparamos as larguras dos viadutos, vemos que o Minhocão é significativamente mais amplo do que os outros dois exemplos. A via paulistana conta com largura de 15 a 22 metros, enquanto o viaduto parisiense tem entre 10 e 13 metros, e o nova-iorquino tem entre 9 e 15 metros. Assim, o Minhocão, com seu tamanho, encobre cerca de três quartos do ambiente embaixo da via. É importante mencionar que, ainda que a disputa sobre o futuro do viaduto esteja em andamento, foi oficialmente criado o Parque Minhocão, através de projeto legislativo proposto em 2014 e sancionado pelo então prefeito João Dória (PSDB), em dezembro de 2017. Com isso, os horários dedicados aos veículos foram restringidos e os sábados passaram a ser integralmente destinados aos pedestres e ciclistas.

São intensas as disputas em torno do possível fechamento total para carros e transformação em parque, ou mesmo da demolição ou desmonte do Minhocão. As diversas gestões municipais que tentaram conduzir o tema avançaram a passos lentos, ainda que o Plano Diretor preveja 2029 como ano limite para, no mínimo, a completa desativação da via elevada para automóveis. No entanto, as disputas em torno do Minhocão não passam apenas pelo seu projeto ou pelo seu futuro destino, mas envolvem também o simbolismo de seu nome. Foi em julho de 2016 que o então prefeito Fernando Haddad (PT) sancionou o Projeto de Lei 288/2014, que concretizou a mudança de nome do viaduto: de Elevado Presidente Costa e Silva, o Minhocão passou a chamar-se Elevado Presidente João Goulart.

A disputa em torno do nome da via carrega em si um conflito ideológico: Costa e Silva foi o segundo presidente do período ditatorial brasileiro, governando o país de 1967 a 1969, enquanto João Goulart, por sua vez, foi democraticamente eleito em 1961 e presidiu o país até ser deposto pelo golpe civil-militar de 1964. A alteração do nome da via representa uma mudança de visão sobre a relevância dos elementos simbólicos da cidade na construção da memória coletiva urbana. Nesse sentido, o Programa Ruas de Memória, política pública da gestão de Haddad (2013-2016), buscou mudar nomes de ruas e avenidas na cidade de São Paulo que antes homenageavam ditadores e violadores de direitos humanos para, em seu lugar, passar a homenagear personalidades que construíram a luta pela democracia.

Novamente, o conflito se fez presente no debate público sobre o Minhocão. Paulo Maluf, criador do viaduto, e Teresinha da Costa e Silva Puglia, sobrinha do marechal que dava nome à via elevada, expressaram sua insatisfação com a mudança de nome levada a cabo por Haddad. Em entrevista à Folha de S. Paulo, Teresinha (apud BERGAMIM JR., 2016a) disse que "homens que mudam nomes e derrubam estátuas não são democratas". Já Maluf chamou de "revanchismo ideológico" (BERGAMIM JR., 2016b) a medida adotada, disse que "não se apaga a história tirando o nome de uma obra" e ainda argumentou que, em Paris, apesar das atrocidades cometidas, o nome de Napoleão Bonaparte continua presente em diversas vias e monumentos públicos, em uma tentativa de comparação com o nosso contexto.

De outro lado, Clara Castellano, à época coordenadora-adjunta de Políticas de Direito à Memória e à Verdade da Prefeitura, mencionou em entrevista à Folha de S. Paulo que diversas leis nomeando avenidas em homenagem a ditadores e militares foram sancionadas por Maluf, quando de seu mandato como prefeito. Clara comenta que ao nomear ruas e avenidas em homenagem a violadores de direitos humanos, essas pessoas são colocadas em uma posição de "heróis nacionais que devem ser reverenciados", sendo que, no caso de Costa e Silva, é central lembrar que o marechal foi responsável pelo Ato Institucional nº5 (AI-5), "que aumentou as perseguições políticas, assassinatos e desaparecimentos" e que, portanto, seu nome "não deve ser colocado em local de destaque" (BERGAMIM JR., 2016b).

A respeito deste tema, recorremos a Lynch (1960, p. 121) para refletir sobre a relevância da mudança simbólica da denominação oficial do Minhocão de Elevado Presidente Costa e Silva para Elevado Presidente João Goulart, ocorrida em 2014. Segundo o autor,

Nomes e significados [são] características não físicas que podem reforçar a imagem de um elemento. Os nomes são, por exemplo, importantes na cristalização da identidade. [...] Significados e associações, históricos, sociais ou funcionais, econômicos ou individuais, constituem um verdadeiro domínio para além das qualidades físicas de que nos ocupamos. (LYNCH, 1960, p. 121)

Desse modo, entendemos ser relevante o levantamento de alguns dos movimentos ocorridos recentemente em torno do nome oficial do Elevado. Ao

repensarmos a nomenclatura da via, estaríamos também abrindo espaço para se reconfigurarem seus usos e funções? Ou, ainda que tenha uma importância identitária, a redefinição do nome não carregaria possibilidades para além de si própria? A resposta será construída ao longo dos próximos anos e a este trabalho cabe observar quais são as configurações atuais deste território para que outras pesquisas possam, eventualmente, no futuro, frente às mudanças ou permanências, comparar as situações e refletir sobre quais modelos de cidade deseja-se construir.

Na mesma sequência de análise sobre as disputas físicas e simbólicas que têm como centro o Minhocão, podemos também investigar seus usos e funções recentes. É possível pensar os territórios permeados pelo Minhocão a partir de, no mínimo, cinco perspectivas: a percepção dos moradores dos edifícios que margeiam o viaduto; a dos motoristas que trafegam pela via elevada; a dos transeuntes das avenidas abaixo do Minhocão; a dos cidadãos em situação de rua, que usam o Elevado como teto; e a das pessoas que visitam o local aos finais de semana, quando o fluxo de automóveis cede espaço para uma área de lazer. Cada grupo frequentador do território confere seus próprios sentidos para os vários encontros sociais ocorridos no local e para as várias imagens presentes ao longo do percurso.

Durante a semana, com a primazia do automóvel no trajeto do viaduto e das avenidas embaixo dele, as áreas destinadas aos pedestres são minoritárias, o que gera prejuízo para o convívio social nesses espaços públicos. Os usos do Minhocão aos fins de semana, quando o espaço fica aberto para a circulação de pedestres e ciclistas, por sua vez, são múltiplos. A maioria dos visitantes utiliza-se do viaduto para caminhar, correr, andar de bicicleta, de patins, de skate, bem como para passear com seus animais de estimação. Há também aqueles cidadãos que fazem uso do mobiliário urbano aos sábados e domingos para descansar, ler livros, tirar fotos, reunir os amigos e conversar.

Em alguns pontos do trajeto, também são instalados tabuleiros de xadrez em grande escala, para que os visitantes do local possam interagir através do jogo. Esses atrativos, bem como a pintura dos canteiros centrais e laterais com diversos círculos nas cores vermelha, azul, amarela e verde, são recentes: foram instalados

em 2021 com uso de oitocentos mil reais provenientes do Fundo de Desenvolvimento Urbano (SANTIAGO, 2021). No mesmo ano, foram implantadas escadas de acesso ao longo do percurso, facilitando a entrada de pedestres aos fins de semana.



Imagem 7. Cidadãos utilizando o Minhocão em um domingo. À esquerda, vemos o tabuleiro de xadrez e à direita, o mobiliário instalado durante os fins de semana. Foto do autor.

Alguns moradores dos prédios no entorno podem ser vistos, em suas janelas, por aqueles que caminham pelo Minhocão. Há quem se sente à varanda e observe o fluxo de pedestres tomar o lugar dos veículos. Existem também aqueles que aproveitam a visibilidade da varanda, em função da proximidade entre os prédios e o viaduto, para expor suas produções, tal como o JC Neto, que mora há mais de dez anos na região e expõe todos os fins de semana algumas de suas pinturas na varanda (GALVÃO; DIAS; CAMPOS, 2021).

Partindo-se de um olhar urbanístico e ambiental para a função residencial dos bairros cortados pelo elevado, é explícito o prejuízo sonoro, visual e atmosférico causado pela intensa circulação de veículos durante a semana. Aos fins de semana, pode-se, ainda, levantar a questão da falta de privacidade daqueles apartamentos que se encontram rentes ao viaduto, visto que os transeuntes estão a poucos metros

de distância das varandas e janelas residenciais. Ainda a respeito da pluralidade de percepções possíveis e do predomínio da visão na relação com o mundo externo, comenta Zaidler Junior (2014, p. 115):

Impossível sondar como recebem o mundo os olhos do observador que, por exemplo, contempla-o debruçado no parapeito da janela de um apartamento, no alto de um edifício, ou sentado em um banco de praça. São infinitos os filtros. Sejam quais forem, entretanto, no que se refere ao mundo exterior eles só poderão atuar sobre as informações e estímulos perceptíveis dentro dos limites do campo visual do observador, no qual o olhar se movimenta cedendo a impulsos e desejos despertados pelos acontecimentos captados periféricamente. Evidentemente, os demais sentidos captam estímulos para além do alcance da visão, mas é dela que aqui se trata.

É válido também considerar que há diversos elementos perceptíveis a partir do Minhocão que podem constituir referências simbólicas e afetivas para quem os vê. Existem, assim, para Lynch (1960, p. 59) os “pontos marcantes”, que possibilitam outra forma de referência, com a particularidade de que, neste caso, os observadores o veem externamente e “são normalmente representados por um objeto físico, definido de um modo simples”, podendo se tratar de um edifício, de uma loja ou de algum elemento natural da paisagem, como uma árvore imponente ou uma montanha visível ao longe, sendo que “o seu uso implica a sua distinção e evidência, em relação a uma quantidade enorme de outros elementos.” (Lynch, 1960, p. 59).

Nesses termos, poderíamos pensar que o Edifício Altino Arantes, conhecido como Banespão e, mais recentemente, como Farol Santander, é um “ponto marcante” que pode ser visto da parte de cima do Minhocão. Poder-se-ia cogitar, também, a possibilidade de que alguns daqueles “novos murais” dispostos ao longo do percurso do Minhocão fossem tomados por certas pessoas como “pontos marcantes”, se as ajudassem a se localizar geográfica e afetivamente, por exemplo.

Vale lembrar que o autor faz a ressalva de que “nenhum dos elementos-tipo [...] existe isoladamente na realidade” (LYNCH, 1960, p. 60). Na construção da percepção dos espaços e ambientes urbanos, é certo que são diversas as “espécies de orientação” que se combinam formando a experiência sensível de cada pessoa.

Participam deste processo “a sensação visual da cor, da forma, do movimento ou polarização da luz, assim como outros sentidos, tais como o cheiro, o ouvido, o tato, a cinestesia, a noção de gravidade, e talvez as de campos magnéticos ou elétricos” (id., 1960).

Por fim, podemos mencionar também os baixos do viaduto. Dentre os grandes impactos gerados pela construção do Minhocão e pela sua existência até os dias atuais, o prejuízo às avenidas São João e General Olímpio da Silveira e à rua Amaral Gurgel são notórios. Elas foram encobertas pelo viaduto em quase setenta e cinco por cento da sua largura, o que traz uma constante sombra, que agrava a sensação de insegurança, além de prejudicar a circulação de ar, afetando as condições sanitárias da região. As diversas colunas que sustentam o Minhocão estão sempre cobertas de intervenções, *graffiti*, lambe-lambes, pichações e *pixações* - diferença que será abordada em breve -, em uma miscelânea que muitas vezes é ininteligível para os passantes.

As pessoas que usam as avenidas abaixo do viaduto para acessar o transporte público convivem com os cidadãos em situação de rua, que fizeram do elevado o seu teto, em um contexto de extrema falta de recursos econômicos, bem como de políticas públicas de assistência social insuficientes. Transitam pelos baixos do viaduto, também, os lojistas da região, os residentes dos prédios locais, comerciantes informais, ciclistas e demais pedestres, além dos muitos veículos - ônibus, motos e carros - que trafegam cotidianamente pelas avenidas.

Tendo feito este breve panorama sobre formas possíveis de percepção no Minhocão, questão que atravessará toda a pesquisa, nosso olhar, a seguir, será direcionado para as questões envolvidas nas múltiplas modalidades do *graffiti* e da arte urbana. Percorreremos um trajeto de análise sobre as tipologias criadas, os interesses e disputas envolvidos nestas classificações, as abordagens dos poderes público e privado sobre as produções na cidade de São Paulo, bem como um aprofundamento na modalidade do “novo muralismo” na capital paulista, com principal recorte geográfico dos arredores do Minhocão.

3. MODALIDADES DO *GRAFFITI* E DA ARTE DE RUA

3.1. TERMOS, DISTINÇÕES E APROXIMAÇÕES

Diversos autores já se propuseram a difícil tarefa de explicitar diferenças e proximidades entre as várias classificações e modalidades existentes no universo do *graffiti* e da arte de rua. Dentre as possíveis tipologias para a pluralidade de intervenções escritas e desenhadas no espaço público urbano, podemos elencar algumas recorrentes: *graffiti* e grafite, pichação e *pixação* - ou *pixo* -, *tags*, *bombs*, *throw-ups*, lambe-lambes, murais, adesivos, pós-grafite, entre outros. Autores como Graça (2017), Lassala (2016 e 2017), Monasterios (2011) e Zaidler Junior (2011 e 2014), dentre outros, dissertaram sobre o tema em seus livros e pesquisas. Nosso objetivo é que, ao reunir parte desse conhecimento sobre o assunto, possamos encontrar similaridades e diferenciações que sejam relevantes para a identificação do objeto de estudo deste trabalho: os “novos murais” e as demais intervenções visuais feitas no Minhocão e no seu entorno.

Na falta de um termo que diga respeito a todas essas modalidades e formatos de intervenção nas paredes e demais suportes urbanos, adotaremos os termos “intervenções urbanas” ou “inscrições urbanas” como tentativas de agrupar as diversas modalidades, sem ignorar suas características individuais. Neste sentido, as inscrições urbanas seriam entendidas como um conjunto de formas, traços, cores, letras, desenhos, vazios e preenchimentos, ora tendentes às variações tipográficas, ora à pintura figurativa ou mesmo abstrata. Resultantes da atividade humana de desenho, pintura, assinatura, colagem e outros métodos de afixação de discursos nos suportes da cidade, as inscrições urbanas podem conter discursos políticos, contestatórios e transgressores. Podem, por outro lado, adequar-se a um contexto de formatos úteis para o campo da arte e do universo comercial, da

propaganda, do marketing e também dos interesses imobiliários sobre a ocupação do solo urbano.

É importante destacar, de largada, que esse esforço de classificação e de divisão em modalidades representantes das intervenções artísticas nos muros da cidade não é rígido e fechado, mas sim aberto e transitivo, sendo melhor descrito como um *continuum* em que as fronteiras entre as tipologias de manifestação visual são tênues e fluidas. É comum que a compreensão das modalidades seja mais relevante para aqueles que as criam do que para quem produz as intervenções, visto que diversos atores de uma certa prática, como o *graffiti*, também atuam em campos como o dos “novos murais”, ou mesmo da *pixação*, e vice-versa.

Nesse sentido, vejamos algumas modalidades da arte de rua e das manifestações artísticas na cidade, as quais podem ser relevantes para refinar o olhar instigado, a inquietude a respeito da variedade de formas e possibilidades de expressão no meio urbano, além das suas repercussões na construção do espaço. Os conceitos a respeito das modalidades aqui apresentadas não resolvem a questão do que é ou não considerado *graffiti* ou arte de rua, visto que esse tema está em constante construção no debate social. As dimensões apresentadas aqui não concluem nenhum debate, mas apenas buscam nos auxiliar a interpretar as origens dos fenômenos, seus atores sociais preponderantes e suas possíveis reverberações nos discursos e interesses que se impõem sobre o espaço urbano.

Para início de conversa, Gitahy (2012, p. 78) explica que *graffiti* e pichação não são sinônimos: “são posturas diferentes, com resultados plásticos diferentes”. Seria arbitrariedade estabelecer a equivalência entre as duas práticas, pois desconsiderar-se-ia o “percurso de luta de reconhecimento do *graffiti*”, apagando a história que trouxe essa forma de expressão artística ao status que lhe é atribuída atualmente. O *graffiti*, segundo o autor, inicia-se no Brasil na década de 1950⁶, quando o *spray* chega ao cenário nacional, ampliando-se nos anos 1960 e 1970

⁶ MATUCK, KOSSOVITCH, ZAIDLER JUNIOR e OTA (2013) propõem outra abordagem para esta ideia do início do *graffiti*, no livro “Nox”, indicando que a origem remonta a períodos mais remotos da história, e ensinando que o *graffiti* do século XX, na realidade, passou por um processo de midiática nos Estados Unidos, o que o tornou reconhecido publicamente, não obstante sua origem tenha se dado muito anteriormente.

para então, nos anos 1980, “consagrar-se como linguagem artística” ao encontrar espaço midiático e figurar em eventos como a Bienal de São Paulo (GITAHY, 2012, P. 78). Ainda segundo o autor, são múltiplos os suportes para o *graffiti*:

Postes, calçadas, viadutos etc. são preenchidos por enigmáticas imagens, muitas das quais repetidas à exaustão - característica herdada da *pop art*. Efêmero por natureza, vai da crítica social [...] até complexos seres lembrando extraterrestres (ETs). Sempre com muito humor e descontração, **contrapõe-se aos outdoors, não procurando levar o espectador à posição passiva de mero consumidor. É, antes, um convite ao encontro e ao diálogo.** (GITAHY, 2012, p. 15, grifo nosso).

No mesmo sentido, é possível afirmar que o *graffiti* é um dos pilares do *hip-hop*, sendo a vertente pictórica do movimento, junto com a sua proposta de dança, o *break-dance* e com a música, o *rap*. Para Monasterios (2011, p. 32), atualmente “pode-se considerar [que] o graffiti paulistano, embora tenha sido influenciado pelo nova-iorquino, é único e diferente”. Vale destaque o fato de que o termo pode ser escrito de acordo com a terminologia italiana, *graffiti*, indicando um conjunto de diversas manifestações e inscrições urbanas, enquanto o termo aportuguesado, *grafite*, seria indicativo daquilo que o Poder Público legitima enquanto arte urbana, segundo Zaidler Junior (2011).

Este autor (id., 2011), em seu artigo para o II Seminário Internacional sobre Arte Pública na América Latina, diz que o *graffiti* propõe um questionamento dos limites do público e do privado, gerando uma reação do sistema, que foi no sentido de cooptá-lo. Para tal, diferenciou-se grafite de pichação, e ao primeiro termo atribuiu-se o “status de arte, no sentido conservador”. Desse modo, buscaremos adotar na escrita deste trabalho a distinção entre *graffiti* e grafite, sendo o primeiro um conjunto amplo de inscrições que carrega algum caráter contestatório, contra hegemônico, enquanto o segundo se configura como uma das modalidades de arte de rua adequada aos padrões lícitos e autorizados pelos diversos poderes públicos e privados competentes.

Graça (2017, p. 13), em sua dissertação “O Muro de Fora”, analisa o histórico e as vertentes do *graffiti* em São Paulo. Segundo o autor, tradicionalmente há uma “trilha causal” que vincula as produções brasileiras a partir da década de 1970 às

pichações de Maio de 68, na França, e, a seguir, aos “*graffiti* americanos da década de 1960 e 1970 em Nova Iorque”. Sobre as primeiras intervenções escritas em muros de São Paulo e Rio de Janeiro, destacam-se: “Celacanto provoca maremoto”, em 1977, na capital fluminense; a frase “Abaixo a ditadura”, de autoria anônima, com eminente caráter de contestação ao regime em vigor, pintada diversas vezes em ambas cidades; a pichação “RENDAM-SE TERRÁQUEO\$”, em São Paulo, nos anos de 1979 e 1980, produzida pelo grupo do qual Alex Antunes fazia parte; bem como a frase “Cão Fila Km 26”, também na capital paulista; além de outras frases “sem sentido aparente” (ibid., p. 11) feitas especialmente na zona oeste de São Paulo, nas proximidades da Cidade Universitária da USP. Essa primeira geração de intervenções escritas e pintadas nos muros paulistanos viria a ser chamada de “Pichação poética” por Graça (2017) e de “Sprayações” por Cristina Fonseca (1985).



Imagens 8 e 9. Fotografias de algumas das primeiras pichações em São Paulo. À esquerda, foto do jornal Manchete; à direita, foto do arquivo O Globo.



Imagens 10 e 11. Fotografias de algumas das primeiras pichações em São Paulo. À esquerda, “cão fila” de “Tozinho”, em 1977; à direita, a inscrição “Rendam-se Terráqueo\$” na capa do Jornal City News, em 1979. Imagens retiradas da dissertação de Pedro Graça (2017).

⁷ Imagem disponível em:

https://memoriasdaditadura.org.br/obras/pichacao-abaixo-ditadura-1968/abaixo_a_ditadura-2/. Acesso em 20/03/2023.

Graça (2017) destaca ainda que as “pichações poéticas” não parecem ter vínculo imediato com Maio de 68 porque nas intervenções da capital paulista não havia um caráter político evidente, diferentemente das práticas na capital francesa. O caso paulistano diferenciava-se também do *graffiti* nova-iorquino pelo estilo gráfico e pela ausência, no caso nacional, dos nomes dos artistas ao lado das obras. Em 1978, começaram a aparecer nos muros de São Paulo obras de Alex Vallauri, conhecido como um dos precursores do *graffiti* nacional, feitas através da técnica do estêncil, também chamado de “máscara”⁸. Junto com o artista, outros nomes se consagraram neste período do final da década de 1970 até 1985 por suas intervenções escritas e pintadas na cidade, como por exemplo os artistas “Carlos Matuck, Waldemar Zaidler, John Howard, Rui Amaral, Maurício Villaça, o grupo Tupinãodá [...], Celso Gitahy e Julio Barreto” (GRAÇA, 2017, p. 17).

Zaidler Junior (2014, p. 104) explica que, sobretudo no período de 1980 a 1985, ele próprio, Carlos Matuck e Alex Vallauri produziram, em grupo, uma série de pinturas nas ruas de São Paulo, “carimbando figuras individuais - personagens marcando caminhos à deriva - ou criando cenas variadas”, cujas repetições tinham uma intencionalidade, e cuja articulação dos personagens com os lugares em que se inseriam dava novos contornos às obras, “de modo a explorar a visualidade das superfícies mudas e a construção das narrativas”.



Imagem 12. Obra “*Peões, Reizinho e Acrobata*”, de 1981, feita por Carlos Matuck e Waldemar Zaidler, na técnica de estêncil aplicado com spray.

⁸ Para Zaidler Junior (2014, p. 105), estêncil são “moldes recortados em papel-cartão que permitem a reprodução de uma imagem sobre superfícies variadas com a utilização de tinta em spray”.

⁹ Imagem disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24489/zaidler>. Acesso em 01/06/2023.

Durante a década de 1980, em São Paulo, predominaram três estilos da produção de *graffiti*, de acordo com Gitahy (2012, p. 72): “o estilo das máscaras, escola vallauriana; o estilo americano, ligado ao movimento hip–hop; e o estilo à mão livre, escola Keith Haring”. Quando comparadas essas vertentes à classificação proposta por Cedar Lewisohn, no livro “*Street Art: The graffiti revolution*”, Graça (2017, p. 22) aproxima o termo “*graffiti*” usado pelo autor britânico “ao que chamamos genericamente de ‘Pichação’”; enquanto “*graffiti writing*” seria o “*graffiti* americano”; e “*street art*” só viria a ter seu paralelo em português a partir da década de 2000, traduzindo-se como “arte urbana”. Em suma, para o autor brasileiro,

A multiplicidade das pinturas e escrituras murais na cidade de São Paulo desde os anos 1970 até os dias de hoje não evidencia uma ordem ou hierarquias que permitam separar uma assinatura rabiscada com um giz de cera em um muro de uma pintura de várias cores com tinta spray, pichação enquanto mero vandalismo do graffiti enquanto pintura mural elaborada. (GRAÇA, 2017, p. 5)

Schacter (2013, p. 394), no “*The World Atlas of Street Art and Graffiti*”, traz em seu glossário a definição de alguns termos que nos são caros, tais como *tag*, *throw-up*, intervenção e *crew*. Vejamos: *tag* é “o logotipo ou assinatura pessoal de um escritor em marcador ou tinta. A forma mais elementar de grafite”¹⁰. *Throw-up*, por sua vez, é definido como obras de realização rápida e fácil, normalmente com somente um ou dois tons, cujas letras normalmente têm a forma de bolhas. Intervenção, para este autor, seria “uma ação de um artista que adiciona elementos ou modifica a paisagem física e social existente”¹¹ e, por fim, “*crew*” poderia ser entendido como “um grupo de escritores ou artistas associados que geralmente trabalham em colaboração e marcam as iniciais da equipe junto com seu próprio nome”¹² (idem).

¹⁰ Tradução livre feita pelo autor, a partir do original em inglês: “*Tag*: a writer’s personal logo or signature in marker or paint. The most elemental form of graffiti. [...] for the practitioners themselves, tagging is examined in much the same way as classic calligraphy”.

¹¹ Tradução livre feita pelo autor, a partir do original em inglês: “*Intervention*: an action by an artist that adds elements to, or modifies, the existing physical and social landscape”.

¹² Tradução livre feita pelo autor, a partir do original em inglês: “*Crew (krew or cru)*: a group of associated writers or artists who often work collaboratively and tag the crew’s initials along with their own name”.



Imagem 13. Fotos de *throw-ups/bombs* nos pilares do Minhocão. Foto do autor, de 27/06/2023.

Graça (2017, p. 65) explica que no caso brasileiro, a pintura de um *throw-up* é levemente distinta da prática novaiorquina. O uso da tinta látex se fez presente e comum no Brasil, técnica que não se verifica com tanta frequência em outros países, que têm como fonte principal a tradição de Nova Iorque - conforme relata Manco (2005, p. 21). A tinta látex começou a ser utilizada sobretudo pela questão econômica, considerando-se seu preço substancialmente inferior ao da tinta spray, e a técnica pode ser empregada para a produção de *throw-ups/bombs*, pixações e também outras modalidades de *graffiti*, inclusive os “novos murais”. No caso do *throw-up*, diferentemente da matriz americana, no Brasil o desenho não se inicia com o *outline* - o esboço em cor mais clara para tornar visível o contorno geral da pintura, a ser preenchida pelas cores. O que ocorre, na verdade, é o desenho de uma só vez, por assim dizer, tal qual a tradução da palavra indica - *to throw-up* é o verbo para *vomitare*. Diz Graça (idem, 2017) que “para muitos grafiteiros seu *throw up* é uma extensão mais complexa e em maior dimensão do tag”.

No mesmo sentido, dentre outras modalidades do *graffiti*, estão presentes em São Paulo os *bombs*, também chamados de *bombers*, que são variantes do *graffiti*, criados também em Nova Iorque. Espalhados por muitas áreas da cidade, carregam uma marca particular, qual seja, uma assinatura, um nome, um conjunto

de letras sobrepostas, difíceis de ler, “bombeadas”, normalmente associadas a uma paleta cromática específica de cada grupo. A dupla OSGEMEOS, por exemplo, costuma usar amarelo e vermelho; Finok usa verde; Ise, vermelho. Têm, desde o nascimento, quando ocupavam as partes externas dos vagões do metrô nova-iorquino, a proposta de carregar um elemento identitário, qual seja, a representação do nome do artista, algum símbolo da *crew* (grupo) e eventualmente da data - escolhendo estrategicamente o suporte urbano para que a haja alta e intensa visibilidade.

A *pixação* é, provavelmente, a modalidade mais controversa e polêmica deste universo de intervenções, tendo sido estudada a fundo por autores como Chastanet (2007), Pereira (2005) e Lassala (2017). É, até os dias atuais, objeto de intensa disputa política em torno dos seus sentidos. De início, podemos dizer que a *pixação*, com x, é um movimento tipicamente paulistano, que constitui um campo no qual jovens predominantemente da periferia e pobres disputam prestígio, o qual chamam de *ibope*, por meio de uma disputa, ora amigável, ora violenta, de inscrições de suas assinaturas estilizadas, os *tags retos* - com traços angulosos e de difícil compreensão para leigos - no maior número possível de territórios e suportes.



Imagem 14. Pixação, com o típico estilo do *tag reto*, no topo de um prédio no percurso do Minhocão. Foto do autor.

A história da *pixação*, segundo Lassala (2017, p. 100) desenvolveu-se da seguinte forma: seu surgimento nas paredes e muros de São Paulo se deu a partir dos anos 80, com influência do movimento punk, de forte caráter transgressor. A estética das capas de álbuns de bandas como *Kiss*, *Iron Maiden*, *Ratos de Porão*

influenciou a criação das *tags* dos pixadores, cujas letras caracterizam-se pelos formatos angulares, pela difícil legibilidade por quem não é do campo e pelas características identitárias - isto é, a representação de um “logotipo”, uma “forma padronizada de escrita de um nome” (idem, 2017). A letra típica da pixação paulistana tem o nome de “tag reto”, que garante a autenticidade da inscrição enquanto *pixação*, com “x”. Além disso, caracterizam também o campo da pixação elementos como a organização em grupos, as “grifes”; os modos de identificação, seus “nomes”; os pontos de encontro para trocas de tags em “folhinhas” de caderno e para socialização dos integrantes do campo, o “point”; a busca pelo prestígio, o “ibope”; e a regra de ouro: a proibição do “atropelo”, isto é, da inscrição que se sobrepõe a outra já existente (LASSALA, 2017; PEREIRA, 2005).

A disseminação por vários locais da cidade, assim como a altura dos edifícios em cujos topos são inscritas as *pixações* são motivos de aumento do prestígio (“ibope”) de determinado pixador dentro de seu campo. Segundo Schacter (2013, p. 394), a pixação é “um estilo único de graffiti nativo do Brasil, caracterizado por sua marcação enigmática, [sendo que] muitos artistas de pixação pintam em lugares altos e inacessíveis”¹³. Para Franco (2013, p. 178), “a dialética da pixação é oferecer a vivência da rejeição por parte das classes médias e altas, sendo portanto o vilão da cidade, e a consagração por parte dos iniciados na prática, sendo o herói”.

De acordo com Lassala (2017, p. 11), há uma significativa diferença entre os termos “pichação” e “pixação”, visto que a grafia do primeiro indica uma ação transgressora, em espaços públicos, de demarcar presença ou de tornar visível alguma causa, sem prezar “por um padrão em relação ao conteúdo e à forma, de modo que qualquer pessoa pode atuar com as mais diversas ferramentas para desenhar, pintar, escrever ou rabiscar”. Já o segundo termo, escrito com “x”, está relacionado a uma manifestação - também ilegal - tipicamente paulistana, cuja “principal característica é o desenho de letras retilíneas escritas com spray ou rolo de espuma para estampar logotipos de gangues ou indivíduos, o qual é chamado de

¹³ Tradução livre feita pelo autor, a partir do seguinte trecho original: “*Pixação*: a unique style of graffiti native to Brazil and characterized by its distinctive cryptic tagging. Many *pixação* artists paint in high and inaccessible places”.

tag reto”. O campo da pixação é predominantemente composto por jovens de bairros da periferia, que, por meio de suas aventuras - da escalada de prédios à fuga da polícia -, arriscam-se para riscar a cidade, visando deixar suas marcas em locais de ampla visibilidade, conquistando, assim, dentro do campo, maior notoriedade e prestígio.

Um dos primeiros estudiosos a analisar a pixação foi Chastanet (2007), para quem há um caráter único e singular na pixação paulistana. Diferentemente do que ocorria nos Estados Unidos, na Europa e até mesmo na Ásia, em que se viam “reproduções, com maior ou menor distorção do estilo de letreiro desenvolvido em Nova Iorque”, a pixação em São Paulo “desenvolve imagens caligráficas completamente diferentes” (CHASTANET, 2007, p. 237, *apud* GRAÇA, 2017, p. 35). O autor também reforça a ideia da influência das capas de álbuns de bandas de punk e heavy metal na criação dos traços angulares característicos da pixação paulistana, prática iniciada na década de 1980.

Para a opinião pública, por sua vez, parece haver certa facilidade¹⁴ em diferenciar esteticamente o grafite - no sentido conservador de arte, nos termos de Zaidler Junior (2011) - e as pichações e *pixações*. Pode-se dizer que o grafite, de certa forma, por suas cores vibrantes, imagens mais facilmente palatáveis e temáticas conhecidas do grande público, traz menos violência na sua forma de expressão. A pixação, por outro lado, com seus traços retos, angulosos, de difícil leitura e compreensão pelo público leigo, além da ilicitude da produção, comunica a violência inerente à realidade urbana desigual. Há também a variável sócio-política, isto é, o caráter transgressor e violento que algumas dessas manifestações podem trazer em função dos conflitos existentes em nossa sociedade. Segundo pesquisa de opinião feita em 2017 pelo Instituto Datafolha (BERGAMIM JR.; BARBON, 2017), os grafites têm aprovação de 85% pela população de São Paulo enquanto a pichação é aprovada apenas por 3% dos paulistanos.

¹⁴ Entrevista com André Sturm: “Tem alguns casos em que você pode ficar na dúvida se é pichação ou grafite, mas na maior parte é bem claro. A pichação na maioria das vezes é somente uma assinatura formada por letras estilizadas. O grafite mistura formas e cores.”. (APARTES, 2017)

No Minhocão, a pluralidade de formas de manifestação nos suportes urbanos pode ser percebida em diversas partes do percurso. Grafites, pichações, *pixações*, murais, pós-grafites e adesivos são exemplos encontrados ao longo da via. Do desenho esquemático de uma bicicleta de cor preta sobre um fundo amarelo, pintado no meio-fio, até grandes murais que representam corpos em movimento, dançando, em empenas frente a frente. De enormes letras pintadas no chão, ilegíveis se vistas de muito perto, à pequena pintura de uma árvore com traços finos e delicados no canteiro central da via. Além de contar com intervenções diversas, tais como os grafites de casas amarelas com telhado preto, feitos pelo artista Mauro Neri, e com centenas de adesivos colados nas placas de sinalização, o Minhocão é, atualmente, um dos principais locais da cidade em se tratando de novos murais, objetos deste trabalho. Isso se deve, em grande parte, aos festivais de “novo muralismo” lá realizados desde 2017.



Imagens 15 a 21. Exemplos de manifestações diversas de arte urbana e *graffiti* na parte de cima do Minhocão. Nas fotografias, vemos desde pequenos adesivos e discretas intervenções no meio-fio até grandes letras escritas no asfalto e murais nas empenas dos prédios. Fotos do autor.

É importante considerar que a qualidade e a forma de percepção são alteradas de acordo com cada ritmo de observação, que varia em função da velocidade de passagem ou permanência no local. Uma pessoa que passa de carro tem um tempo específico, restrito, de observação, e isso pode influenciar na sua capacidade potencial de suspender o julgamento (*épokhé*) e analisar os traços, cores e formas da obra. Poderíamos imaginar que a efemeridade da observação e o tempo rarefeito de quem trafega pela via em alta velocidade, torna a percepção dos murais à sua volta similar, quando muito, à de um turista apressado visitando um museu em busca apenas de completar uma missão: visualizar o maior número possível de obras, numa otimização da sua jornada, o que pode levar a uma perda do potencial de contemplação de cada obra em si.

Evidente que não apenas a velocidade de passagem pelo trajeto afeta os modos de percepção. A qualidade da interação entre observador e obra se altera também em função da pergunta essencial que se faz às imagens em um trajeto urbano repleto de enormes murais. Poderíamos pensar em uma certa experiência de rolagem de *feed* de redes sociais por aqueles que passam pelo viaduto, veem as obras, mas não as percebem em sua face oculta, não buscam nelas o enigma, o mistério, a ambiguidade, o não-dito. Se pudessem expressar sua curiosidade em uma pergunta, esses interlocutores apressados diriam: “qual a próxima imagem?”, enquanto um contemplador inquieto privilegiaria a questão: “o que há para ver nesta imagem?”.

Seria possível, então, recorrer a Baudrillard (1991) e Lipovetsky (2007) para pensar sobre este certo “hedonismo ansioso” que constitui muitas das relações contemporâneas de interação com as imagens. Nesse sentido, a voracidade consumerista muitas vezes prevalece no trato com os “simulacros”¹⁵, pois estes são

¹⁵ O tema será aprofundado adiante, mas para termos inicialmente uma definição de “simulacro”, recorremos a Fabbrini (2016c, p.64): “Os simulacros são as imagens hegemônicas na sociedade da hipervisibilidade, como as que circulam na ‘tela total’: computador, vídeo, televisão, ou celular. São ‘imagens obscenas’, segundo Baudrillard, no sentido de que elas nada escondem, ou tudo dão a ver, e não ‘imagens sedutoras’, porque nessas algo ainda restaria fora de cena, ou mesmo em oposição à cena. Os simulacros são, assim, imagens de um ‘mundo sem falhas’, ou de uma ‘continuidade sem fissuras’ (Baudrillard, 1991). Essas imagens seriam desérticas, vazias, porque, entre outros motivos, a ‘inflação ou excesso de signos’ teria produzido, em aparente paradoxo, uma ‘deflação de sentido’ (Baudrillard, 1991, p.22). Da entropia das imagens circulantes, de signos permutáveis segundo a lógica da mercadoria, teria resultado, na conhecida equação do autor, a neutralização das imagens.

deglutidos vorazmente e logo deixados para trás. Em oposição a essa postura, pode-se experimentar uma fruição que negue a pressa do sistema produtivo atual, praticando-se a *tékhne* da demora, uma certa estética da recusa no âmbito da fruição. Trata-se de uma postura de resistência do fruidor em face da proposta hegemônica no momento de contemplação de uma imagem. Coloca-se, então, a pergunta: “o que a imagem espera de nós?”. Para que sejam ainda mais viáveis essas discussões, veremos a seguir as principais características do “novo muralismo” em São Paulo, bem como parte de seu histórico até chegar às configurações atuais.

3.2. PRÁTICAS DO PODER PÚBLICO

A preocupação em categorizar as diversas modalidades de inscrições urbanas existiu em São Paulo desde que começaram a surgir as primeiras intervenções nos muros. No entanto, recentemente, esta questão ganhou maior destaque no debate público por ocasião dos conflitos aguçados pelo então prefeito João Dória (PSDB) em seus posicionamentos contrários aos pixadores. A revista *Apartes* de abril de 2017, produzida pela Câmara Legislativa de São Paulo, fez uma matéria sobre o tema, para tentar definir o que seria grafite, pixação e outros tipos de intervenção nos muros e demais suportes urbanos.

A publicação criou um infográfico com definições curtas de cada estilo de intervenção, segundo o qual, “pixo” é uma “variante brasileira do grafite” com origem, na década de 1980, em jovens de periferia que produzem nas “fachadas de prédios ou monumentos públicos” sobretudo “letras (assinaturas)” com “poucas cores”, e fazem “questão de transgredir”. Por outro lado, para a Câmara (SÃO PAULO, 2017), o grafite¹⁶ é composto por “letras, cores e personagens”, “feito sem autorização, em locais que incomodem menos, como viadutos ou muros de terrenos” e tendo se

Essas imagens sem segredo produzem, no entanto, segundo Baudrillard, um ‘fascínio ativo’ no observador.”

¹⁶ Veja que aqui o sentido de grafite não equivale ao utilizado pelo autor, ao longo deste texto, pois não considera a distinção entre *graffiti* e grafite, já comentada.

originado tanto nos movimentos de Maio de 1968 na França quanto no hip-hop da década de 1970 em Nova Iorque. Ainda, o “mural”, segundo a revista, é aquele que “tem autorização e/ou financiamento”.



Imagem 22. Publicação da Revista Apartes, produzida pela Câmara Municipal de São Paulo. Aqui, pode-se visualizar uma tentativa de categorização das variantes de grafite e arte urbana presentes na cidade de São Paulo. Ilustração: Erick Paulino de Souza/CMSP.

Na realidade das políticas públicas urbanas, o que vigora, entretanto, é uma classificação feita sobretudo pelos agentes públicos responsáveis pela pintura das paredes, a serviço da Prefeitura. Daí ser tão volátil a orientação a respeito do que deve ser apagado ou mantido na cidade, considerando-se a troca de prefeitos e suas diferentes opiniões sobre o tema, além da vasta discricionariedade dos agentes de nível de rua. É o que retratou o filme *Cidade Cinza*, de 2013, dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. O documentário mostra o processo de apagamento de grafites e pizações por parte de empresas terceirizadas agindo em nome da Prefeitura Municipal, durante a gestão de Gilberto Kassab (DEM).

Segundo Pires e Santos (2018, p. 9), era a definição dos funcionários da Prefeitura que norteava o que seria apagado ou mantido, a partir de seus julgamentos sobre o que seria arte ou vandalismo. O maior exemplo deste nível de arbitrariedade ocorreu em 2008, quando um mural de cerca de 700 metros

quadrados, pintado por Nina Pandolfo, “Nunca”, e OSGEMEOS foi pintado de cinza pela Prefeitura. O acontecimento gerou uma repercussão negativa e obrigou a Prefeitura a se manifestar sobre o assunto, admitindo o equívoco e autorizando nova obra no local, com os mesmos artistas, contando com o financiamento da Associação Comercial de São Paulo.



Imagem 23. Mural na conexão da Av. 23 de Maio, cuja história de apagamento e repintura foi retratada pelo filme *Cidade Cinza*, em 2013.

Apesar de haver na cidade de São Paulo espaços que se consagraram como locais de grafite, tal como o Beco do Batman, é certo que as diversas formas de intervenções, sejam *graffiti* ou *pixações*, continuam a ser reprimidas nos bairros da cidade a critério “das burocracias do nível da rua” (LOTTA, 2012), com ampla margem discricionária dos agentes públicos. Calliari (2016, p 168) destaca a diversidade de formas de manifestação artística no espaço urbano e faz a ressalva de que as administrações municipais, de fato, fomentam alguns tipos de inscrições urbanas, como os festivais de grafite e do que chamamos de “novo muralismo”, porém perseguem insistentemente outras, como, por exemplo, as *pixações*. Segundo o autor (idem, 2016), a arte urbana explicita a presença social no espaço público, reforça a multiplicidade de formas de existência nas cidades, estimula “a expressão individual” e “une as pessoas”.

¹⁷ Foto disponível no site jornalismojunior.com.br, de autoria desconhecida.



Imagem 24. Cena do filme “Cidade Cinza”, em que funcionário da Prefeitura de São Paulo apaga grafite em muro da cidade. Foto retirada do filme.

É importante, ainda, mencionar que a Lei Cidade Limpa (Lei Municipal nº 14.223/2006), em seu art. 35, atribui à Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), órgão do Poder Executivo Municipal atualmente vinculado à Secretaria Municipal de Urbanismo e Licenciamento, a competência para

I - **apreciar e emitir parecer** sobre casos de aplicação da legislação de **anúncios**, mobiliário urbano e **inserção de elementos na paisagem urbana**;

[...]

V - propor e expedir atos normativos administrativos sobre a **ordenação dos anúncios, paisagem e meio ambiente**; (SÃO PAULO, 2006, grifo nosso)

Nesse sentido, a CPPU é fundamental para a aprovação da veiculação de anúncios publicitários na cidade de São Paulo, bem como para a autorização da realização de murais em larga escala nas empenas cegas dos edifícios. Em cartilha explicativa sobre os padrões da Lei Cidade Limpa, a Prefeitura indica que, a “arte pública [é uma] forma de inserção de elemento na paisagem urbana, que, por isso, deve ser apreciada pela Comissão de Proteção à Paisagem Urbana - CPPU”. Ainda, para a “inserção de arte pública em empenas cegas” é necessária a autorização da CPPU no caso das empenas maiores do que 5 (cinco) metros de altura, sendo desnecessária a aprovação para empenas menores. A “comunicação visual poderá utilizar placa contendo nomes e logos de organizadores, patrocinadores e

apoiadores, com dimensões máximas de 60cm x 40cm”¹⁸, sendo permitida a manutenção deste item de divulgação publicitária por apenas 30 (trinta) dias.

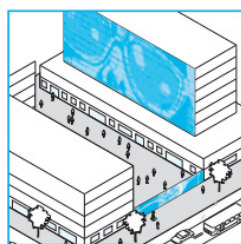
A cartilha elucidativa da Lei Cidade Limpa traz também a informação de que “a inserção de arte pública deverá ser previamente autorizada pelo proprietário, síndico ou responsável legal pelo imóvel, independentemente da autorização da CPPU” e proíbe que na obra haja qualquer “referência a marcas ou produtos comerciais”, bem como veda “referências ou mensagens de cunho pornográfico, racista, preconceituoso, ilegal ou ofensivo a grupos religiosos, étnicos ou culturais”. Por fim, destacamos que a própria Lei em questão, em seu art. 19, indica que os anúncios publicitários presentes temporariamente nas obras produzidas nas empenas são considerados de “finalidade cultural”.

Art. 19. Para os efeitos desta lei, os **anúncios especiais** são classificados em: I - de **finalidade cultural**: quando for integrante de programa cultural, de plano de embelezamento da cidade ou alusivo a data de valor histórico, não podendo sua veiculação ser superior a 30 (trinta) dias, conforme decreto específico do Executivo, que definirá o projeto urbanístico próprio;
§ 1º. Nos anúncios de finalidade cultural e educativa, o espaço reservado para o patrocinador será determinado pelos órgãos municipais competentes. (SÃO PAULO, 2006, grifo nosso)

O procedimento de aprovação da realização de uma obra de “arte pública” inicia-se com o envio de uma “carta com solicitação de aprovação do projeto”, da qual devem constar diversos dados do interessado ou do responsável pela “intervenção artística pretendida”. A seguir, existe um trâmite e demandas específicas para a apreciação do projeto de “arte pública”, conforme notamos na imagem a seguir, retirada da Cartilha da Lei Cidade Limpa.

¹⁸ Disponível em:

<https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em 10/06/2023.



3.3- ARTE PÚBLICA



CARACTERIZAÇÃO E LOCALIZAÇÃO

- . Descrição da intervenção proposta, contemplando as justificativas para a sua realização;
- . Indicação do local pretendido para instalação da arte pública, com endereço completo;
- . Fotos atuais da fachada ou tapume que receberá a intervenção, com indicação da área.

DETALHAMENTO

- . Indicação do(s) artista(s) responsável(is) pela arte e breve currículo;
- . Reprodução da arte proposta e simulação sobre foto atualizada do local.
- . Descrição da técnica a ser utilizada;
- . Indicação das dimensões da obra.

INSERÇÃO DE NOMES E LOGOS

- . Projeto de comunicação visual da placa ou elemento de identificação da arte pública proposta, indicando as informações que o compõem (como o nome da obra e do seu autor), dimensões da placa e área de inserção de nomes e logos de organizadores, patrocinadores e apoiadores.

DEMAIS AUTORIZAÇÕES

- . Carta de autorização para instalação da arte pública, assinada pelo proprietário ou síndico (em caso de condomínio) ou responsável legal pelo imóvel (em caso de bem público);
- . Nome completo e cópia do RG do proprietário ou síndico ou responsável pelo imóvel, conforme o caso;
- . Cópia do documento de propriedade ou da ata da assembleia do condomínio de eleição do síndico ou de documento oficial que comprove autoridade legal constituída com poderes de administração, quando se tratar de bem público estadual ou federal;
- . Protocolo ou documento de aprovação para instalação da arte pública, emitido pelo(s) órgão(s) responsável(is) pelo tombamento, quando se tratar de bem de valor cultural.

OUTROS

- . Demais informações que o interessado considerar relevantes para caracterização da intervenção.

19

Imagem 25. Requisitos para a apreciação de projeto de intervenção artística em empenas cegas com mais de 5 metros de altura, a ser apreciado pela CPPU, em São Paulo.

Aqui, vemos que a regulamentação proposta pela Lei Cidade Limpa trouxe uma série de requisitos para que as empresas pudessem divulgar suas marcas na paisagem urbana. Uma das estratégias utilizadas pelas corporações foi justamente a aproximação com a produção artística, de modo a vincular, ainda que indiretamente, suas marcas com a ocupação desses espaços urbanos, não sem antes ter que passar por uma série de formalidades e aprovações do Poder Público municipal. É interessante notar que a “inserção de nomes e logos” consta explicitamente do material informativo da Prefeitura, haja vista que a regulamentação dessa exposição das marcas na cidade foi um dos principais objetivos da lei em questão. Não obstante, veremos que, apesar de todos os esforços, foram criados meios de

¹⁹ Imagem disponível em <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em 01/04/2023.

utilização e apropriação das obras de arte urbana para veiculação de discursos e imagens publicitárias.

Além das disputas em torno do envolvimento do Poder Executivo municipal na deliberação de quais grafites e pichações podem ser mantidos e quais serão apagados, ainda há a possibilidade de analisar a produção do Poder Legislativo sobre o assunto. Três principais movimentações legislativas referentes aos grafites, pichações e murais interessam a este trabalho. A primeira diz respeito às normas legais, federais e municipais, que buscam reprimir a atuação de pichadores e *pixadores*. A segunda refere-se às leis que deram origem a uma ampla quantidade de laterais de prédios sem janelas, em São Paulo, disponíveis para a pintura de novos murais, nas últimas décadas. A terceira são iniciativas municipais recentes que visam alterar as formas de abordagem do grafite, tendo como base o Projeto de Lei “Alex Vallauri”.

Diversas foram as tentativas estatais de controle das intervenções e manifestações de *graffiti* e pichação no contexto brasileiro. Lembremos que o ato é tipificado como crime ambiental, de acordo com o art. 65 da Lei 9.605/98. Veja-se que a Lei nº 12.408, de 2011, promulgada pela então Presidente Dilma Rousseff (PT), foi a que descriminalizou o grafite, entendido como aquele com intenção de valorização do imóvel, bem como autorização do proprietário. Em outros termos, a intervenção artística deve buscar gerar uma externalidade positiva, que pode ser entendida como um “embelezamento” do local. Vejamos o dispositivo legal:

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. (Renumerado do parágrafo único pela Lei nº 12.408, de 2011)

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

No contexto municipal, a Prefeitura de São Paulo já tentou impor sanções aos pichadores, bem como implementou políticas públicas de apagamento de diversas inscrições nas paredes. O primeiro projeto de Lei relacionado ao tema da coibição às pichações surgiu ainda em 1868, quando a Câmara Municipal buscava criar o Código de Posturas, o primeiro conjunto sistematizado de leis municipais (SÃO PAULO, 2017). Foi o político Justo da Silva que sugeriu incluir no Código a proibição de “riscar, escrever dísticos e pintar figuras sobre as paredes dos edifícios ou muros”, sob pena de multa. Caso houvesse ofensa à moral nos dizeres e figuras inscritos, a punição seria elevada para mais do dobro da multa, além de dois dias de prisão. O projeto previa também que, além de cumprir a pena, o infrator deveria apagar a inscrição ou pintura, restaurando o estado anterior do muro atingido.

Olhando para o contexto do século XXI, continua em vigor a intenção de punir a prática em questão. Podemos destacar, dentre as várias propostas legislativas recentes, duas Leis Municipais relevantes para o debate: o Programa Antipichação, contido na Lei Municipal Nº 14.451, sancionada em 2007 pelo então prefeito Gilberto Kassab (à época, filiado ao DEM); e o Programa de Combate a Pichações, da Lei Nº 16.612, de 2017, sancionado pelo então prefeito João Dória (PSDB). A primeira Lei visava “promover a recuperação de fachadas de imóveis públicos e particulares atingidos por pichação”, excluindo-se do programa “os grafites [...] autorizados pelo proprietário ou autoridade municipal competente”. Ainda, seria dada preferência aos infratores condenados a serviços comunitários para a tarefa de “limpar” as fachadas que houvessem sido pichadas. A Lei previa também que as empresas que fornecessem tinta para tal pintura poderiam inserir uma pequena frase no local dizendo que o espaço público havia sido recuperado com o seu apoio.

O Programa de Combate a Pichações, de 2017, por sua vez, previa punição administrativa aos pichadores e autores de grafites feitos sem autorização do proprietário, com multa de cinco mil reais, para imóveis privados e públicos, dobrando-se o valor em caso de monumento ou bem tombado. Para os não reincidentes, haveria a possibilidade de não pagar a multa, caso o infrator assinasse termo comprometendo-se a reparar os danos e aderir a um programa educativo.

Ainda, a Lei previa que pichadores não poderiam ser contratados posteriormente pela Prefeitura.

Além dessas normas de repressão às pichações e *pixações*, interessa-nos, também, refletir sobre a origem das laterais de prédios sem janelas, as chamadas empenas cegas, bem como seus usos e funções. Veja-se que dois importantes marcos jurídicos contribuíram para que São Paulo dispusesse de tantas empenas cegas: o primeiro são os Planos Diretores de Ocupação do Solo e os Códigos de Obras da cidade durante grande parte do século XX, que previam a construção de prédios rentes uns aos outros, o que impedia a construção de janelas nas laterais das edificações. O fundamento de tais normas era a busca de adensamento populacional, considerando-se a necessidade de expansão urbana e a possibilidade de construção de edifícios que, sem distanciamento uns dos outros, poderiam abrigar um maior volume de cidadãos nas regiões centrais da cidade.

O segundo fator legal para a presença das empenas cegas é a Lei Cidade Limpa (Lei Municipal nº. 14.223, de 2006), sancionada pelo então Prefeito Gilberto Kassab. Esta legislação proibiu a utilização das empenas como suporte para *outdoors* publicitários, bem como impediu a afixação de faixas, cartazes e outras formas de propaganda na cidade de São Paulo, com o objetivo de "promover uma cidade mais ordenada, [...] estruturada e acolhedora" e também "reduzir a poluição visual". A cidade, outrora povoada por *outdoors* e propagandas, passou a ter diversas empenas cegas em branco. A flexibilização da Lei, em 2011, permitiu que as laterais de edifícios fossem ocupadas com obras de arte de rua. As empresas aproveitaram-se da situação para reorganizar as formas de uso do espaço urbano para fins publicitários, como veremos a seguir.



Imagem 26. Fotografia da década de 1970 com vista aérea do Minhocão e os diversos outdoors publicitários que ocupavam as empenas dos prédios bem antes da proibição instaurada pela Lei Cidade Limpa, de 2006. Foto disponível no instagram @vilabuarque, de autoria desconhecida.

Por fim, é relevante analisar projetos legislativos recentes que buscam conferir novo status para o grafite. Lembremos que, já em 2004, a Lei Municipal n. 13.903 instituiu o dia 27 de março como “Dia do Grafite” em São Paulo, em homenagem à data de falecimento de Alex Vallauri. De 2013 até 2022, foram ao menos seis projetos legislativos que se referiram ao incentivo ao grafite. Estes projetos legislativos abordaram desde os espaços urbanos destinados ao grafite (PL 840/2013), passando pela autorização de redução fiscal para edifícios que recebessem grafites em suas laterais e muros, “com o objetivo de embelezar, qualificar, ressignificar a cidade e divulgar arte e cultura no município” (PL 139/2015 e PL 372/2015), até projeto que criou o ‘museu de arte urbana parque minhocão’ (PL 259/2016). Ainda, podemos mencionar o Projeto de Lei 219/2017, que “dispõe sobre a criação do programa de incentivo e desenvolvimento da arte do grafite e murais em territórios da cidade”; e o PL 227/2017, que “define o grafite como movimento artístico cultural urbano de caráter popular da cidade de São Paulo”.

Otero (2020, p. 129) menciona ainda o Projeto de Lei municipal nº 259/2016, proposto pelo vereador Police Neto (PSD), em 2015, que visava à instituição do “Museu de Arte Urbana Minhocão”. O PL tinha como objetivo a conservação dos trabalhos que estavam presentes nos pilares do Elevado, buscando “ampliar a

abrangência dos princípios do direito à cidade” e objetivava destinar verbas do orçamento público para a sua produção e conservação. Em 2021, o Projeto de Lei foi arquivado pela Câmara Municipal de São Paulo²⁰.

Ainda, há o PL 379/2020²¹, intitulado Projeto de Lei Alex Vallauri, que visa reconhecer locais importantes para o grafite na cidade de São Paulo como “Galerias de Arte a Céu Aberto”, preservando polos artísticos, culturais, históricos e turísticos da capital. Dentre esses locais, estão alguns em bairros da periferia, como a Favela Galeria, localizada em São Mateus, zona leste de São Paulo, mas outros se encontram em localidades centrais, como o Aquário Urbano, no bairro da República; a Rua da Consolação e a Praça Roosevelt; o Beco do Batman, na Vila Madalena; e, de especial relevância para esta pesquisa, o Parque Minhocão, considerando tanto a parte superior do viaduto, quanto as colunas das Avenidas General Olímpio da Silveira, Amaral Gurgel e São João, na parte de baixo da via. Até o final deste trabalho, o PL 379/2020 ainda estava em debate na Câmara Municipal.

Como dizem Pires e Santos (2018, p. 1), é perceptível a variação da interpretação social sobre o status do *graffiti*, em função das novas legislações sobre o tema e também por conta do fomento à realização de murais pela cidade, com incentivos públicos e privados. Dizem os autores que diversas obras vêm sendo produzidas “com o objetivo de embelezar a cidade e valorizar pontos turísticos, favorecendo o reconhecimento e a popularidade de grafiteiros e fomentando uma economia do *graffiti*”²².

Além dos impactos das alterações legislativas recentes na opinião pública, é possível observar também que o Poder Judiciário participa do debate sobre as diversas modalidades de *graffiti* e de *pixações*, com discursos que expressam

²⁰ Conforme se vê em:

https://splegisconsulta.camara.sp.gov.br/Pesquisa/DetailsDetalhado?COD_MTRA_LEGL=1&ANO_PC_SS_CMSP=2016&COD_PCSS_CMSP=259. Acesso em 12/07/2023.

²¹ Mais informações sobre a tramitação do Projeto de Lei na Câmara Municipal de São Paulo encontram-se neste link:

https://splegisconsulta.camara.sp.gov.br/Pesquisa/DetailsDetalhado?COD_MTRA_LEGL=1&COD_PC_SS_CMSP=379 & ANO_PCSS_CMSP=2020. Acesso em 13/04/2023.

²² Aqui, poderíamos pensar na ideia de “grafite”, enquanto arte de rua autorizada e patrocinada.

tentativas de classificação e diferenciação no tratamento dessas modalidades. O Poder Judiciário é responsável por julgar casos envolvendo o crime ambiental de pixação. É emblemático, nesse sentido, o caso de Rafael Guedes Augustaitiz. Conhecido no universo do grafite e da pixação paulistanas como “Rafael Pixobomb”, o então estudante do Centro Universitário Belas Artes decidiu entregar, em setembro de 2008, como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), uma intervenção nada convencional. A faculdade tinha por prática realizar uma exposição coletiva de obras dos formandos, que eram produzidas como TCC e expostas ao público. Rafael optou por levar seu trabalho como *pixador*, junto a outros membros do grupo com quem praticava os atos, para a exposição. Sua intenção era provocar os expositores e espectadores quanto ao que se entende pelo conceito de arte.

De forma contestatória, propôs e realizou pichações - frases, riscos e desenhos - e *pixações* - com o característico *tag reto* - em diversas partes da galeria e também sobre obras dos colegas. A equipe docente e os outros formandos não ficaram contentes com o resultado da participação invasiva de Rafael na mostra. Como penalidades, o Centro Universitário cassou-lhe a bolsa de estudos e retirou seu diploma. Ainda optou-se por denunciá-lo por crime ambiental de pichação. Nas imagens abaixo, vemos algumas fotos do ato realizado na Galeria Choque Cultural, em 2008, local que expunha as obras dos formandos.



Imagens 27 e 28. Pixações e pichações feitas por “Rafael Pixobomb” durante a apresentação dos trabalhos de conclusão de curso de seus colegas. A ação foi reprimida pela instituição. Fotos disponíveis em flickr.com/_choquephotos, de autoria desconhecida.

No caso de Rafael, que foi réu em processo por ter pichado o edifício da exposição, a defesa tem como principal base argumentativa a tese da não-recepção constitucional do art. 65, da Lei 9.605/98. A tese sustentada é de que “ a proibição

do grafite e da pichação não foi recepcionada pelo texto constitucional, sendo formas legais de expressão da liberdade artística”, conforme o Ministro Gilmar Mendes (BRASIL, 2012). Por tal argumentação, não haveria *fato típico*, visto que a manifestação de Rafael é parte de um conjunto de expressões artísticas reconhecidas mundialmente como arte de rua. Assim, sustentou-se a necessidade de rever a decisão judicial em face do art. 5º, inciso IX, da Constituição Federal de 1988, segundo o qual “é livre a expressão da atividade intelectual, artística, científica e de comunicação, independentemente de censura ou licença” (BRASIL, 1988).

No acórdão do Tribunal de Justiça, o desembargador salientou que a criação artística de Rafael violou o direito de propriedade, e atentou contra a paisagem urbana. Alegou-se, ainda, que Rafael admitiu ter praticado o ato. Um dos desembargadores, na segunda instância, inclusive, decidiu que não avaliaria a questão da qualidade do material, mas garantiu ser nítida a existência do caráter artístico ou contestatório, sendo evidente a natureza artística da ação. Assim, segundo o desembargador, que foi voto vencido no caso, houve “capitulação da conduta como grafitar”, em vista da *abolitio criminis* proposta pela Lei nº 12.408/11, tornando atípica a conduta do recorrente.

A sua defesa, após a condenação em primeira instância e não provimento da apelação no Tribunal, ajuizou Recurso Extraordinário no Supremo Tribunal Federal (BRASIL, 2012). Nele, os advogados explicaram que, por serem criações artísticas, o grafite e a pichação não exigiriam “autorização prévia”, pois se essa fosse necessária para a exclusão da tipicidade do crime haveria violação ao direito fundamental do art. 5º, inciso IX, da Constituição Federal (BRASIL, 1988), que explicitamente garante a liberdade artística independentemente de censura ou licença.

A discussão sobre a tentativa de separação das modalidades de pichação e grafite fez-se novamente presente no caso do artista Robinho Santana. Em 2020, o artista produziu, durante o Festival CURA, em Belo Horizonte, um “novo mural” em que é representada uma mulher negra segurando um filho no colo com o braço esquerdo e o outro filho segurando a mão direita de sua mãe, sobre um fundo rosa

com faixas curvas verde-claras e branca. A polêmica se deu pelo fato de que, na margem do “novo mural”, o artista realizou pinturas no estilo do *tag reto*, característico da pixação. Os mais de 1.800m² de mural chamaram a atenção dos cidadãos que por ali transitavam, mas as pixações feitas pelo artista às margens da pintura geraram grande inquietude por parte dos moradores do prédio e da Polícia Civil. Foi aberto um inquérito contra as organizadoras do Festival por conta do alegado crime ambiental de pixação.

Robinho Santana, autor do mural, diz que tanto sua pintura quanto as pixações fazem parte de uma mesma obra. O artista, buscando contornar a situação de ter que fazer um mural em cima de uma parede que abrigava pixações, buscou conversar com os pixadores que tinham suas marcas inscritas naquela empena. O síndico do edifício à época da produção do mural alegou que esses mesmos pixadores teriam sido convidados por Santana para pixar as margens do mural, o que teria gerado revolta dos moradores do prédio. Disse o artista, em entrevista à Folha de S. Paulo:

Se fosse qualquer tipo de letra ou tipografia de outro país, não existiria essa perseguição. Quem faz pichação? São majoritariamente pessoas negras e periféricas. O que fico chateado é que as pessoas desviam esse olhar da importância da representatividade, para criminalizar uma arte. Meu trabalho está ali e a pichação também. Não existe separação. (CANOFRE, 2021)



Imagem 29. Imagem do mural feito por Robinho Santana em Belo Horizonte, durante o Festival CURA, ocorrido em 2020. Fotografia: Caio Flavio/Área de Serviço/Divulgação.

3.3. APROPRIAÇÕES PELO CAMPO DA ARTE E PELO MERCADO PUBLICITÁRIO

Ainda que o Poder Público busque essa separação rígida entre modalidades, quando observamos os atores envolvidos na realização de variadas intervenções visuais de rua, percebemos pontos de contato e fronteiras mais fluidas em termos de seus agentes. Muitas vezes, um mesmo pixador realiza grafites e “novos murais”, e vice-versa. É o caso, por exemplo, de Djan Ivson, do grupo Cripta, bem como de João França, que assina como M.I.A. (Massive Illegal Arts) e, inclusive, de nomes conhecidos mundialmente, como a dupla OSGEMEOS. Os irmãos Gustavo e Otávio Pandolfo expõem com frequência em grandes galerias e feiras de arte internacionais, mas ainda produzem suas obras não-autorizadas nas ruas de São Paulo. Em termos estéticos, entretanto, a aparição pública de pixações em instituições de arte no contexto internacional colocou novas questões para o debate.

Dimenstein (2009), em entrevista à “Folha de S. Paulo”, destacou que o circuito europeu de arte, incluindo a Fundação Cartier, em Paris, já reconheceu como expressão artística o autêntico “estilo das letras que povoam uma metrópole como São Paulo”. Este importante espaço expositivo na capital francesa acolheu, de 2009 a 2010, uma exposição chamada “nascido na rua” (em francês, “*né dans la rue*”), em que artistas de diversos países e com variadas propostas estéticas se reuniram em torno da apresentação de seus trabalhos de *street art* e *graffiti*.



Imagens 30 e 31. Fachada da Fundação Cartier em Paris, à direita, em que se vê uma pixação no

²³ Imagem disponível na matéria de João Wainer: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/o-dia-em-que-o-mundo-descobriu-a-pichacao>. Acesso em 10/02/2023.

vidro, junto com *graffiti* nos tapumes. À esquerda, foto do pixador Djan Ivson, da *crew* Cripta, exibindo seu caderno com as *tags* de outros pixadores. Fotos: Fondation Cartier e UOL.

Na imagem acima, percebemos a apresentação conjunta da obra feita por Shepard Fairey, importante nome do *graffiti* nova-iorquino, e, ao fundo, preenchendo a fachada de vidro da Fundação Cartier, a pixação de Djan, com o nome de seu grupo “Cripta” e as letras “SP” indicativas da origem dos pichadores. A exposição contou também com obras de importantes personalidades da arte de rua, consagrados mundialmente, tais como Keith Haring e Jean-Michel Basquiat. Interessante notar que, na ocasião, o pixador paulistano foi convidado para representar essa modalidade brasileira e os críticos de arte presentes ficaram surpresos ao ver essa nova manifestação visual, típica do contexto brasileiro, inserida em um consagrado espaço expositivo francês.

No mesmo ano da exposição em Paris, ocorria na cidade de São Paulo a 33ª Mostra Internacional de Cinema, na qual foi apresentado o documentário “Pixo”, de João Wainer, fotojornalista da *Folha de S. Paulo*, e Roberto Oliveira, diretor audiovisual. A notícia foi transmitida, dentre outros veículos, pela Secretaria Municipal de Cultura (2010)²⁴. Essa aparição da pichação paulistana no contexto da arte nacional e internacional, ocorrida em 2009, redefiniu parte das possibilidades interpretativas acerca do conceito de arte, e desde então, outras manifestações semelhantes ocorreram. Podemos citar, como exemplo, a aparição de obras de arte com a estética da pixação em contextos expositivos, tais como a Bienal de São Paulo, em 2008 e 2010, e a SP-Arte, em 2014.



Imagens 32 e 33. À esquerda, vemos Djan Ivson, pixador do grupo Cripta exibindo trabalho que foi convidado para ser exposto na Bienal de São Paulo, em 2010. À direita, obra de Alexandre Orion, em

²⁴ Disponível em: <https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/noticias/?p=8321>. Acesso em 10/02/2023.

exibição durante a SP-Arte de 2014, com os dizeres “Violento fora, dentro decora”, no estilo do *tag reto* típico da pixação paulistana. Fotos: Daigo Oliva/G1 e Galeria Inox, respectivamente.

Graça (2017, p. 78) explica, no entanto, que “a inserção do graffiti no mundo tradicional das artes não é novidade”. Em 1985, quando da realização da 18ª Bienal de São Paulo, Waldemar Zaidler, Carlos Matuck e Alex Vallauri foram convidados a participar do evento com suas obras de *graffiti*. A partir deste momento, diversos artistas do *graffiti* paulistano das décadas de 1970 e 1980 desenvolvem “um corpo próprio de trabalho em artes visuais”. Apesar de já existirem conexões do *graffiti* com as instituições de arte desde a década de 1980, a *pixação*, no entanto, com seus característicos traços estilizados, o *tag reto*, não costumava ter o mesmo prestígio das demais modalidades e sua entrada nas instituições de arte ainda é objeto de debates, estudos e disputas.

Enfim, vimos que, ao se propor tipologias para as diversas formas de intervenção artística na cidade, é certo que existem interesses em disputa. Seja no campo das políticas públicas, nos julgamentos judiciais, nas ações mercadológicas, todas essas esferas têm seus motivos para categorizar de uma forma ou de outra as várias modalidades aqui apresentadas. Os sentidos das inscrições urbanas são produzidos por muitos atores, dentre os quais figuram notadamente o Poder Público, em suas esferas administrativa, legislativa e judicial; o Setor Privado, principalmente pelas suas interfaces de propaganda e marketing; e a população em geral, cuja métrica de avaliação normalmente está vinculada aos índices de opinião pública.

O Setor Privado dá sentidos às inscrições urbanas de modo que elas sejam úteis para fins de valorização de marcas ou para a promoção de eventos que podem corroborar com processos de reconfiguração de territórios, os quais eventualmente compõem movimentos de mudança dos públicos frequentadores daqueles locais. No sentido da exposição das marcas no meio urbano, é relevante apresentar o conceito de *brand awareness*, que David Aaker (1998, apud Lassala, 2016) define como “notoriedade da marca, capacidade de um potencial comprador reconhecer que uma determinada marca faz parte de uma certa categoria de produtos”.

As marcas, ao figurarem na paisagem urbana associadas à produção de grafites, passam a ocupar um espaço visual e simbólico disputado por diversos interesses, com o intuito de serem lembradas pelos potenciais clientes. Além disso, ao usarem a estética do *graffiti* para suas campanhas publicitárias, buscam vincular sua identidade a paradigmas estéticos tipicamente urbanos e relativos a algo com aparência de subversivo, inquieto, irresignado, proveniente da origem do *graffiti*. Um exemplo deste interesse em jogo pode ser visto na campanha “Resistir é mudar”, da marca TNT Energy Drink. Além das latas contarem com estampas de cores vibrantes e o logotipo na lata ter sido feito com traços que remetem ao estêncil, vemos também novamente o logotipo, na parte superior central, posto sobre um círculo rosa típico da tinta spray, que escorre após seu lançamento contra a parede.



25

Imagem 34. Campanha da bebida energética TNT, utilizando-se de grafismos típicos do *graffiti*, como as letras estilizadas, a sobreposição de elementos, as cores vibrantes e as marcas redondas de tinta características dos sprays.

A mesma TNT criou, em 2017, o projeto *Real Content*, que patrocinou vinte e duas intervenções, de artistas como Bueno Caos, Magrela, a dupla 6emeia, Guima, Renan Santos, Lambuja e Neto78, em diversas regiões de São Paulo. Um dos trabalhos feitos para a TNT foi o mural pintado por Apolo Torres na região do Campo de Marte, Zona Norte da cidade de São Paulo, que abordava a questão da migração e da xenofobia em uma metrópole tão diversa quanto a capital paulista. Apolo Torres retratou nessa enorme parede uma série de elementos e personagens que remetem à questão migratória, tais como malas de viagem, sapatos, bem como um homem

²⁵ Imagem disponível em: <https://gkpb.com.br/78662/novas-embalagens-tnt/>. Acesso em 06/02/2023.

negro carregando sua bagagem nas mãos, sendo observado por pessoas brancas ao fundo.



Imagens 35 e 36. Mural de 150 m² produzido por Apolo Torres, para o projeto Real Content, da empresa TNT Energy Drink, na zona norte de São Paulo.

São vários os modos de vinculação dos discursos publicitários empresariais com as formas estéticas oriundas do *graffiti*. Aqui, vemos um exemplo dessa busca de associação imagética e discursiva, tanto pela utilização da forma do *graffiti*, com suas cores e traços característicos, para a criação de imagens digitais que compõem campanhas publicitárias, quanto pela própria pintura de “novos murais” nas paredes da cidade. Veja-se que se trata de uma via de mão dupla entre o digital e o que é materialmente produzido na cidade. A tinta que escorre no material gráfico produzido para a campanha publicitária nada mais é do que um efeito digitalmente produzido de uma técnica e de um modo de fazer característicos do *graffiti* de rua.

De modo semelhante, ainda que não se possa, em função da Lei Cidade Limpa (Lei nº 14.223, de 26 de setembro de 2006)²⁷, afixar o logotipo da empresa no “novo mural” pintado, produz-se um vídeo e uma narrativa digital²⁸ tendo como

²⁶ Imagens disponíveis no site gkpb.com.br e tntenergydrink.com.br. Acesso em 06/02/2023.

²⁷ A Lei Cidade Limpa (Lei Municipal nº 14.223/2006) foi fundamental para a transformação dos usos publicitários dos espaços públicos urbanos. A publicidade em outdoors, comum até então, foi vedada, e as demais intervenções publicitárias na paisagem urbana precisariam, a partir da Lei, passar pelo crivo da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), órgão do Poder Executivo municipal. Os “anúncios indicativos”, que exibem a atividade praticada nas edificações, também foram regulamentados. As formas de inserção das marcas no meio urbano paulistano se transformaram substancialmente a partir desta Lei.

²⁸ Tomamos como exemplo o vídeo produzido pela empresa TNT Energy Drinks para o seu canal no YouTube, em que ela apresenta o processo de produção da obra de Apolo Torres, vinculando a sua marca ao novo mural. Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9PXmjil0xP4>. Acesso em 04/03/2023.

referência a produção pictórica feita no muro da cidade. Essas interações entre “novos murais” e os diversos agentes mercadológicos são centrais para a análise deste trabalho na região do Minhocão.

Para essa análise, recorreremos brevemente a algumas das reflexões instauradas inauguralmente pela Escola de Frankfurt. Foi com este grupo de pensadores que se iniciaram os principais questionamentos sobre “a relação entre arte e mercado, cultura e incorporação das manifestações culturais pelo capital” (PIRES; SANTOS, 2018, p. 15), com tendo como fundamento inicial o pensamento de Horkheimer e Adorno, na década de 1940. Fundando a expressão “indústria cultural”, eles abriram caminho para uma série de estudos sobre a transformação da arte em mercadoria, quando absorvida pelo capital. A expressão cunhada pelos autores “abarcava a padronização como forma de produção de manifestações artísticas, o que resultava na perda da sua identidade e unicidade” (ADORNO, 1978, p. 288; ADORNO; HORKHEIMER, 1985, *apud id.*, 2018).

Assim, ao desempenhar relevante papel na sociedade de massa, sobretudo nas atividades de lazer e de socialização, operando como “mediadoras da realidade social”, a cultura e a comunicação tornaram-se capazes de vincular seus efeitos nas subjetividades (KELLNER, 2001, P. 44, *apud id.*, 2018,). A apropriação do *graffiti* pelos interesses mercadológicos fundou-se no “fascínio e curiosidade despertada no meio artístico”, considerando que o *graffiti* apresentava “elementos distintos das obras dos circuitos comerciais dominantes, representando o excêntrico e o marginal” (*id.*, 2018). Para Campos (2007, p. 280- 283, *apud ibid.*, 2018, pp. 15-16), analisando o caso português, mas que entendemos válido também para o contexto brasileiro,

esse processo aconteceu por vias contraditórias. Por um lado, através de um movimento de ‘elitização’ do *graffiti*, convertido em expressão artística disponível para um mercado circunscrito e restrito, começando a ser exposto em galerias de arte. Enquanto isso, a grafitegem também ia sendo massificada, transformando-se em um ‘bem de circulação global’ que atendia a interesses comerciais, inclusive de indústrias globais, como da música, da televisão, da moda etc.

Conforme Boemer (2013, p. 36, *apud ibid.*, 2018, p. 6), a difusão do *graffiti* em locais de ampla aceitação social, como os museus e galerias, transformando as

obras em “produtos de consumo em massa”, desencadeou um processo de “apropriação do *graffiti* pelas classes mais altas [...], o que tem ‘domesticado’ o *graffiti*, desvirtuando sua característica intrínseca de transgressão e manifestação periférica e esvaziando seu significado histórico e social”. No entanto, o autor destaca que não se pode evitar a continuidade da realização de obras de *graffiti* de maneira ilícita, “tanto por pichadores quanto por grafiteiros”, visto que a aceitação social não é uma das prioridades internas ao campo do *graffiti* e da *pixação*, a qual perde força frente à intenção de “ocupar as ruas” de forma subversiva. Ainda, segundo o autor (BOEMER, 2013, p. 36), com base nas palavras de Tinho, um dos proeminentes grafiteiros de São Paulo:

Tais *graffiti* autorizados não sugeririam questionamentos ou críticas, seriam somente decorações. Da mesma forma, [...] Tinho discorre sobre a necessidade da ilegalidade do Graffiti: ‘A partir do momento em que você tem uma autorização para fazer eu já não considero mais um Graffiti. Pode ser um mural, um mural feito por um grafiteiro, pode ser um mural feito por um grafiteiro com a mesma estética do Graffiti. Mas para mim só é Graffiti se for uma coisa ilegal.’

Em continuidade a essa reflexão, vale mencionar que o setor privado, em suas ações e relações com a arte de rua, deixa evidente a existência de diversos interesses nem sempre assumidos explicitamente. Uma das vertentes de relação, que talvez possamos denominar “apropriação”, pelo mercado, das obras de arte de rua é a utilização da estética característica destas obras em diversos elementos do universo comercial. É exemplo disso a contratação de artistas para a criação de imagens que remetem às suas proposições estéticas, as quais passam a integrar peças publicitárias, embalagens de produtos e outros suportes comerciais. É o caso, por exemplo, da parceria da Coca-Cola com Speto; da utilização das marcas de tinta spray características do *graffiti* na campanha da TNT Energy Drink; e também da campanha feita pela montadora Audi com o grafiteiro Kobra, em 2015. Nela, foi realizada a pintura de um “novo mural” próximo à Avenida Paulista, com o rosto de Ayrton Senna usando o capacete típico de suas corridas, na qual se percebe a utilização de uma técnica pictórica baseada nos estilemas característicos de Kobra. Depois de realizado o “novo mural”, Kobra fez também a pintura de um veículo da

marca, em fortes tons de amarelo, laranja, verde, roxo e azul, com padrões triangulares rígidos.



Imagens 37 e 38. Foto de campanha publicitária da Audi, em parceria com Kobra. Imagem disponível em: BDxpert.com

Outro exemplo, é a utilização dos processos criativos dos artistas para vinculação da marca ao “fazer artístico”, notadamente o fazer que remete às ideias de transgressão, vitalidade, coragem; elementos típicos do *graffiti* e da *pixação*, que sofrem uma mutação ao serem transpostos para peças publicitárias, pois perdem seu caráter questionador. Há ainda os vídeos promocionais no YouTube e publicações em redes sociais que revelam as gravações do processo criativo e pictórico de muitos dos “novos murais” financiados, de modo a viabilizar a vinculação da marca patrocinadora com a obra criada.

Pires e Santos (2018, p. 17) realizaram uma interessante entrevista com Guilherme Nafalski, que foi Secretário Executivo da CPPU de 2015 a 2016, na qual o entrevistado comentou sobre “essa convergência de interesses artísticos e comerciais, que acabam nas mãos da CPPU”. Ele narra que as agências de publicidade entenderam que se apropriar dos espaços urbanos disponíveis para grafites seria a melhor forma de “promover anúncios e propagandas veladas, dados os limites da Lei Cidade Limpa”. Diz Nafalski (*apud* SANTOS e PIRES, 2018, p. 17):

Quase 100% dos grafites que passaram por aqui são autorizados. Quando eles não são autorizados? Quando eles são publicidade, porque a exposição do graffiti é muito grande, o impacto do graffiti é muito grande e a economia viu aí um nicho de mercado. [...] E aí até se criou uma área pós-[Lei] Cidade Limpa, que é a tal da OOH²⁹ [...]. Tem agências

²⁹ A sigla OOH representa a publicidade “Out of Home” ou “Publicidade fora de casa”. Estes são termos utilizados para designar suportes e campanhas publicitárias disponíveis em locais públicos e

especializadas nisso e a gente vem descobrindo isso ao longo do tempo... Não só o graffiti; o graffiti é parte dessa estratégia. Descobrimos que [há vários [patrocinadores]. [...] Os casos da Nike, da Audi, de Game of Thrones, aquele “azinho” naquele índio... Tinha um índio azul grafitado pelo Crânio – foi o que fez o da Nike também – na Consolação, grandão... e o símbolo do cinto dele era de um jogo de videogame. A coisa é tão bem-feita, é tão discreta... que o nosso analista não precisa saber. E aí eles vêm usando desse subterfúgio para contornar a lei.

Nafalski refere-se a uma obra feita pelo grafiteiro Crânio, em um dos pilares do Minhocão, em 2016, por ocasião das Olimpíadas no Rio de Janeiro. Segundo narrou o então Secretário Executivo da CPPU, foi feita a solicitação ao órgão para a realização do grafite, com a justificativa de que se tratava de “incentivo ao esporte”, mas, quando efetivamente se produziu a pintura, a empresa divulgou amplamente a fotografia da obra de arte urbana em suas mídias, como peça publicitária, junto ao seu slogan e logotipo. Diz ele que, “dessa forma, a arte pública foi utilizada como peça publicitária, e passou despercebida pela CPPU”.

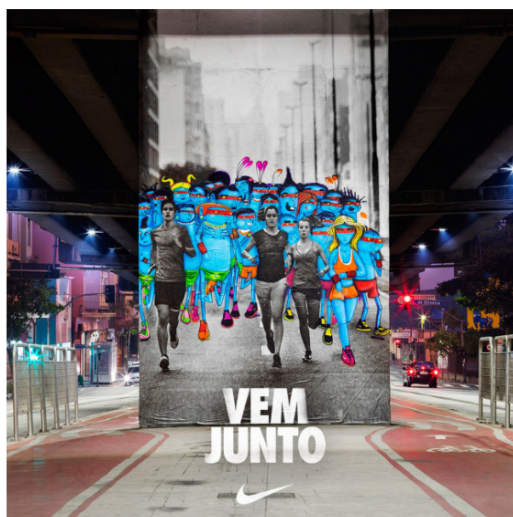


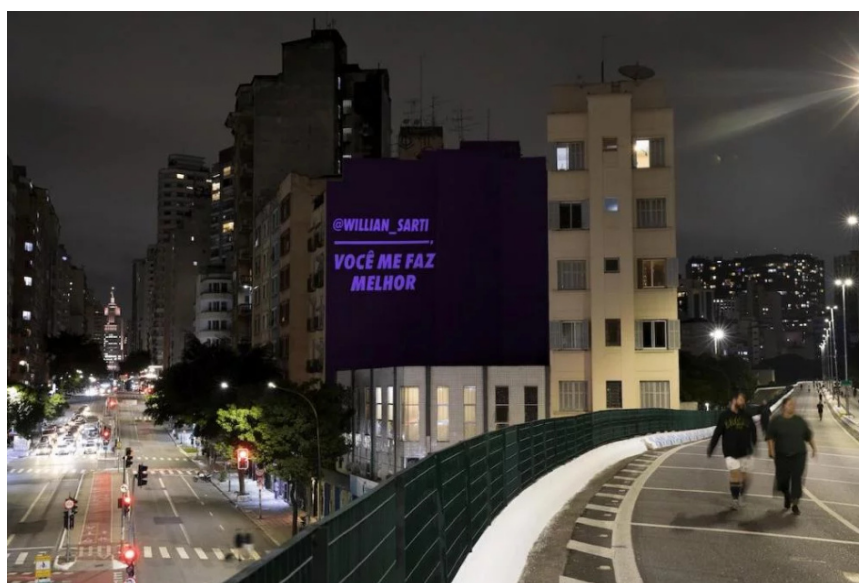
Imagem 39. Peça publicitária da Nike a partir de grafite feito por *Crânio* e colagem de lambe-lambe de *Marmota vs. Milky*, em 2015, em pilar do Minhocão. Foto: Alex Takaki.

Dizem Pires e Santos (2018, p. 20), que, sobre o setor empresarial, resta explícita a sua relação com o grafite, haja vista que as obras já estão presentes em “galerias e museus, atraindo colecionadores de arte” e que passaram também a representar bons “instrumentos de comunicação (moda, música, propaganda)”,

privados, tais como pontos de ônibus, relógios de rua, televisões dentro de elevadores de edifícios comerciais, entre outros, que se tornaram cada vez mais presentes após a vedação à propaganda em outdoors, em São Paulo.

fazendo com que seja “cada vez mais comum que grandes companhias utilizem o graffiti para divulgar suas marcas e produtos”.

Existe também uma certa forma de apropriação da arte urbana pelo mercado quando se ocupam os espaços disponíveis na cidade para produção de grafites e “novos murais”. Nesse modelo, as empresas que objetivam divulgar sua marca no meio urbano veem-se obrigadas a seguir as exigências da Lei Cidade Limpa. Para além das novas mídias “OOH” (*out of home*), as empresas desejam, de alguma forma, ocupar aqueles espaços que antes eram destinados aos *outdoors*. Encontram na parceria com artistas de grafite, muitas vezes, o caminho adequado para implementar símbolos distintivos de suas marcas no meio urbano, mas de modo ambíguo, para que possa passar à margem das restrições da Lei Cidade Limpa.



30

Imagem 40. “Novo mural” de Felipe Morozini no entorno do Minhocão. A pintura da parede na cor roxa faz alusão ao financiador da obra, o Nubank. Foto: Jornal Piauí.

Vejamos o caso do mural feito por Felipe Morozini na Av. São João, 1637. O artista, em conjunto com o Instagrafite³¹, realizou a produção de um “novo mural” amplamente visível para quem trafega no Minhocão, no sentido de Perdizes para o

³⁰ Imagem disponível em:

<https://jornalpiaui.com/noticia/1075/nubank-celebra-9-anos-mas-recebe-criticas-de-clientes-online>. Acesso em 17/06/2023.

³¹ O instagrafite é uma plataforma digital de divulgação de arte urbana, presente, dentre outras mídias, no instagram, pela conta @instagrafite, que tem mais de novecentos mil seguidores, e participou da produção e da curadoria de eventos como o Festival O.Bra e o Nu Festival, em São Paulo.

centro. A obra foi encomendada pelo Nubank, fintech e banco digital, que, em nota, disse ter criado “uma declaração de amor aos seus usuários”³². Além da frase “Você me faz melhor” escrita em tinta branca na parede de fundo roxo, foi feito também um “mural imaterial”, constituído de projeção de pura luz nesta empena, com o nome de perfil do Instagram de clientes do banco. Ao colocar a cor distintiva de seu logotipo em uma imensa parede nos entornos do Minhocão, a empresa pode não ter mencionado diretamente seu nome, mas efetivamente fez uma alusão à sua marca, sem qualquer aprovação da CPPU, sendo que referência indireta a nomes, marcas, logotipos, serviços ou produtos comerciais configura infração à Lei Cidade Limpa.

3.4. UM CONCEITO DE “NOVO MURALISMO”

Em meio a uma grande diversidade de modalidades para as formas de intervenção artística no meio urbano e para os diferentes desdobramentos que o *graffiti* e a arte de rua tiveram nas últimas décadas, buscamos aqui destacar a modalidade do que chamamos de “novo muralismo”. O termo aqui proposto parte da ideia de muralismo, mas dela difere parcialmente. É importante, em um primeiro momento, entender quais autores já abordaram o muralismo ou a pintura mural, em quais contextos estes termos são utilizados e quais são suas aproximações e diferenças em relação a outras formas de *graffiti*. Na sequência, buscaremos caracterizar o “novo muralismo” como fenômeno presente na cidade de São Paulo e, mais especificamente, no trajeto do Minhocão.

Em uma conceituação ampla de “mural”, apresentamos a definição de Zaidler Junior (2014, p. 100), para quem este conceito se refere “às pinturas e aos mosaicos realizados a céu aberto ou em espaços de transição, [...], visualmente contíguos aos espaços externos e participantes de sua ambiência”. Na lente de Schacter (2013, p. 394), mural é “uma obra ou pintura em larga escala executada diretamente sobre uma parede”³³. Para a escritora e muralista alemã Walde (2015, p. 7), mesmo que

³² Disponível em:

<https://vejasp.abril.com.br/cidades/acao-da-nubank-em-predio-proximo-ao-minhocao-e-irregular-diz-pr-efeitura/>. Acesso em 19/06/2023.

³³ Tradução livre do autor, a partir do original em inglês: “*Mural*: a large-scale piece or painting executed directly upon a wall”.

os murais externos já existem há centenas de anos como forma de expressão, foi apenas nas últimas décadas que o *graffiti* e a arte de rua se apropriaram deste tipo de inscrição em larga escala. Diferentemente do *graffiti* tradicional, normalmente feito de forma ilegal - implicando numa produção veloz e relativamente pequena -, o “novo muralismo” (“XXL street mural”, como diz a autora) configura-se como um fenômeno próprio, visto que os murais são feitos com permissão do proprietário e do Poder Público, tendem a durar mais e têm ampla visibilidade em função do local e da escala em que são feitos. Da perspectiva dos artistas, a produção em larga escala apresenta dificuldades técnicas relevantes, permitindo muito menos espontaneidade na produção pictórica, sendo que, normalmente, a parte criativa se dá antes da efetiva pintura na parede, quando o artista planeja o desenho no caderno, o “sketchbook”.

Para Stahl (2013, p. 277), é longa a tradição da produção de “afrescos em grandes superfícies de parede”. A influência dos pintores muralistas mexicanos é notória para a configuração dessa forma de arte pública. O muro, ao servir de suporte para a pintura mural, por vezes desaparece completamente por trás dessa nova função, transformando-se em tela. Não raro, a pintura mural carrega uma atitude narrativa que desafia e interpela o observador. Em função dessas características, as pinturas murais, frequentemente, abordam temas políticos, históricos, publicitários ou ornamentais.

No mesmo sentido, Lassala (2017, p. 80) afirma:

O mural como obra pictórica pertence a uma linha de estudo consagrada no campo da arte. Em São Paulo, principalmente no fim do século XX, artistas conhecidos por seus trabalhos com Grafite passaram a pintar murais na cidade em locais autorizados pelo poder público ou privado com o mesmo tipo de técnica e estilo que adotam em seus trabalhos de Grafite pela cidade.

Também para Gitahy (2012), as manifestações artísticas que utilizavam a técnica da pintura mural remontam ao início do século XX, em que os mexicanos Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1883-1949) e David Alfaro Siqueiros (1896-1974) produziram uma série de pinturas murais por ocasião da Revolução Mexicana. O movimento muralista mexicano apresentava uma forma de arte pública capaz de dialogar com as multidões, seja pela escala das obras, pelos

temas políticos representados, bem como pela sua produção em espaços relevantes para o convívio social: “pintaremos os muros das ruas e das paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha”, afirmava Siqueiros (*apud* GITAHY, 2012, p. 15).



Imagens 41 e 42. À esquerda, mural 'El pueblo a la Universidad y la Universidad al pueblo', de Siqueiros, feito em 1953. À direita, "Epopéya del pueblo mexicano", de Diego Rivera, no Palácio Nacional, Cidade do México, 1929-1935.

Ainda sobre o histórico do muralismo, Serrano (2008) explica que há um forte vínculo entre a pintura mural e a arquitetura. As temáticas, cores e formas produzidas nas fachadas e muros de uma edificação podem transformar significativamente a “percepção das proporções espaciais da construção”, criando a sensação de volumes e luminosidades em uma superfície bidimensional. Ainda, de acordo com o Dicionário Crítico da Pintura no Brasil (1988, p. 338, *apud* SERRANO, 2008, p. 1084), o mural é uma espécie do gênero pintura, que diverge daquela feita em cavalete e “possui um caráter social, integrando-se à superfície de uma parede com finalidade decorativa, ilustrativa ou mesmo didática”, podendo ser feito pelas técnicas de mosaico, afresco, pintura acrílica, dentre outras.

Serrano ainda reforça a importância do movimento muralista mexicano no início do século XX para a recuperação da técnica pictórica “de caráter realista e monumental”, vinculada à luta política decorrente da Revolução iniciada em 1910. Diz a autora (2008, p. 1085):

O programa de pinturas de murais, narrando a história do país e exaltando o fervor revolucionário do povo, adquire lugar destacado no projeto educativo e cultural do período. Nos termos de Diego Rivera (1886- 1957), um dos

principais expoentes do muralismo mexicano, a arte "é uma arma", um instrumento revolucionário de luta contra a opressão.

A tradição do muralismo iniciada no século XX pelos artistas mexicanos teve múltiplos desdobramentos. Uma das correntes que despontaria utilizando-se de fachadas de edifícios e espaços públicos como suporte para suas obras seriam os modernistas brasileiros, a partir da década de 1940, ao narrar episódios da história e arte nacionais, tais como Di Cavalcanti, Cândido Portinari e Cícero Dias, conforme Serrano (2008). Gitahy (2012, p. 15) comenta: "Todos esses dados sobre muralismo, junto com a *pop art*, já apontavam para a origem do graffiti contemporâneo enquanto expressão artística e humana".

Di Cavalcanti, por exemplo, com seu mural de quinze metros de comprimento ocupando a fachada do Teatro Cultura Artística, foi um dos grandes representantes deste movimento. A obra "Alegoria das Artes" é de 1950, mesmo ano de inauguração do projeto do arquiteto Rino Levi para o Teatro Cultura Artística. Importante destacar que esses murais já eram incorporados ao próprio projeto de arquitetura, sendo *apriorísticos*, diferentemente dos "novos murais" que veremos, os quais são produzidos após a construção do edifício, sem vinculação originária com o seu projeto.

Nas palavras de Serrano (2008, p. 1085), a técnica utilizada por Di Cavalcanti

consistia em uma montagem das tesselas – pastilhas de vidro – em papel kraft e depois transpostas para uma argamassa molhada, que requer habilidade e compreensão das possíveis distorções ao ser avistado à distância, visto as dimensões dos murais.

A técnica do mosaico, utilizada por Di Cavalcanti em diversos de seus murais, é uma "composição pictórica formada por pequenos elementos (pedra, vidro, cerâmica, etc) multicoloridos de aspecto brilhoso" (id., 2018). A técnica tem seus primeiros registros na Mesopotâmia, em 3500 a.C., e foi muito utilizada na Antiguidade Clássica, tendo como características marcantes a sua durabilidade em função da resistência do material. Segundo a autora (id., 2018), em meados do século XV, a técnica perdeu predominância na arte ocidental, ainda que não tenha deixado de ser praticada. No século XX, no entanto, a técnica do mosaico reaparece no circuito da arte brasileira, com os artistas modernos recuperando-a e

atualizando-a para a produção de obras em fachadas arquitetônicas. O mural de Di Cavalcanti no Teatro Cultura Artística é um dos grandes exemplares da produção modernista em mosaico em vidro, com suntuosos 48 metros de largura e 8 metros de altura (ibid., p. 1086).



Imagem 43. Foto da fachada do Teatro Cultura Artística, no bairro da Consolação, em São Paulo, com o mural “Alegoria das Artes”, de Di Cavalcanti, feito em 1950. Imagem retirada do site do Teatro.

Na mesma linha da obra de Di Cavalcanti, encontramos diversos outros murais na cidade de São Paulo. Destaca-se o fato de que muitos deles foram produzidos conjuntamente com o projeto arquitetônico, aprioristicamente, compondo a fachada de edifícios modernistas da década de 1950 e 1960, bem como sendo realizados como obras de arte para os halls de entrada dos prédios. O bairro de Higienópolis, em São Paulo, por exemplo, conta com uma grande diversidade de exemplares dessa modalidade artística em edifícios residenciais, também presentes em edifícios comerciais - como prédio do antigo Hotel Jaraguá, no centro histórico - e em repartições públicas.

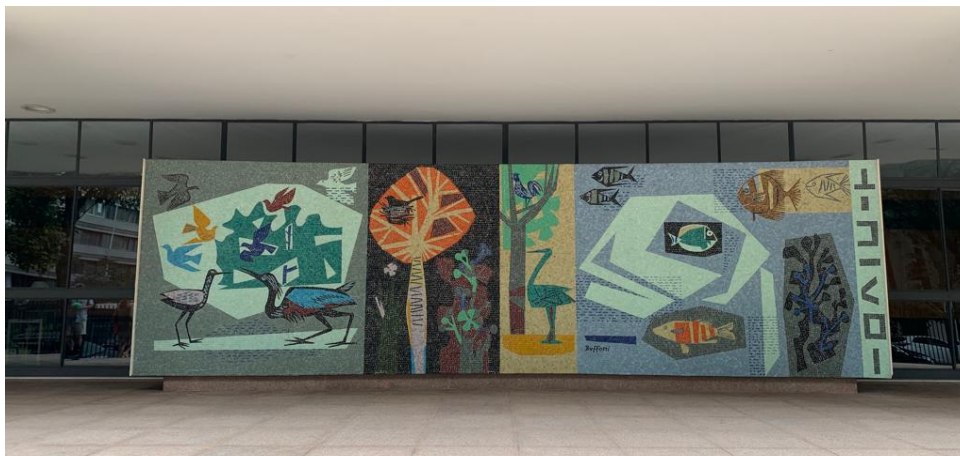


Imagem 44. Mural de Bramante Buffoni, no Edifício Nobel, em São Paulo. Obra da década de 1950. Foto do autor.



Imagem 45. Mural de Di Cavalcanti, no Hotel Jaraguá, centro histórico de São Paulo. Obra da década de 1950. Foto: Sergio Brisola.



Imagem 46. Mural de Clóvis Graciano, no Edifício Lausanne, em São Paulo. Obra da década de 1950. Foto: autoria desconhecida.

³⁴ Imagem disponível em: <https://arteforadomuseu.com.br/>. Acesso em 12/03/2023.

Em 1984, Tomie Ohtake fez uma importante obra na Ladeira da Memória, no Anhangabaú, centro histórico de São Paulo. A pintura na empena cega conta com 55 metros de altura e 22 de largura, foi feita em tinta epoxy e realizada pela artista nipo-brasileira com patrocínio do Banco Nacional, tendo sido inaugurada pelo então prefeito Mário Covas. De motivo abstrato, o mural traça linhas que compõem áreas em tons de amarelo, ocre e azul, apresentando um certo volume, como se os planos geométricos ecoassem e se expandissem como ondas sonoras. Importante notar que, diferentemente do mural de Di Cavalcanti, produzido em uma fachada, neste caso de Ohtake, o mural foi feito em uma lateral de prédio, uma empena cega, elemento arquitetônico preponderante na cidade, e essa característica guarda semelhança com a produção contemporânea de “novos murais” em São Paulo.



Imagem 47. Mural de Tomie Ohtake no Anhangabaú, produzido em 1984. Foto: Instituto Tomie Ohtake.

Lassala (2017, p. 80) destaca o mural de Rui Amaral, pintado na ligação entre as avenidas Dr. Arnaldo e Paulista, em 1991, como um dos primeiros a ser realizado na cidade em linha com o que viria a ser o mural de grafite contemporâneo, nos termos do autor. Com fundo azul e personagens que remetem a animais e máquinas, em tons de amarelo, vermelho, verde e laranja, a obra inaugurou uma nova forma de arte pública e permanece preservada até os dias de hoje, contando com autorização da Prefeitura. O mural pode ser observado pelos motoristas dos veículos que trafegam pela via, bem como pelos pedestres que passam pela Av. Paulista entre as avenidas Angélica e Consolação.



Imagem 48. Mural de Rui Amaral na ligação da Av. Dr. Arnaldo com a Av. Paulista, um dos primeiros a ser realizado em São Paulo. Foto: Lost Art.

Em 2003, foi a vez de Claudio Tozzi produzir um mural em São Paulo: a obra, localizada na fachada de um edifício na Av. Angélica, composta por um milhão e meio de pastilhas vítreas, cria um mosaico em mais de vinte tons de azul e reforça a ideia de integração entre as artes plásticas e a arquitetura. Apesar de muito significativo para a realidade da arte em São Paulo, o mural de Tozzi diferencia-se de certo modo das produções contemporâneas que abordaremos, concentradas sobretudo a partir de meados da década de 2010, visto que o material utilizado pelo artista são pastilhas, enquanto os grafiteiros e muralistas contemporâneos, em São Paulo, costumam usar tinta e spray. Além disso, o mural de Tozzi é parte do projeto arquitetônico, pensado em conjunto com o próprio edifício, o que o diferencia dos murais que são produzidos posteriormente ao projeto de arquitetura, como é o caso dos “novos murais”, que se utilizam muitas vezes das empenas cegas como suporte.



Imagem 49. Mural de Claudio Tozzi, de 2003, na Av. Angélica. Foto: Inês Bonduki/Veja São Paulo.

Os murais produzidos em São Paulo, de Di Cavalcanti a Claudio Tozzi, aproximam-se, de algum modo, da tradição iniciada pelo muralismo mexicano, visto estarem expostos em um ambiente público, de fácil acesso aos transeuntes. Mas, de outra parte, afastam-se do movimento mexicano, visto que suas temáticas não remetem ao engajamento político e à crítica social, e que, no contexto de 1980 ao início do século XXI, a influência do *graffiti* novaiorquino já começava a se fazer presente na cena da arte de rua e do *graffiti* da metrópole paulistana. Vale, ainda, observar que essa produção mural diferencia-se da que veremos em breve ao abordarmos os festivais de “novo muralismo” na capital paulista, a partir de meados da década de 2010, tendo em conta que estes últimos são feitos nas empenas cegas dos prédios, além de serem comumente produzidos em festivais próprios de “novo muralismo”, bem como terem o patrocínio de empresas ou do setor público.

Os murais feitos no final da primeira década do século XXI, em São Paulo, apresentam algumas características relevantes para o que viria a se conformar como o que aqui denominamos “novo muralismo”. Em 2009, a dupla de grafiteiros Gustavo e Otávio Pandolfo, conhecidos como OSGEMEOS, em companhia dos artistas franceses do grupo Plasticiens Volants, decidiram produzir uma obra conjunta em São Paulo. Foi então que os brasileiros pintaram um mural na região do

centro histórico da cidade, no Vale do Anhangabaú, e o grupo francês produziu uma versão tridimensional da personagem representada na parede. A enorme marionete desfilou entre o público em um diálogo de obras bidimensionais e tridimensionais, pinturas e esculturas em larga escala. A obra pintada pela dupla OSGEMEOS na empena do Vale do Anhangabaú contou com vinte metros de altura, e foi realizada em parceria com o SESC-SP, que comemorava em sua programação o ano da França no Brasil.



Imagens 50 e 51. A dupla brasileira e os artistas franceses criaram juntos o conto “Estrangeiro”, cujo protagonista é uma personagem gigante, de vinte metros de altura, o qual inspirou a realização tanto do mural quanto do enorme boneco. Imagens disponíveis em www.osgemeos.com.br.

A seguir, em 2011, também contando com uso de equipamentos elevatórios, autorização legal e financiamento privado, próximo ao que estamos entendendo como o “novo muralismo” em São Paulo, Daniel Melim entrou em cena. O mural de Melim, feito na região da Luz, dialoga com a estética da *pop art*, sobretudo com a obra de Roy Lichtenstein. A produção traz sobreposições de elementos gráficos e um enquadramento de cenas com cortes repentinos, deixando algo de fora da imagem e assim criando no observador uma sensação de incompletude. A imagem está organizada em três partes, separada por uma linha preta sólida e outras linhas difusas. A personagem retratada, feita em estêncil, remete às histórias em quadrinhos, bem como os elementos que a acompanham: o balão de fala carregando parte do nome do artista na parte superior da pintura; as palavras

incompletas na parte inferior da obra; e o balão explosivo, pontiagudo, também apenas parcialmente visível, de cor vermelha, na parte direita da composição.

O mural utilizou-se do fato da Lei Cidade Limpa permitir que empresas patrocinassem a produção de obras de arte urbana e *graffiti* em troca de poder divulgar sua marca em tamanho reduzido ou fazer menção indireta ao financiador, desde que o tema da obra não fosse explicitamente a empresa patrocinadora. A KLM, companhia holandesa de aviação, financiou o aluguel do espaço por um ano e meio, além de custear a produção da obra, através do agenciamento da Galeria Choque Cultural. Além disso, a empresa holandesa divulga até hoje, em seu canal do YouTube, vídeo da produção do “novo mural”, vinculando, também no universo virtual, a sua marca à arte de rua paulistana³⁵. Em 2015, com os aluguéis atrasados, os proprietários do edifício ameaçaram pintar de branco a lateral do prédio, mas Melim fez um financiamento colaborativo virtual e conseguiu garantir a sobrevivência da obra.

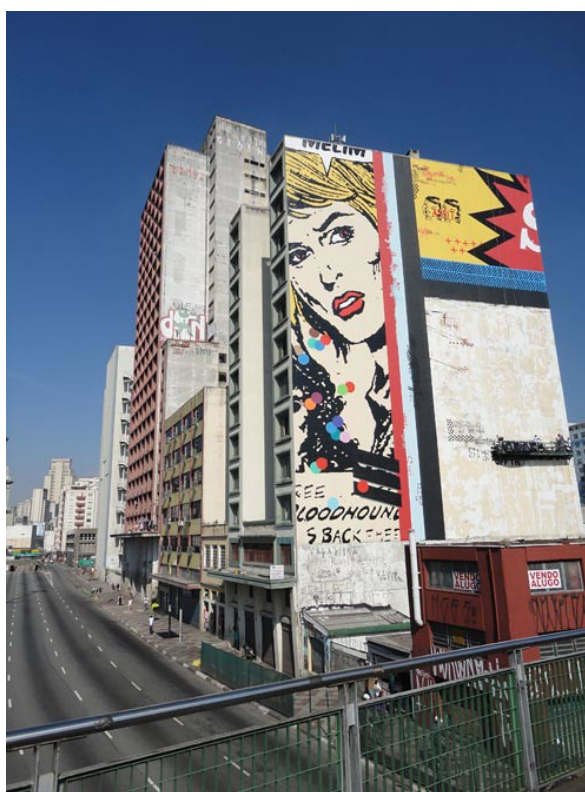


Imagem 52. O mural de Daniel Melim conta com 30 metros de altura e 25 metros de largura e foi executado em 15 dias. Foto do artista.

³⁵ Vídeo disponível em: <https://youtu.be/0cD2o4t0HQ8>. Acesso em 02/06/2023.

Ainda, Lassala (2016) utiliza as chaves de leitura de Pierre Bourdieu (2004) para “pensar o mural como bem simbólico” (LASSALA, 2016). Nesse sentido, a obra teria um “valor mercantil” que lhe conferiria a possibilidade de entrar em um “mercado de bens simbólicos”, regido pelos “códigos historicamente constituídos e socialmente reconhecidos”. A legitimação da obra nesse contexto se deve à sua “aceitação e circulação” por aqueles que possuem a condição e os instrumentos para recebê-la e integrá-la a este campo. Diz o autor brasileiro sobre a obra de Melim:

Na obra analisada, a legitimidade se dá por ocupar um espaço reconhecido, autorizado e com lugar de destaque na paisagem urbana, pela curadoria de uma galeria de arte, reconhecimento pelo poder público, patrocínio inicial de uma empresa e num segundo momento por apoio e reconhecimento popular. (LASSALA, 2016)

Na chave do conceito de “paisagem de poder”, de Sharon Zukin (2000, *apud* Lassala, 2016), o mural também pode ser compreendido como parte do processo constitutivo das disputas pela paisagem urbana. Esta paisagem seria configurada pelo aspecto material e também pela “representação simbólica das relações sociais e espaciais”. Nesse sentido, as imagens veiculadas no meio urbano não poderiam ser dissociadas das “estruturas centralizadas de poder econômico”. O conflito do meio urbano estaria localizado nas divergentes perspectivas das “instituições dominantes” e dos “desprovidos de poder”, criando sentidos diferentes para esta paisagem. Daí ser plausível refletir sobre o “novo mural” de Melim sob a ótica da “estilização da paisagem para fruição”, criando-se um “ícone” urbano muito bem localizado - considerando-se a ampla visibilidade pelos veículos que trafegam diariamente na Av. Prestes Maia e também pelos visitantes da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que fica em frente ao mural. Lassala (2016) ainda conclui que a obra torna-se uma “oferta de consumo visual” a todos aqueles que habitam, circulam e visitam o território.

Por fim, o autor brasileiro (2016) traz, em seu ensaio, a perspectiva da pesquisadora Célia Ramos (1994, *apud* LASSALA, 2016), para quem o fato da obra de Melim ser previsível em termos de sua produção, contando com “data marcada, material doado, local previamente determinado e interditado”, indica uma “certa cumplicidade com o sistema”. Estaria ausente, assim, neste mural o caráter transgressor que tanto influencia e se faz presente em obras de *graffiti* e, sobretudo, em *pixações*. Seria, portanto, para Ramos (1994), nas palavras de Lassala (2016),

uma forma de “domesticar o grafite ao esvaziar o ritual de risco do processo de produção da linguagem, uma vez que coloca o praticante como alguém que está sujeito às regras de quem o contrata”. Diferenciam-se, assim, o “*graffiti* transgressor” e o “novo muralismo” - no termo aqui cunhado - pois, no primeiro, haveria um aspecto lúdico e egóico, buscando atrair a atenção dos transeuntes para o grafiteiro e sua marca comunicativa na cidade, enquanto no mural busca-se o “monumental como obra de arte durável” (id., 2016), em uma relação de maior distância entre os observadores e a obra, e em outro modo de relação com o meio urbano do entorno.

Em contraponto a essa perspectiva de certa neutralização do poder crítico do mural, é válido lembrar, com Lassala (2016), que Melim, em primeiro lugar, faz referência a elementos gráficos típicos de campanhas publicitárias de outras épocas e, com isso, propõe em sua pintura certa ironia crítica à presença das marcas no meio urbano. Em segundo lugar, ainda que esteja apenas parcialmente visível na parte superior do mural, o nome de Melim aparece na obra, dentro do balão de fala da personagem representada, o que pode se relacionar com o aspecto da inserção do nome do artista na sua arte de rua, tal como ocorre em outras modalidades, como grafites e pixações. A obra, apesar de carregar consigo um aspecto de estratégia publicitária das marcas na cidade, possibilita também uma reconfiguração daquele território urbano com uma ampliação dos sentidos visuais e relacionais para aqueles que por ali passam. Como diz o autor (id. 2016), “a mistura entre grafite, publicidade e mural nos deixa um convite a pensar a paisagem urbana e sua estilização no processo de comunicação e fruição nas ruas da cidade de São Paulo na atualidade”.

É nesse contexto de produção recente de murais nas empenas cegas da cidade de São Paulo que localizamos o objeto desta pesquisa. Tendo em mente que essas intervenções artísticas decorrem de um processo histórico e afetam territórios, alterando a paisagem urbana, é preciso buscar entender quais as interações entre *graffiti*, arte de rua, pixação e “novos murais”, para que pensemos a pluralidade de modos de pintar e de formas artísticas na cidade de São Paulo. Seguimos, assim, com uma investigação da possibilidade, ou não, de criação de “imagens críticas”,

nos termos de Didi-Huberman (2010)³⁶, em “novos murais”, numa cidade fortemente moldada pelos interesses publicitários e imobiliários.

Nesse sentido, ao pensar sobre a possível origem dos “novos murais”, é relevante considerar que, com o surgimento de um novo imaginário urbano e imagético (JUNIOR; CESAR, 2020), emergiram possibilidades de hibridização das modalidades de arte de rua. Aquilo que tradicionalmente era mural continua sendo mural, o que era *graffiti* continua sendo *graffiti*, mas surge um terceiro gênero, uma forma híbrida de intervenção artística, que aqui denominamos “novo muralismo”. É preciso considerar que o contexto para o surgimento dos “novos murais” é marcado pela presença dos coletivos urbanos que fomentam a cultura colaboracionista (idem, 2020). Esta influência é, no entanto, distinta da perspectiva situacionista, que buscava, por exemplo, nas “deambulações” surrealistas de Paris no início do século XX, “surpresas ou revelações extraordinárias” (FABBRINI, 2014, p. 44). No caso atual dos “novos murais”, os coletivos e artistas, muitas vezes, articulam-se com agentes do mercado em torno de um discurso de ocupação da cidade pela arte, que carrega consigo uma forte influência velada dos interesses imobiliários.



Imagem 53. Mural de Zezão em edifício residencial próximo à Praça Roosevelt, ao lado do mural de Di Cavalcanti no Teatro Cultura Artística, em reforma. Na imagem, ficam explícitas algumas diferenças entre as obras: Zezão pintou este “novo mural” em 2020, com característica vertical

³⁶ Didi-Huberman (2010), ao reler o conceito de “imagem dialética” de Walter Benjamin (2009), propõe a noção de “imagem crítica” que, nas palavras de COSTA (2010, p. 94), seria para Didi-Huberman “crítica enquanto dimensão de crise, como um *sintoma* que emerge na imagem como um campo de tensão do percebido; crítica também por se fazer reflexiva, guardando uma eficácia teórica para além de seu afloramento, fazendo-se histórica.”

decorrente do prédio em que se insere, utilizando tinta spray e látex, e com motivos abstratos, em seu estilo predominante de formas azuis onduladas como arabescos; Di Cavalcanti, por sua vez, à direita, criou um mural em pastilhas vítreas, em 1950, em formato horizontal para a fachada do edifício e com temas figurativos. Foto do autor, feita em 17 de março de 2023.

Dizemos que o “novo muralismo” se trata de uma modalidade híbrida porque o mural é algo tradicionalmente estabelecido como gênero de pintura. Há, desde a Antiguidade Clássica, menções às pinturas murais e afrescos como técnicas que, além de embelezarem certo local, têm a característica da durabilidade, em contraste às intervenções de *graffiti*, marcadas pela efemeridade. É certo, no entanto, que quando se fala em muralismo não se trata de uma modalidade homogênea ao longo de toda sua existência, sendo caracterizada diferentemente ao longo dos períodos históricos. Vejam-se, por exemplo, as diferenças entre o muralismo mexicano do início do século XX e o muralismo modernista presente nos projetos arquitetônicos nos prédios de São Paulo a partir de 1950. Diferente desta tradição parecem ser também os “novos murais” presentes em São Paulo e amplamente visíveis no percurso do Minhocão.

Sobre as particularidades de se fazer murais em larga escala, tais como os “novos murais” aqui abordados, Walde (2015, p. 8) destaca que é uma tarefa fisicamente demandante, visto que toma dias em vez de horas ou minutos, além de que a exposição ao clima e a necessidade de operar a plataforma elevatória, junto com os riscos envolvidos, como o de ficar preso nela sem energia, por exemplo, criam um cenário que exige grande disposição do artista para este tipo de trabalho. Podemos acrescentar, ainda, o fato de que a proximidade física com a pintura pode gerar dificuldade de percepção das proporções dos traços e das cores, sendo necessário um profundo conhecimento do artista sobre aquilo que está pintando.

Em termos dos atores de cada prática, há relativa dificuldade em separar *graffiti* do “novo muralismo”, pois em alguns casos, aqueles que fazem murais também fazem *graffiti*. No entanto, pode-se tentar criar uma diferenciação do modo de fazer em função de alguns critérios, como: (i) a escala do trabalho; (ii) os materiais utilizados, geralmente uma enorme quantidade de sprays e tinta látex, rolinho; (iii) o uso de máquinas ou plataformas elevatórias para a execução da obra; (iii) normalmente, a contratação de assistentes; (iv) tipicamente, o aluguel e a

manutenção do espaço da empena; (v) o planejamento prévio da obra, geralmente no sketchbook e eventualmente com projeção para definição das proporções gerais na paredes; (vi) o período de execução da obra em torno de uma semana; (vii) o aumento da sobrevida da obra na paisagem urbana quando comparada a outras intervenções e grafites; (viii) a institucionalidade da produção, visto que não é possível interferir num espaço tão amplo sem permissão; (ix) e, muitas vezes, a realização de parcerias e financiamento público ou privado para sua produção (WALDE, 2015; LASSALA, 2017).

Nesse sentido, diz Lassala (2017, p. 80):

Essas características demandam um maior tempo para planejamento, execução [do mural de grafite] por parte do grafiteiro e revelam também um aumento da sobrevida da obra na paisagem urbana, algo que não acontece com o Grafite subversivo, que obriga o artista a intervir uma grande quantidade de vezes na cidade para difundir seu trabalho, visto que ele tem uma permanência efêmera.

A respeito da técnica de produção e pintura dos novos murais na cidade de São Paulo, é importante destacar que diversos deles “são planejados e executados de modo análogo à pintura de cavalete. São quadros ampliados e dependurados na paisagem, como se esta também fosse um quadro”, nas palavras de Zaidler Junior (2014, p. 100). Segundo o autor, os quadros, na tradição da história da arte, tiveram grande relevância para a criação da ideia atual de “paisagem”, embora esta se encontre, já há tempos, emancipada da pintura. Destaque-se que, não obstante, a expressão “intervenção na paisagem urbana” ainda encontra grande reverberação na denominação da produção de “murais e outras iniciativas poéticas realizadas na cidade”. Vale a crítica à expressão, haja vista que a relação entre observador e paisagem é “atuante, dinâmica, reativa a diálogos” e a ideia de intervenção pressuporia uma situação inerte, imobilizada, enquanto, na realidade, o olhar constrói interativamente a paisagem, conforme as circunstâncias do observador e do ambiente observado (ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 100).

Considerando essas diferenciações técnicas e estéticas, mas também as aproximações históricas entre essas diversas modalidades, é importante mencionar que, ainda que o *graffiti* e o “novo muralismo” - como formas artísticas e modalidades de intervenções de rua, sejam autônomas ou com influências recíprocas - existam a despeito de tipologias, é inevitável verificar os esforços da

imprensa, do Poder Público e do debate social para tentar categorizá-los. Existe uma certa sanha classificatória para se definir o que tem autorização para ser produzido na cidade, enquanto objetos de fomento ao turismo, à economia criativa e à produção artística de rua patrocinada por entes privados e autorizada pelo ente público. Com isso, busca-se diferenciar as formas artísticas que são reconhecidas e valorizadas, por exemplo, através da sua promoção em festivais, em oposição àquilo que é feito espontaneamente, a despeito de qualquer proibição, de forma transgressora e contestatória.

O uso do termo *graffiti* é emblemático nessa discussão, considerando que o termo aportuguesado, grafite, segundo Zaidler Junior (2011), seria indicativo daquilo que o Poder Público legitima enquanto arte, como já mencionado. Nesse sentido, a submissão de projetos de intervenção artística para a produção dos “novos murais” à Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU) indica que essa modalidade se aproxima mais da ideia de grafite ou de “mural de grafite”, como chama Lassala (2016), por exemplo. O caráter contestatório dos *graffiti*, sob essa perspectiva, afasta-se da perspectiva pacífica e consensual característica da maioria dos “novos murais”. A maior durabilidade dos “novos murais”, quando comparados às produções de *graffiti*, indica uma menor presença de caráter conflitual nas imagens, haja vista que conta com aprovação dos moradores do edifício, do Poder Público e, muitas vezes, com financiamento privado.

Ainda em busca do melhor léxico para entender as diferentes modalidades de intervenção artística no espaço urbano, podemos adotar os conceitos de *iconografia* e de *inscrição* como operadores centrais desta reflexão. *Inscrever* pode ser entendido como registrar ou escrever algo em determinada superfície e, por esse motivo, na nossa análise das intervenções visuais na rua, comporta uma pluralidade de padrões de *graffiti*, desde pequenos riscos em paredes e pilares - entendidos como “pichações” - até grandes pinturas em empenas de edifícios - os “murais de grafite” ou “novos murais”, como aqui os denominamos. *Inscrição*, portanto, é um termo que carrega em si a generalidade necessária para dar conta das inúmeras formas de interferir nos suportes urbanos.

Podemos rememorar as inscrições de Restif de la Bretonne, no final do século XVIII, em Paris, narradas no livro *Nox*, como sutis rasuras no tecido da

cidade com o intuito de marcar “os sentimentos de dor e prazer no fio do tempo” (MATUCK; KOSSOVITCH; ZAILLER JUNIOR; OTA, 2013, p. 19). A sua reflexão parece se aplicar até hoje, *mutatis mutandis*, às inscrições feitas com certo caráter transgressor nas paredes da cidade de São Paulo: “[A inscrição] eu a fiz com a ideia: será que verei esta marca no ano que vem? Parece-me que, se a revisse, experimentaria um sentimento de prazer [...]” (BRETONNE, 1889, p. 3, *apud* *ibid.*, 2013, p. 15). Esse relato se aproxima dos coletados em entrevistas a pixadores e grafiteiros na São Paulo contemporânea (LASSALA, 2017), que buscam identificar as suas produções e comemoram aquelas que conseguem longevidade em um campo marcado pela efemeridade.



Imagem 54. *Graffiti* do grupo “Loucos”, feito na R. Cardeal Arcoverde, em 2007. A data é identificável pela presença dos números “07” na letra “S”, representando o ano de produção do “bomb”. Trata-se de exemplo raro de inscrição que permaneceu por mais de dez anos nas paredes da cidade. Foto do autor, feita em 2019.

As múltiplas assinaturas, ou *tags*, visíveis na superfície dos suportes urbanos - de muros e pilares a postes e placas de sinalização - carregam consigo essa ideia de *inscrição*. Tratam-se de marcações visuais que podem ter variados objetivos, desde mostrar a presença de certo ator social em um local, compor uma disputa por quem tem maior visibilidade inscritiva em certos bairros da cidade, fazer um pequeno ato de subversão ao vandalizar uma placa de sinalização pública, dentre outros. Note-se que as pinturas de *graffiti*, os *bombs*, os *throw-ups*, as *pixações*, o

estêncil podem ser entendidos como inscrições urbanas, cada um com suas especificidades. Em suma, a *inscrição*, que opera na ordem do acontecimento, é uma intervenção, um registro, uma escrita, um desenho, feita por atores sociais diversos, que se utilizam dos suportes urbanos para difundir um significante, e que de certa forma buscam, tal como Restif, “a força do que as convenções mundanas embotam, a agudeza que implica a descontinuidade do sensível” (MATUCK; KOSSOVITCH; ZAIDLER JUNIOR; OTA, 2013, p. 23).

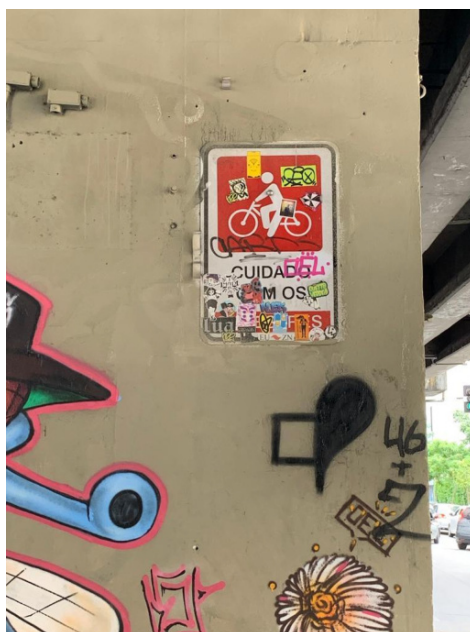


Imagem 55. Exemplo de miscelânea de inscrições feitas na placa de sinalização pública, em um dos pilares do Minhocão. Foto do autor, feita em 17/02/2023.

Por sua vez, outro operador central para a reflexão é a ideia de *iconografia*. As imagens pintadas em uma superfície carregam consigo um conjunto de símbolos usados para transmitir uma mensagem, uma série de significantes que pretendem ganhar seu significado conforme se opere a observação por cada pessoa. Pinturas com retratos ou cenas figurativas dividem espaço com aquelas que apresentam símbolos que se vinculam a certos conceitos abstratos. A associação desse conjunto de símbolos, muitas vezes, pode trazer uma leitura das imagens que opere na ordem da metáfora, da associação de ideias que cria um discurso sobre o sentido daquela pintura.



Imagem 56. Mural "Nina", feito em 2016 por Apolo Torres para a campanha "Educação Não É Crime", localizado no encontro da Rua da Consolação com o Elevado Presidente João Goulart ("Minhocão"), em São Paulo. Foto: autoria desconhecida, disponível no site do artista.

Diferencia-se, portanto, a *iconografia* da *inscrição*, à medida que a *iconografia* se funda na busca dos significados da imagem, enquanto a *inscrição* opera na ordem do acontecimento, de algo que ocorreu, que existiu enquanto ação. Nas palavras de Didi-Huberman (2013, p. 161), a arte iconográfica “teria se contentado em imitar os fenômenos visíveis, descritíveis”. E continua sua reflexão: “seria a significação o único parâmetro a que se pode referir o conteúdo de uma obra de arte [...]? Não contêm as obras de arte algo mais que significação?” (idem). Neste sentido, o autor propõe o método da rasgadura como forma de questionar esse valor apenas iconográfico das imagens:

Se quisermos *abrir* a “caixa da representação”, devemos então praticar nela uma dupla rachadura ao meio: rachar ao meio a simples noção de *imagem* e rachar ao meio a noção simples de *lógica*. [...] Rachar ao meio a noção de imagem seria, em primeiro lugar, voltar a uma inflexão da palavra que não implique nem a imagística, nem a reprodução, nem a iconografia, nem mesmo o aspecto “figurativo”. Seria voltar a um questionamento da imagem que não pressuporia *ainda* a “figura figurada” — refiro-me à figura fixada em objeto representacional —, mas somente a *figura figurante*, a saber, o processo, o caminho, a questão em ato, feita cores, feita volumes: a questão ainda aberta de saber o que poderia, em tal superfície pintada ou em tal reentrância da pedra, *vir a ser visível*. Seria preciso, ao abrir a caixa, abrir os olhos à dimensão de um olhar expectante: esperar que o visível “pegue” e, nessa espera, tocar com o dedo o valor *virtual* daquilo que tentamos apreender sob o termo *visual*. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 187, grifos do autor)

Didi-Huberman, então, encaminha a sua reflexão para o fato de que o “mundo” das imagens está em diálogo com o mundo da lógica, “joga com ele”, “cria

lugares dentro dele”, e funda aí a “potência do negativo”. Para o autor, ao se perquirir o negativo na imagem, surge “uma eficácia ‘sombria’ que, por assim dizer, escava o visível (a ordenação dos aspectos representados) e fere o legível (a ordenação dos dispositivos de significação)”. Sendo assim, a pesquisa das imagens que estão presentes tanto na parte superior quanto na parte inferior do Minhocão terá como fundamento a procura dessa “potência do negativo” buscando entender em quais das imagens é possível promover uma “rasgadura” e quais outras seriam imagens planas, rasas.

Parte-se da hipótese de que os “novos murais” estão menos suscetíveis a esse procedimento estético, considerando sua vinculação com interesses mercadológicos que os tornam, de certa forma, edulcorados, substituíveis, fungíveis, operando na lógica *iconográfica*. Por sua vez, os *graffiti* da parte de baixo do Minhocão, bem como as demais *inscrições*, tendem a atuar na chave do acontecimento, do questionamento, da irrupção e, portanto, podem se aproximar dessa ideia de uma “potência do negativo”.

Aqui podemos recorrer aos conceitos de *studium* e *punctum* para melhor definir os termos *iconografia* e *inscrição*. Barthes (1984, p. 47), em seu clássico “A câmara clara”, explica que na observação das imagens fotográficas é possível portar-se de duas formas, aproximar-se das imagens de duas maneiras. A primeira é o *studium*, que opera no “campo muito vasto do desejo indolente, do interesse diversificado, do gosto inconsequente”. Nela, o interlocutor “mobiliza um meio-desejo, um meio-querer; é a mesma espécie de interesse vago, uniforme, irresponsável, que temos por pessoas, espetáculos, roupas, livros que consideramos ‘distintos’”. Neste caso, como diz o autor, as imagens “permanecem inertes” diante do olhar e, ainda que sejam percebidas, provocam, no máximo, “um interesse geral e, se assim posso dizer, *polido*”.

Por outro lado, há um “segundo elemento” que “vem quebrar (ou escandir) o *studium*”. Explica Barthes (1984, p. 46):

Dessa vez, não sou eu que vou buscá-lo (como invisto com minha consciência soberana o campo do *studium*), é ele que parte da cena, como uma flecha, e vem me transpassar. Em latim existe uma palavra para designar essa ferida, essa picada, essa marca feita por um instrumento

pontudo [...]. A esse segundo elementos que vem contrariar o *studium* chamarei então *punctum*; pois *punctum* é também picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma foto é esse acaso que, nela, me *punge* (mas também me mortifica, me fere).

Essa imagem que o autor apresenta de uma flecha que nos atravessa, que fere e marca com seu vértice pontiagudo é a sensação que objetivamos apresentar com o conceito de *inscrição* em sua vertente mais irreverente, transgressora, alheia a qualquer tipo de permissão. Trata-se de um acontecimento, algo que está para além das normas legais, das autorizações institucionais, das buscas estéticas comerciais. É o *punctum*, assim, algo que ocorre no observador quando repara em algum detalhe não pensado, não evidente, colocado nas superfícies dos pilares do Minhocão sem a pretensão de ser a “verdadeira imagem”, mas com uma ampla aptidão para gerar um incômodo em quem o vê. Comenta, ainda, Barthes (1984, p. 80): “o *studium* está, em definitivo, sempre codificado, o *punctum* não [...]. [...] O que posso nomear não pode, na realidade, me ferir. A impotência para nomear é um bom sintoma de distúrbio”.

Portanto, ao se realizar uma operação de observação em que se acrescenta algo à imagem, algo que já lhe é inerente, mas que é suplementado pelo processo de percepção, ocorre o *punctum* (BARTHES, 1984, p. 85). É isso que se procura em uma imagem: um detalhe, uma nuance, um pormenor, muitas vezes distante das especificidades já pensadas pelo artista, ou mesmo lá colocadas para que se gere uma sensação - pois essa estaria na chave do *studium*. Sobre o método para se atingir essa capacidade perceptiva, Barthes (1984, p. 84) diz:

No fundo - ou no limite - para ver bem uma foto mais vale erguer a cabeça ou fechar os olhos. [...] A subjetividade absoluta só é atingida em um estado, um esforço de silêncio (fechar os olhos é fazer a imagem falar no silêncio). (BARTHES, 1984, p. 84)

Zaidler Junior (2014, p. 103) ensina, no mesmo sentido das obras que provocam o *punctum* e que existem a despeito de qualquer autorização institucional, que “o *graffiti* vem se esgueirando taticamente pelos interstícios das redes oficiais” e, falando com Certeau (2014, p. 162), explica que esses atos estão

muito longe de ser controlados ou eliminados pela administração panóptica, se reforçam em uma proliferação ilegítima, desenvolvidos e insinuados

nas redes da vigilância, combinados segundo táticas ilegíveis, mas estáveis a tal ponto que constituem regulações cotidianas e criatividade sub-reptícias [...].³⁷

Zaidler Junior (2014, p. 104) comenta, ainda, que, embora diversas tenham sido as tentativas e os “inevitáveis processos de cooptação e mediação”, o *graffiti* continua se fazendo presente nas “superfícies mudas” da cidade, territórios em disputa, que muitas vezes são entendidos como abandonados, como “terras de ninguém”, mas que são proficuamente povoados pelas “pinturas, desenhos, inscrições, poemas, assinaturas” de uma pluralidade de agentes sociais muitas vezes anônimos para o grande público, mas de certa forma conectados pelas suas práticas culturais.

Nessa investigação sobre a modalidade híbrida a que chamamos “novo muralismo” é importante nos perguntarmos se esses movimentos de incentivo à sua difusão - concursos, festivais, editais - estão ligados a esse novo imaginário urbano colaboracionista mencionado ou se estão numa chave em que o enigma das imagens produzidas é meramente retórico, metafórico. Ao buscar a “imagem enigma” (FABBRINI, 2016b), procuramos algo da ordem da linguagem da pintura, não apenas das referências iconográficas ali colocadas. Existem “imagens enigma” dentre estes “novos murais”?

Ainda que o tema das intervenções artísticas seja importante, a investigação vai além e, no caso do Minhocão, insere-se na reflexão de sua relação com a ambiência de cima e de baixo do viaduto. A obra de Eduardo Kobra é um grande marco para esse debate, visto que esse artista conseguiu, através da reprodução de um estilema, difundir suas obras em diversas empenas, contando com ampla repercussão social, aprovação e patrocínios públicos e privados. No entanto, há que se perguntar: o que as imagens estão fazendo nestes locais e a quais interesses atendem? Nessa linha de reflexão, é importante trazer o pensamento de Harvey (1992) e Pallasmaa (2011):

As imagens visuais se tornaram mercadorias, como ressalta Harvey: “Uma avalanche de imagens de diferentes espaços que chega quase

³⁷ Esta é a versão usada por Zaidler Junior (2014) da obra de Certeau: CERTEAU, Michel de. 1994, p. 162. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Vol. 1. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

simultaneamente, sobrepondo os espaços do mundo em uma série de imagens na tela de um televisor... A imagem dos lugares e espaços se torna tão suscetível à produção e ao uso efêmero quanto qualquer outra [mercadoria]”. (PALLASMAA, 2011, p. 21)

O que se percebe na maioria do trajeto do Minhocão, ao olhar os “novos murais” lá presentes, é que se trata de um tipo de obra que se ajusta à dinâmica comercial. Ainda que os artistas tenham a liberdade de criar seus próprios temas e definir o objeto de suas obras, em termos de linguagem o padrão artístico já nasce delimitado pelos próprios agentes promotores dos eventos e seus financiadores. São obras que, em sua maioria, na linha dos murais do Kobra, estão integradas numa mesma dinâmica de não-contestação, ao propulsionarem a lógica do mercado imobiliário. Nesse sentido, talvez por explicitarem muito mais o conflito inerente à nossa realidade urbana, as imagens debaixo do viaduto durem muito menos do que os murais acima dele. As imagens que estão na parte de cima, pode-se dizer, incomodam menos e, assim, alcançam uma maior sobrevida.

Nessa mesma chave interpretativa, é relevante para a reflexão sobre o “novo muralismo” a conceitualização do termo “contemporâneo”, considerando que podemos nos perguntar se, por ser feito em nossa época, essas obras contariam com esse atributo de contemporaneidade. Para compreender a acepção do termo, recorreremos a Agamben (2009), que entende ser “verdadeiramente contemporâneo” quem não se adequa de todo ao seu tempo, carregando em si algo de inatual, sendo que esse “deslocamento” e “anacronismo” tornam-no capaz de “perceber e apreender o seu tempo”.

Para o autor, portanto, “a contemporaneidade [...] é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo.*” (AGAMBEN, 2009, p. 59, itálico do autor). Ainda, ele nos apresenta um segundo conceito para o que seria contemporâneo: “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.” (ibid., p. 62). Nesta percepção da “íntima obscuridade” do tempo em que vive, o artista contemporâneo seria capaz de perceber uma luz que, embora se afaste inelutavelmente de nós, também se lança sobre o nosso tempo, tal qual um observador apurado que contempla o céu noturno contrastando a imensa escuridão com a luminosidade das constelações. É também por conta deste conceito de “contemporâneo” que, nesta pesquisa, optou-se por

cunhar e adotar o termo “novo muralismo” em vez de “muralismo contemporâneo”, de modo a poder questionar parte do caráter crítico das imagens produzidas sob essa nova égide da pintura mural em São Paulo.

É importante, ainda, fazer a ressalva de que o uso do termo “novo muralismo” neste trabalho não carrega estritamente o mesmo sentido atribuído à expressão por Barros (2017). A autora, em sua Dissertação de Mestrado pela Pós-Graduação em Estética e História da Arte (PGEHA-USP), utiliza o termo “novo muralismo” para se referir à chamada “Nova-Escola”, um “grupo de pintores influenciado pelo muralismo latino-americano” e por artistas brasileiros como OSGEMEOS, Speto e Tinho. Os integrantes dessa “Nova-Escola”, segundo a autora (2017, p. 16), desvincularam-se da estética do hip hop e criaram uma nova proposta de obras cuja “pintura pública não surgiu só em São Paulo, mas desenvolveu-se em várias outras cidades do mundo com relevante diversidade de referências, técnicas e estilos”. A autora menciona que o termo “novo muralismo”, em seu trabalho, decorre da exposição realizada em 2006, na Galeria Marta Traba, no Memorial da América Latina, com diversos desses artistas³⁸, intitulada “Spray: O Novo Muralismo Latino Americano”.

Partindo destas chaves analíticas, investigaremos a realização de festivais de “novo muralismo” no centro de São Paulo, desde 2015. Ao ver o histórico recente dos festivais e os interesses que os cercam, teremos maiores condições para, então, refletir sobre as produções de pinturas murais no Minhocão, territorializando o debate sobre o “novo muralismo”. Portanto, lançaremos agora um olhar para o histórico recente de festivais de “novo muralismo” nesta região do entorno do Elevado, a fim de entender o percurso que trouxe a cidade até o estágio atual de utilização das empenas cegas com essas intervenções visuais.

³⁸ A autora cita estes artistas participantes desta exposição de 2006: Binho, Boleta, Buia, Carlos Dias, Ciro, Daniel Melim, FefeTalavera, Flip, Highraff, Ise, Jana, Jey, Kboco, Kurrú, MZK, Onesto, Pato, Pjota, Prozac, Renan Cruz, Sesper, SHN, Speto, Tinho, TitiFreak, Vitché, Zezão, Znorre.

4. FESTIVAIS DE “NOVO MURALISMO” EM SÃO PAULO DE 2015 A 2022

4.1. HISTÓRICO DE INTERVENÇÕES ARTÍSTICAS NO MINHOCÃO

Desde o surgimento do Elevado, foram diversas as inscrições e intervenções artísticas feitas em seus pilares, no asfalto da parte superior do viaduto e até mesmo em suportes mais inusitados. A pesquisa de YAMASHITA (2019) apresenta uma retrospectiva dessas propostas artísticas: desde as “Superfícies Habitáveis”, de Flávio Motta e Marcelo Nitsche, feita em 1974, apenas três anos após a inauguração do viaduto, até o recente projeto de Felipe Morozini, “Só não sobrevivo só”, de 2016. Vejamos a obra de Motta e Nitsche: trata-se de uma intervenção pictórica sequencial nos vários pilares do elevado. Interessante notar que esse sentido sequencial traz a ideia de *frames* cinematográficos para aqueles que se deslocam em velocidade, como é o caso dos motoristas dos veículos ou mesmo quem está dentro de um ônibus.

As imagens apresentadas sequencialmente, na obra de Motta e Nitsche, lembram os *flip books*, ou livros animados. Podem ser pensadas como um tipo de filme, uma obra animada em seu conjunto. Trata-se de uma técnica que, nos dias atuais, é usada por exemplo nos metrô da cidade de São Paulo para a divulgação de campanhas publicitárias, cujas imagens se tornam mais nítidas conforme se aumenta a velocidade do vagão. As imagens produzidas por Motta e Nitsche trazem, em um fragmento do percurso, padrões geométricos em branco e vermelho, além do que parece ser o desenho esquemático de um pássaro branco voando em um fundo azul. Em outro trecho, um círculo branco parece se deslocar para cima, diminuindo a pintura vermelha na parte superior e ampliando a azul, na inferior. Percebe-se o jogo de ilusão de ótica - *trompe l'oeil* - que os artistas provocam em quem se desloca com velocidade.



Imagens 57 a 59. Fotografias da obra “Superfícies Habitáveis”, de Flávio L. Motta e Marcelo Nitsche, de 1974. Imagens retiradas da tese de YAMASHITA (2019), disponível em: intermeios.fau.usp.br/midia/174412220.

Sobre este efeito que a obra produz, podemos relembrar o que diz Lynch (1960, p. 110), para pensar a fenomenologia da percepção de quem transita pelo viaduto ou sob ele:

A aparente qualidade cinestésica de uma rua, a sensação de deslocamento ao longo dela, influencia os observadores, até ao nível da sua memória: as curvas, as subidas, as descidas. Isto verifica-se, sobretudo, se a rua é percorrida a grande velocidade. [...] Nesta percepção do movimento entram em linha de conta os sentidos do tato e da inércia, mas o principal é o da visão. Os objetos existentes ao longo de uma rua podem estar dispostos, de modo a realçar o efeito da observação, quando nos movemos, a perspectiva, ou ainda de modo a que o percurso da rua seguinte seja visível. A adaptação contínua da linha do movimento confere-lhe uma identidade e será criadora de uma experiência contínua através do tempo.

É curioso perceber como o trecho acima dialoga com a proposta estética criada por Motta e Nitsche para a obra nos pilares do Minhocão. Este efeito visual ao se deslocar é um dos principais elementos do jogo estético que a sequência de obras propõe. No mesmo sentido, Zaidler Junior (2014, p. 100) indica que, até o começo dos anos 1970, havia poucas pinturas feitas em suportes urbanos a céu

aberto, as quais “eram tratadas como mural, e as empenas cegas eram o suporte preferencial”, mas foi com a utilização dos pilares do viaduto que se desvelou uma nova possibilidade de suporte para essas “pinturas artísticas”. Foi com isso que surgiram inéditas “experimentações” produtoras de distintos “modos de pintar”, os quais produziam com o entorno e com o suporte “relações diferentes daquelas do mural tradicional”.

É neste contexto que a obra “Caminhos do Jaraguá” se inseria e fazia o melhor uso possível da “dinâmica e da ambiência nas quais se inscrevia utilizando em seu favor relações espaço-temporais” (ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 99). Ao difundir-se por diversos pontos ao longo do trajeto e, pela sua semelhança com o desenho animado, “sua pulsação acompanhava a variação da velocidade de deslocamento do observador”, modificando-se conforme esta se alterasse, o que provocava “o passante a experimentar diferentes andamentos”. No entanto, diferentemente do desenho animado, destaca o autor (id., 2014), a obra se deixava ver de uma só vez, nos vários pilares do Minhocão, o que faz com que a percepção do movimento da imagem venha “mais do entendimento do que da ilusão, pois é provocada pelo deslocamento do observador que, ao selecionar e ligar as imagens em sua mente, ‘pratica a elipse dos lugares conjuntivos’ (CERTEAU, 1994, p. 168)³⁹” e isto deixava ainda mais curioso o caráter sequencial das imagens que, mantendo “os fundamentos da animação, solicita a inserção do corpo do observador e da materialidade da rua como elementos constituintes da narrativa, integrantes do discurso que incrementa a polifonia e a potência dialógica da obra” (ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 99).

Em 1998, Maurício Nogueira Lima e Sônia Von Brusky criaram a obra “Elevado à Arte”. O título já carrega uma ironia em função da sua ambiguidade: elevado, sinônimo de viaduto, nesta frase ganha o sentido de “alçado” ou “reconhecido” como arte. A intervenção também parece trazer um toque provocativo ao utilizar como suporte as paredes laterais do Minhocão, até então desprovidas de qualquer função estética. Os dois artistas tiveram o apoio da Fundação Nacional de

³⁹ Esta é a versão usada por Zaidler Junior (2014) da obra de Certeau: CERTEAU, Michel de. 1994, p. 168. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Vol. 1. Trad. Ephraim Ferreira Alves. 12. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

Artes (FUNARTE) para realizar a obra, após vencerem o concurso da instituição, e receberam da patrocinadora Porto Seguro quinhentos mil reais, em valores da época, para sua execução. A proposta de Lima foi de criar, segundo ele, "uma forma geométrica pensando em dar a ideia de uma seta, uma direção, como um sinal de trânsito", a partir de um projeto com linhas diagonais sequenciais⁴⁰, em ocre, amarelo e laranja. Sua obra, no lado norte do viaduto, dialogava com a de Brusky, feita no lado sul. Ela utilizou as cores azul, vermelho e cinza para criar um "trabalho leve, simples, para quebrar a agressividade da construção", em suas palavras⁴¹.

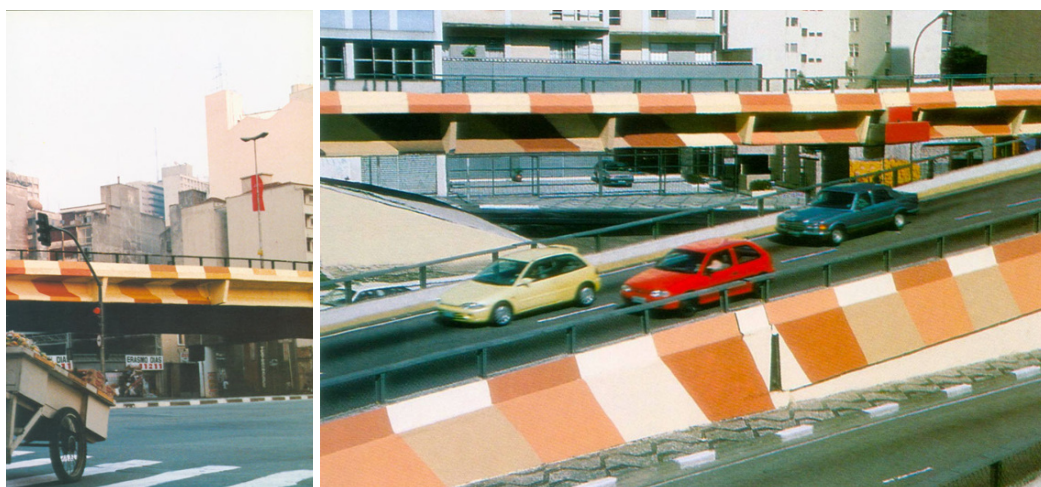


Imagem 60 e 61. Obra de Maurício Nogueira Lima, para o *Projeto "Elevado à Arte"*, São Paulo SP. Imagens disponíveis em: <https://www.mauricionogueiralima.com.br/a-obra.html>. Acesso em 01/03/2023.



Imagem 62. Obra de Sônia Von Brusky, para o *Projeto "Elevado à Arte"*. Imagem disponível no livro "Caminhos do elevado: memória e projetos", de Rosa Artigas, Joana Mello e Ana Claudia Castro, São Paulo: Imprensa Oficial, 2008.

⁴⁰ Vale mencionar que este efeito criado pelas diagonais sequenciais da obra dialoga com obras de outros artistas, tais como trabalhos de arte cinética dos venezuelanos Jesús Soto e Cruz-Diez, que também se voltaram para a arte pública.

⁴¹ As informações e citações deste trecho estão disponíveis em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff22119823.htm>. Acesso em: 01/03/2023.

No entanto, é válido um olhar crítico para as obras produzidas no Minhocão, desde essa época, análise válida até hoje para os “novos murais” presentes em todo o trajeto do Elevado. Nas palavras de Zaidler Junior (2014, p. 110):

esses trabalhos atenderam ao edital no ponto que ele tem em comum com muitos outros e que o caracteriza enquanto modelo: o caráter de requalificação, a tentativa de amenizar com tintas uma situação visual complexa gerada por fatores que nada têm a ver com visualidade, ainda que nela sejam sintetizados.

Em 2008⁴², foi a vez de Raquel Brust criar o “Projeto Giganto”, em que os pilares do Minhocão foram preenchidos por colagens com fotos, em preto e branco, de moradores da região. O projeto foi realizado novamente em 2013, para o Festival Internacional PhotoEspanña⁴³, e 2019 durante uma edição do Museu de Arte de Rua - MAR -, organizado pela Prefeitura de São Paulo⁴⁴. As imagens hiperdimensionadas revelam rostos anônimos e propõem uma intersecção entre as múltiplas formas artísticas: arquitetura, fotografia e intervenção urbana. Segundo a artista, “os retratos estão sempre questionando algo com suas expressões. Não são tranquilos e serenos, são desafiadores. As pessoas ali estão refletindo o barulho, a condição urbana do lugar”⁴⁵. Se, por um lado, pode-se destacar a diversidade presente na cidade e imaginar que a obra teria a capacidade de despertar o exercício da empatia nos transeuntes, por outro, podemos também inquiri-la sobre seu poder dialético. Há algo que nos olha quando vemos estas imagens, para falar com Didi-Huberman (2010)?

⁴² Vale destacar que esta listagem de intervenções artísticas no Minhocão não é exaustiva e diversas outras obras foram produzidas utilizando-se dessa estrutura urbana, bem como do seu entorno, as quais não estão mapeadas por este trabalho. Dentre elas, vale especial destaque para o projeto “Rátículas”, de Waldemar Zaidler, que produziu uma série de pinturas em espaços não convencionais do trecho do Minhocão e que está documentado na sua Dissertação de Mestrado, recorrentemente citada neste texto. Sugere-se ver: ZAILLER JUNIOR, Waldemar. Rátículas: as superfícies mudas como lugar da fabulação. 2014. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.)

⁴³ Disponível em:

<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1357833-pilares-do-minhocao-em-sp-expoem-retratos-de-moradores-da-regiao.shtml>. Acesso em 01/03/2023.

⁴⁴ Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/09/projeto-instala-29-fotografias-ampliadas-em-15-pilastras-do-minhocao-no-centro-de-sp.ghtml>. Acesso em 01/03/2023.

⁴⁵ Disponível em

<https://m.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/10/1357833-pilares-do-minhocao-em-sp-expoem-retratos-de-moradores-da-regiao.shtml>. Acesso em 02/03/2023.

Para complementar a investigação sobre a força das imagens do Projeto Giganto, vejamos o depoimento da artista Raquel Brust sobre a obra:

O *Giganto* surgiu há dez anos atrás de uma inquietação que eu tinha com a fotografia tradicional, queria uma fotografia mais expandida, que público e obra se confundissem um pouco. Nessa edição, especificamente, eu trabalhei com o tema diversidade. Então, são diversos tipos de corpos, crenças, origens, identidades. São pessoas que representam também causas e grupos. Tem muita luta aqui, luta pra ser quem se é, pra se sentir visto, para ser acolhido na sociedade. [...] Acho que essas fotos buscam isso, despertar empatia, provocar uma reflexão sobre como a gente tá lidando com o próximo. (informação verbal)⁴⁶.



Imagens 63 e 64. Colagens do projeto “Giganto” nos pilares do Minhocão, em 2013. Foto: Danilo Verpa/Folhapress, feita em 15/10/2013.⁴⁸



Imagem 65. Fotografia das empenas do Minhocão preenchidas pela obra de Raquel Brust, em seu

⁴⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WShGiZvCiXc>. Acesso em 10/06/2023.

⁴⁷ É interessante notar uma possível aproximação entre a obra de Raquel Brust e a produção artística de JR. O artista francês, cujo nome é desconhecido, e que se apresenta por esse pseudônimo, também trabalha com imagens fotográficas impressas em grandes dimensões. Essas obras muitas vezes representam rostos de pessoas comuns, em colagens cuja forma estética se aproxima à do *graffiti*. Poderíamos associar o “Giganto”, de Brust, por exemplo, ao trabalho desenvolvido por JR e Agnès Varda, na realização do filme “Visages, villages”, de 2017, em que os dois artistas tiram fotos de habitantes de cidades do interior da França, as imprimem em grandes dimensões e as colam nas paredes ora das casas das próprias pessoas, ora de outras estruturas presentes nessas cidades, como silos, caminhões e empenas. JR também é autor de diversas obras no Brasil, como uma colagem de fotografias em grandes dimensões em casas no Morro da Providência, a primeira favela do País. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/10/30/cultura/1509385421_593585.html. Acesso em 13/07/2023.

⁴⁸ Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/19919-arte-no-minhocao>. Acesso em 02/03/2023.

projeto "Giganto", em 2019. Foto: Reprodução/TV Globo.⁴⁹

A obra de Brust, em certo sentido, parece se aproximar dos “novos murais” da parte de cima do viaduto, na medida em que o trabalho foi completamente autorizado pelo Poder Público, previsto, patrocinado, o que pode também carregar o caráter consensual das imagens hegemônicas, diferentemente de uma *inscrição*, ou uma *pixação*, proibida, efêmera, transgressora, dissensual. No entanto, vale a dúvida sobre se, ainda que autorizada, a obra não traria em seu conteúdo uma tentativa de tornar visível a “polifonia do anônimo”, para falar com Rancière (2006).

Para pensarmos sobre essa obra realizada nos pilares que sustentam o viaduto, buscaremos os conceitos de “partilha do sensível” e de “política do anônimo”, chaves analíticas propostas pelo filósofo francês. Nas palavras de Fabbrini (2016, p. 14), Rancière entende que a “arte coletiva” que constrói uma “partilha do sensível” pode ser uma oposição aos “espaços de sociabilidade edulcorada”. As obras criariam uma “autêntica política do anônimo” (RANCIÈRE, 2005b, p. 74), ao reagirem à “recepção estereotipada do público” (FABBRINI, 2016a, p. 14). O conceito de “anônimo”, em Rancière (2004), no entanto, não carrega um “sentido substancial ou ontológico”, nas palavras de Fabbrini (2016a, p. 14),

uma vez que o autor não a identifica a determinado grupo social, como às ditas minorias. Rancière caracteriza, de modo singular, o “anônimo” como “coletivo de enunciação e de manifestação que identifica sua causa e sua voz com qualquer outra, com as de todos aqueles que não têm direito de falar” (RANCIÈRE, 2004:85). Em resumo: essas manifestações dariam visibilidade às “formas de vida” que desafiarão as “práticas de consenso”, pois ao “outorgar àqueles que não têm nome um nome coletivo” estariam “requalificando uma situação dada”. (RANCIÈRE, 2005b:83).

Permanece aberta, portanto, a dúvida sobre qual conceito melhor se adequa à obra “Giganto”, de Brust: seria ela melhor entendida na chave do “novo muralismo” como mais uma sequência de imagens com predominante caráter consensual, ou poderia a obra retomar a possibilidade dos que não têm voz se fazerem presentes neste espaço? Para uma mais profunda aproximação da ideia de “anônimo” em Rancière, vejamos o que o autor nos diz a respeito:

⁴⁹ Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/09/projeto-instala-29-fotografias-ampliadas-em-15-pilastras-do-minhocao-no-centro-de-sp.ghtml>. Acesso em 01/03/2023.

Que o anônimo seja não só capaz de tornar-se arte, mas também depositário de uma beleza específica, é algo que caracteriza propriamente o regime estético das artes. Este não só começou bem antes da reprodução mecânica, como foi ele que, com sua nova maneira de pensar a arte e seus temas, tornou-as possível. [...] O regime estético das artes é, antes de tudo, a ruína do sistema da representação, isto é, de um sistema em que a dignidade dos temas comandava a hierarquia dos gêneros da representação (tragédia para os nobres, comédia para a plebe; pintura de história contra pintura de gênero etc). O sistema da representação definia, com os gêneros, as situações e formas de expressão que convinham à baixa ou à elevação do tema. O regime estético das artes desfaz essa correlação entre tema e modo de representação. (RANCIÈRE, 2005a, p. 47)

Dessa forma, é relevante ver essas fotografias em grandes dimensões apresentadas nos pilares do viaduto, de pessoas que não são figuras públicas e cujas imagens remetem a essa ideia do “anônimo” enquanto “coletivo de enunciação”, de todos aqueles que ocupam aquele território ordinariamente. A utilização do gênero retrato para representar fotograficamente essas pessoas de modo elogioso e altivo pode acentuar este caráter artístico da obra de Brust. No mesmo sentido, para pensar esse elemento de identificação das pessoas comuns que por ali transitam com as suas imagens representadas nos pilares do Elevado, é importante pensar na força do retrato. Como diz Barthes (1984, p. 25):

Ver-se a si mesmo (e não em um espelho): na escala da História, esse ato é recente, na medida em que o retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado, era, até a difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, de resto, a apregoar uma situação financeira e social [...].

Assim, a afixação dessas imagens no Minhocão, de pessoas comuns em retratos que as valorizam poderia ser percebido como um movimento de promoção da “política do anônimo” (RANCIÈRE, 2005a). Sobre o projeto de Brust, também é interessante notar que uma matéria de jornal⁵⁰ veiculou na manchete o fato da intervenção ter sido pichada. A própria artista, em entrevista⁵¹, diz esperar que suas obras "se degradem com o passar do tempo e com a chegada de novos grafites". Forma-se, assim, uma sobreposição instigante de imagens fotográficas e *inscrições*

⁵⁰ Disponível em:

<https://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/10/23/foto-gigante-de-intervencao-no-minhocao-e-m-sao-paulo-e-pichada.htm?foto=9>. Acesso em 03/03/2023.

⁵¹ Disponível em:

<https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2019/12/09/projeto-instala-29-fotografias-ampliadas-em-15-pilastras-do-minhocao-no-centro-de-sp.ghtml>. Acesso em 01/03/2023.

de diversas modalidades, de modo a explicitar o caráter conflitual dos pilares do Minhocão, que se apresentam como tribunas populares do conflito das imagens, em constante mutação.



Imagem 66. Foto de 23 de outubro de 2013, uma semana após a colagem da obra de Brust, em que se vê a obra dela sobreposta por uma pichação. Foto: Marlene Bergamo/Folhapress.

Em 2014, o artista Renato da Silveira criou uma série de pinturas para os pilares do Minhocão, da Rua General Jardim até o Largo do Arouche. A temática das vinte obras se relacionava com representações de rostos com máscaras, chapéus, maquiagens, pinturas corporais, brincos e colares que remetem ao imaginário de identidades étnicas africanas e não-ocidentais. Novamente, à primeira vista, a presença dessas imagens no meio urbano pode evocar a representação de povos considerados minorias políticas, indicando possivelmente uma ação simbólica de reparação histórica, incluindo no meio urbano a presença identitária de grupos majoritariamente marginalizados em nossa cultura. Provavelmente, Silveira, que é também doutor em antropologia, cuja pesquisa artística se aproxima das máscaras africanas desde 1967, procurou trazer para o centro de São Paulo a presença de grupos étnicos que compõem a nossa sociedade, de modo a ressaltar a beleza e a riqueza cultural de diversos países africanos.

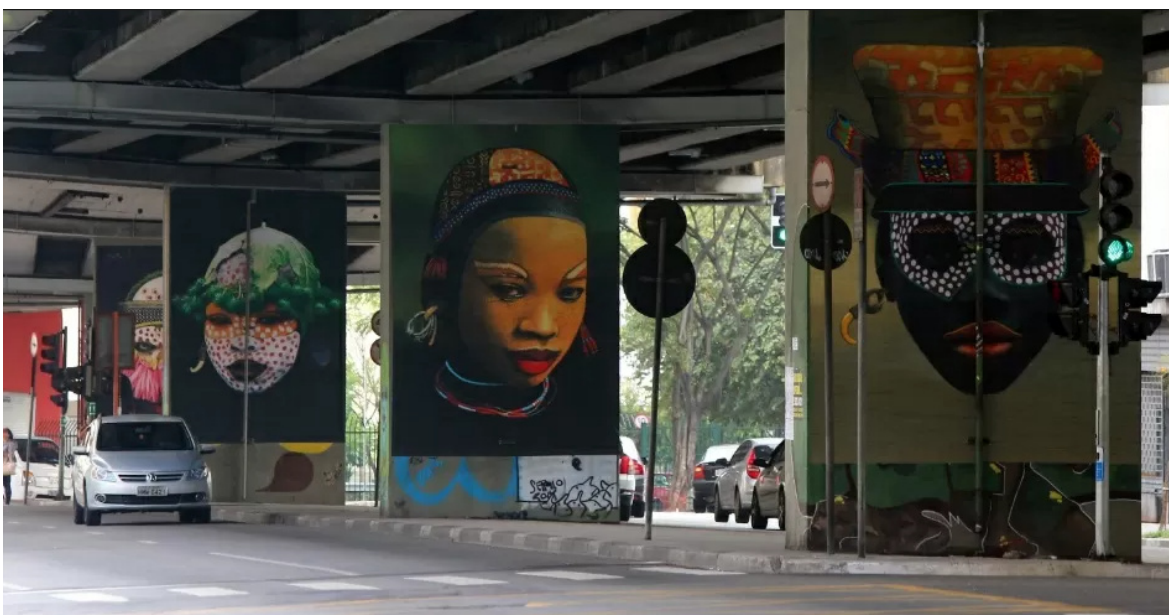


Imagem 67. Obra de Renato Silveira, nos pilares do Minhocão, em 2014. Foto: Marcos Bezerra/ Futura Press/ Estadão Conteúdo.

Vale a questão: enquanto imagem que nos olha, estamos diante de algo próximo ao “realismo despotencializado” de que falará YAMASHITA (2019), característica de murais da parte de cima, como defendemos, ou haveria aqui algo que “aconteceu”, um “punctum”, uma imagem contra hegemônica? Por um lado, há a representação de um tema de diversidade étnico-cultural muito relevante para o debate público. Mas, por outro lado, essas imagens parecem ainda operar na chave consensual, porque autorizadas, financiadas. E por isso mesmo voltaria à iconografia, em detrimento da insubordinação das inscrições como as pixações.

A linguagem da forma artística se repete: vemos aqui colagens de lambe-lambe, nos quais são apresentadas imagens com traços característicos do *graffiti*. O elemento de surpresa, de inquietação, de arrebatamento frente à imagem apresentada não parece ganhar destaque quando analisado na chave da indiferença dos observadores no meio urbano - o caráter “blasé” da modernidade. A própria proposta sequencial das vinte imagens nos faz refletir se o que mais importa é haver uma imagem ou haver *esta* imagem. Por mais que a temática da obra se relacione a um conflito fundante da sociedade brasileira, o da desigualdade étnico-racial, a linguagem da forma artística apresentada não parece questionar o paradigma das

⁵² Disponível

em "<https://noticias.uol.com.br/album/2014/11/28/sp-ganha-mostra-a-ceu-aberto-de-mascaras-afro-brasileiras-nos-pilares-do-minhocao.htm>. Acesso em 03/03/23.

inscrições visuais legitimadas a ocupar o espaço público.

Vejamos, então, algumas intervenções artísticas produzidas na parte superior do Minhocão, tanto na superfície do viaduto, quanto nos prédios do seu entorno. Podemos mencionar os trabalhos de Felipe Morozini que, desde 2009, com "Jardim Suspenso da Babilônia", propõe inscrições visuais para este território. Em 2016, o artista criou a intervenção "Só não sobrevivo só", que consiste nesta frase grafada em letra cursiva, no chão de asfalto, em um tamanho grande o suficiente para ocupar duas faixas do viaduto e ser visto pelos moradores dos prédios do entorno. Segundo YAMASHITA (2019, p. 321), estes trabalhos

utilizam a escala da cidade e a condição específica dos edifícios lindeiros do Minhocão para a apreensão da obra, semelhante aos grandes murais de grafite que atualmente ocupam as empenas dos mesmos edifícios, mas em uma relação invertida de apropriação e também de visualidade. Enquanto os grafites ocupam as superfícies das propriedades privadas para falarem *à cidade*, que no caso do Minhocão, sua apreensão maior se dá justamente no percurso sobre a via. Os conteúdos 'afetivos' dos escritos no asfalto são apropriações da rua dirigidas aos *moradores* em suas unidades privadas, que podem ser reconhecidos tanto na linguagem das flores que remetem às brincadeiras infantis a giz, como na tipografia cursiva (*handwriting*) adotada para o texto de *Só não sobrevivo só*, na qual se destaca a ideia de uma *ação humana*.



Imagens 68 e 69. Obras "Jardim Suspenso da Babilônia" (2009) e "Só não sobrevivo só" (2016), de Felipe Morozini. Fotos do artista, disponíveis em YAMASHITA (2019).

Em 2015, a convite da organização da Virada Cultural, o grupo Nitsche Projetos Visuais, realizou a pintura de uma empena no Minhocão. A "Empena Viva", como foi chamada, tornou-se um importante elemento do trajeto analisado, tanto por ser um dos primeiros "novos murais" no Minhocão, quanto pela sua proposta estética de pintura das silhuetas de pessoas, como se fosse possível ver dentro dos apartamentos daquele edifício. A pintura do "novo mural" mostra figuras humanas como se estivessem em seus apartamentos, em situações diversas. Os quadrados e retângulos, em preto e branco, dispostos de modo a parecer que se trata de uma parede de vidro que possibilita a visão do interior dos cômodos, revelam figuras

humanas feitas em negativo, com o fundo preto e as figuras em branco. A equipe era composta por: Lua Nitsche, Pedro Nitsche, João Nitsche, André Scarpa, Rosario Borges de Pinho, Rodrigo Tamburus, Flavia Schikmann, Pamela Gomes, Maria Emanuel Silva e Joaquin Gak.

Segundo os artistas, o processo de realização do “novo mural” foi longo: levaram quatro semanas para a construção do projeto e a negociação com potenciais edifícios; mais cinco dias para a execução da pintura, considerando o aluguel e a instalação de plataforma elevatória com capacidade para três artistas e dez metros de trilho e cabos de aço, “mangueira de nível, prumo, linha de marcação e fita crepe; 3 demãos de tinta preta especial para piso e 43 máscaras de adesivo” que viabilizaram a pintura de “43 silhuetas de seres vivos desenhadas em negativo com o fundo existente da empena”⁵³.

Yamashita (2019, p. 324), em sua análise sobre a obra, diz:

A vida íntima trazida pelas figuras da *Empena Viva*, que suscita ao transeunte o *voyeur* e o *big brother*, também remete à curiosidade e ao interesse sobre o habitante, o morador, como projeções psíquicas sobre as figuras humanas esvaídas de identidade, conforme a representação padronizada indica, metáfora da escala de proporções do homem, a ‘dimensão humana’ dos projetos arquitetônicos.



Imagens 70 e 71. À esquerda, foto da obra “Empena Viva”, de Nitsche Arquitetos, feita em 2015, no entorno do Minhocão. Foto: André Scarpa, disponível em YAMASHITA (2019). À direita, foto da parte de baixo do Minhocão, em que é possível ver uma pequena parte do mural, e também a realidade social da parte inferior do viaduto. Foto do autor, feita em 27/06/2023.

⁵³ Depoimento disponível em:

<https://www.archdaily.com.br/br/769604/arte-e-arquitetura-empena-viva-por-nitsche-projetos-visuais>. Acesso em 12/06/2023.

Yamashita (2019) ainda traz um outro exemplo de obra produzida no Minhocão, que oferece uma comparação interessante e reveladora sobre a potência ou impotência das diversas imagens presentes no trajeto do viaduto. Trata-se da obra de Vlademir Delvechio, de 2017, em que o artista instalou diversos móveis no mesmo local dos móveis precários da população em situação de rua, sob o viaduto.



Imagem 72. “Casa” de Victor Delvechio, feita em 2017, embaixo do Minhocão. Fonte: Folhapress, foto: Eduardo Anizelli.

Partindo dessas obras, a autora apresenta uma importante chave para essa análise sobre o caráter hegemônico ou dialético das diferentes formas de intervenção visual e artística presentes neste local:

O estranhamento sobre a transitoriedade e precariedade da vida da população em situação de rua foi provocado justamente pelo ‘conforto’ expresso na organização espacial, configurada como moradia, e, principalmente, na ‘ameaça de permanência’ sugerida na intervenção sem pretensões artísticas de Vlademir. Como (re)inversão, em que a ‘literalidade’ da primeira, na qual a arte se aproxima da vida como **realismo despotencializado**, dispõe-se como **contraconduta** na segunda, justamente por expor a perversão de que não se trata de uma realidade para todos.” (YAMASHITA, 2019, p. 325, grifos meus)

Aqui, podemos fazer um paralelo com os “novos murais” na parte de cima e as pixações e intervenções visuais contra-hegemônicas embaixo, na medida em que os “novos murais” trazem um certo realismo despotencializado, enquanto a pixação é uma contraconduta que revela que nem todos na cidade têm o mesmo acesso a certos territórios, bens públicos e equipamentos culturais e de lazer. As pixações, muitas vezes feitas por jovens moradores de periferias da cidade, explicitam que

aquele território central da cidade, onde se localiza o Minhocão, é um privilégio de algumas pessoas, a despeito de todos os possíveis aspectos negativos de se morar ali, como mencionado - poluição sonora, atmosférica. De qualquer modo, os “novos murais”, ao trazerem propostas artísticas que se coadunam com a situação atual e reforçam os interesses do mercado imobiliário, apresentam em suas imagens um certo realismo despotencializado. Continua a autora:

Em outras palavras, a arte ‘funcional’, ‘útil’, como ‘serviço’, abre mão das oportunidades de embates com o público, pois são vistos mais como ‘benefícios’ do que como objetos de mediação crítica, por não seguirem mais uma lógica de algo que esteja entre o artista e o espectador, que os vincule e, dialeticamente, reafirme sua separação, como um lugar a partir do qual a arte ainda possa configurar algum campo de negatividade capaz de questionar os sistemas de valores estabelecidos. Ao contrário, atuam como substituição desses ‘sistemas’. (YAMASHITA, 2019, p. 254).

Vejamos um exemplo recente de intervenção efêmera, transgressora e que pode configurar uma “contraconduta”, realizada nos pilares de baixo do viaduto. Trata-se de uma sequência de colagens de lambe-lambe com a bandeira do Brasil, em que foi substituída a frase “Ordem e Progresso” por “Fora Bolsonaro”. A intervenção, feita em maio de 2022, encobriu diversos outros cartazes afixados nas colunas do viaduto, inclusive o que parecem ser as fotos do projeto Giganto, com os rostos das pessoas em preto e branco. A utilização da bandeira do Brasil, símbolo dos movimentos de apoio ao então Presidente Jair Bolsonaro, aparece aqui numa chave disruptiva e irônica, considerando que a frase central é o grito de ordem usado pelos críticos ao então presidente. Novamente, percebe-se a utilização do recurso de inscrição serial e sequencial das imagens, de modo a tornar inelutável a observação da imagem por parte de quem percorre o trajeto na parte de baixo do viaduto.



Imagens 73 e 74. Bandeiras do Brasil com a frase “Fora Bolsonaro” são coladas em uma sequência de lambe-lambes nos pilares do Minhocão, em maio de 2022, ano de disputa eleitoral. Poucos dias depois, a Prefeitura enviou agentes de limpeza para retirarem as colagens. À esquerda, foto: O Globo. À direita, foto: Reprodução/Instagram/Vila Buarque.

A intervenção visual feita na segunda-feira, dia 16 de maio, foi prontamente apagada pela prefeitura no dia 18 de maio, quarta-feira, em apenas dois dias. Aproximadamente um mês depois, em 11 de junho de 2022, uma nova sequência de colagens críticas ao então presidente foi feita nos mesmos pilares, reafirmando a “contraconduta” de quem, apesar da repressão à intervenção anterior, das proibições legais e da ausência de patrocínio explícito, decidiu incluir nos pilares novamente uma intervenção visual crítica. Nesse novo conjunto de imagens, o então Presidente Jair Bolsonaro aparece andando de jet ski com um sorriso no rosto, numa montagem em que na parte superior do lambe-lambe constam palavras e frases como “fome”, “inflação”, “tá tudo caro” e outros indicativos do contraste da postura do então presidente frente às desigualdades socioeconômicas visíveis no território.

⁵⁴ Disponível em:

<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/cartazes-com-bandeiras-do-brasil-e-fora-bolsonaro-sao-colados-nas-pilastras-do-minhocao-em-sao-paulo.html>. Acesso em 03/03/2023.

⁵⁵ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2022/05/arte-com-fora-bolsonaro-e-removida-do-minhocao-pela-prefeitura-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em 03/03/2023.



Imagem 75. Colagens de lambe-lambe feitas nos pilares do Minhocão, com a imagem do então Presidente Jair Bolsonaro em um jet-ski, com sorriso no rosto, e palavras e frases críticas ao momento social e econômico do País. Intervenção visual feita em 11 de junho de 22. Foto: Bruno Santos/Folhapress.

Neste caso, a estratégia de utilização de imagens que conflitam com os textos, além da sua veiculação sequencial em diversos pilares do viaduto, faz com que aqueles que se deslocam em velocidade pelo trecho possam, ainda que num breve relance do olhar, deparar-se com a imagem e a frase. Ainda, parece haver uma estratégia de utilizar-se de imagens vinculadas aos apoiadores do então presidente, tal como a bandeira do Brasil, gerando inicialmente uma sensação de identificação entre essas pessoas e a intervenção visual, mas que no segundo momento joga com o oposto, isto é, a frase crítica - no caso das bandeiras, o lema “Fora Bolsonaro” no centro. Poderíamos entender que o artista anônimo, nesse caso, utiliza uma “isca”, um atrativo para conseguir a atenção de seus opositores, e assim veicular sua mensagem crítica através deste artifício.

Interessante também o fato de as intervenções terem durado poucos dias. Ao contrário dos demais projetos que vimos, sejam os “novos murais” na parte superior do viaduto, sejam os lambe-lambes colados nos pilares da via elevada, todos eles

⁵⁶ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/mercado/2022/08/ao-contrario-do-que-disse-bolsonaro-pesquisas-mostram-aumento-da-fome.shtml>. Acesso em 03/03/2023.

passaram pelas vias oficiais para que pudessem ser realizados, contando com a aprovação da Prefeitura. Estas duas últimas intervenções, no entanto, foram realizadas sem a autorização municipal, durante a madrugada, em uma espécie de corrida contra o tempo para que na manhã seguinte o impacto visual das intervenções sequenciais fosse relevante e, de certa forma, causasse incômodo em quem por ali passasse.

Não à toa que a reação quase imediata da Prefeitura foi a de apagar as intervenções, retirando os lambe-lambes o mais prontamente possível. Novamente, aqui se firma a hipótese sustentada pelo trabalho de que o caráter de “contraconduta” e contra-hegemônico das imagens produzidas sem autorização e com proposta transgressora está diretamente vinculado à sua menor durabilidade no meio urbano, diferentemente dos “novos murais” e demais projetos autorizados, que pretendem contar com uma maior sobrevida.

4.2. HISTÓRICO DOS FESTIVAIS DE “NOVO MURALISMO” NO CENTRO DE SÃO PAULO

Façamos agora uma análise dos festivais de “novo muralismo” na região do Minhocão, e também em outras regiões da cidade de São Paulo, nos últimos anos. De 2015 a 2022, a cidade de São Paulo recebeu ao menos dez festivais de arte urbana e “novo muralismo”. Dentre eles, estão: *Festival O.Bra*, em 2015; *Museu de Arte de Rua (MAR)*, com cinco edições, iniciando-se em 2017; *Nu Festival*, em 2017; *Projeto Tarsila Inspira*, em 2019; *Projeto Aquário Urbano*, em 2019; *Festival NaLata*, em 2020 e 2021; e a *Mostra Brasileiros*, em 2021. A realização desses festivais trouxe algumas novidades para o contexto da arte de rua e do “novo muralismo” na cidade de São Paulo, tais como a presença de dezenas de novas obras nas empenas cegas de prédios da capital. Com certas características comuns, como o patrocínio de empresas ou do Poder Público, a autorização dos proprietários dos edifícios para a intervenção, e a mobilização de um grande número de artistas

nacionais e estrangeiros, bem como de produtores culturais, esses festivais serão objeto de nossa análise, em suas similaridades e também em suas diferenças.

Começamos pelo *Festival O.Bra*, realizado em outubro de 2015, na região do centro histórico e centro novo de São Paulo, abrangendo os bairros da Sé e da República. O evento intitulou-se o “primeiro festival internacional de muralismo de São Paulo”⁵⁷, trazendo dezessete artistas nacionais e estrangeiros para a produção de nove pinturas murais em empenas cegas. Além dos murais produzidos, o festival contou com diversos outros eventos: palestras, oficinas, apresentações musicais, sessões de cinema na rua, yoga na praça do Largo do Arouche, bem como a presença de food trucks com comidas e bebidas à venda para os frequentadores.

Dentre os patrocinadores do evento, destacam-se a Coral, empresa de tintas, o Itaú Cultural, instituto social do banco, e a Genie, empresa de plataformas elevatórias. O festival também contou com apoiadores, dentre os quais destacamos a Nike, que promoveu o Nike run-tour nos dias de evento; restaurantes da região voltados para público de maior poder aquisitivo do que o tradicionalmente residente no bairro, tais como "O Gato que Ri", "Dona Onça", "La Casserole " e "A Casa do Porco"; e a incorporadora BKO, que estava, à época, construindo um edifício residencial no Largo do Arouche.

A proposta do Festival O.Bra surgiu de uma parceria entre os fundadores do perfil de Instagram chamado *Instagrafite*, Marina Bortoluzzi e Marcelo Pimentel. O perfil divulga obras de arte de rua e *graffiti* nas plataformas digitais, usam a rede como canal de propaganda para marcas, e também participam da produção de eventos, tais como o O.Bra. Segundo eles, após verem ocorrer festivais de muralismo no exterior, quiseram trazer a ideia para o Brasil. Buscaram, então, a autorização para intervenção nas empenas junto à CPPU, órgão da gestão

⁵⁷ O site que indicava esta expressão encontra-se, no momento desta pesquisa, fora do ar (www.obrafestival.com). No perfil do Instagram do Festival O.Bra, eles se denominam um “Festival Internacional de Arte Pública”. Disponível em: <https://www.instagram.com/o.bra/>. Acesso em 05/07/2023.

municipal responsável pela aprovação de transformações da paisagem urbana, e realizaram as negociações junto aos condomínios que viriam a receber as obras.



Imagem 76. Plataformas elevatórias levam artistas até as empenas cegas, onde são feitas as obras do “novo muralismo”. Na imagem, à esquerda, a dupla Herakut e M-City; e à direita, Binho e Suiko. Imagem disponível no site do Festival O.Bra.

Foram convidados para o evento uma série de artistas das primeiras gerações de grafiteiros da cidade de São Paulo, como Speto, Binho, Tinho e Vitché, além de artistas estrangeiros, como o chileno Inti, o portorriquenho Alexis Diaz, o tcheco Jan Kaláb, o irlandês Conor Harrington, o argentino Franco Fasoli, conhecido como Jaz, entre outros. O evento contou também com a ilustre presença de Martha Cooper, célebre fotógrafa americana de *graffiti* e arte de rua. Vale destaque, ainda, o fato de dois murais terem sido produzidos muito próximos ao Largo São Bento, território central para o desenvolvimento do *graffiti* paulistano, ponto de encontro entre artistas em formação na década de 1980, que vinham de suas periferias para se encontrar neste local, trocar experiências visuais e retornar para suas casas produzindo intervenções nas paredes encontradas no caminho.

Interessante notar que a maior parte dos murais produzidos durante o Festival O.Bra localizavam-se em empenas ao lado de estacionamentos. Certo é que este posicionamento de murais permite sua visualização por um grande público, mas pode também despertar a hipótese de que interesses imobiliários estejam envolvidos neste processo, considerando que os terrenos de estacionamentos são economicamente mais viáveis para aquisição por uma incorporadora do que os de prédios já estabelecidos. A hipótese de que estes terrenos cederiam espaço para edifícios que, poucos anos após o festival, seriam erguidos, cobrindo os próprios murais, tomou forma na R. Vitória, próxima ao Largo do Arouche, onde o condomínio *Urban Resort* cobriu o mural de Jaz e Conor Harrington.



Imagens 77 e 78. Fotografias da Rua Vitória, Largo do Arouche. A primeira, feita no dia 05/12/2016, retrata a cavalaria da Polícia Militar em diálogo com a cavalaria representada no mural. A segunda, feita em julho de 2017, mostra o edifício que viria a cobrir o mural. Fotos do autor.

Além disso, é importante abordar o Programa Museu de Arte de Rua (MAR), que foi um dos principais fatores para a difusão de “novos murais” na capital paulista, com patrocínio público municipal. A iniciativa da Secretaria Municipal de Cultura, da Prefeitura Municipal de São Paulo, iniciou-se em 2017, quando era prefeito João Doria, tendo André Sturm como secretário de Cultura. Por ocasião do

início do mandato de João Dória, os conflitos do então prefeito com os pixadores e mesmo com os grafiteiros foram intensos logo nos primeiros meses⁵⁸. Após declarar que faria intensos esforços para combater qualquer tipo de intervenção visual ilegal, não autorizada, o prefeito decidiu adotar a estratégia discursiva da diferenciação do que seria “arte”, no caso, o grafite autorizado, e o que seria “vandalismo”, isto é, a *pixação* e o *graffiti* não autorizado.



Imagem 79. O então prefeito João Doria participou do evento de inauguração do primeiro pólo do Museu de Arte de Rua (MAR) de São Paulo. Foto: Prefeitura Municipal de São Paulo.

Assim, no mesmo momento em que declarou “guerra” a essas manifestações ilícitas, iniciou um programa de incentivo aos grafites autorizados. Durante certo período, o então prefeito defendeu até mesmo que se criasse um “grafitódromo”, um espaço destinado a receber grafites, inspirado no bairro de Wynwood, em Miami⁶⁰. Para os pesquisadores do tema e praticantes das diversas modalidades de *graffiti*, foi curiosa a abordagem do então prefeito, considerando que um dos elementos

⁵⁸ O que se pode conferir em diversas reportagens do primeiro semestre de 2017, como por exemplo nesta matéria do Jornal O Globo: “Após guerra aos pichadores, João Doria ataca de grafiteiro”. Disponível em: oglobo.globo.com/politica/apos-guerra-aos-pichadores-joao-doria-ataca-de-grafiteiro-21405403. Acesso em 12/07/2023.

⁵⁹ Disponível em: https://www.capital.sp.gov.br/fotos-para-noticias/fotos-galeria/2017-05/20170528-implantacao-do-prim-eiro-mar-2013-museu-de-arte-de-rua/20170528_museuarterua_co_09.jpg/view. Acesso em 10/06/2023.

⁶⁰ Conforme se verifica em uma série de reportagens deste período, tal como nesta, do El País: “A ‘maré cinza’ de Doria toma São Paulo e revolta grafiteiros e artistas”. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2017/01/24/politica/1485280199_418307.html. Acesso em 12/07/2023.

constitutivos da prática é justamente o caráter transgressor e não autorizado. Como diz Zaidler Junior (2014, p. 104):

Esta peculiaridade talvez seja uma das principais características do graffiti: o fato de ele participar de nosso cotidiano sem aviso prévio, aliás, sem aviso de qualquer espécie, sem pedir licença, sem pedestais ou não-me-toques, singela e despretensiosamente, anunciando sua efemeridade como algo quase que humano, casuístico, errático; ao mesmo tempo, sempre crítica e diretamente relacionado com sua época, e eventualmente com uma estética crua, agressiva, contestatória, reivindicatória, às vezes nada agradável, mas ainda assim admirável.

Embora o “grafitódromo” tal como inicialmente idealizado e divulgado por João Doria não tenha se materializado, a Prefeitura passou, a partir daquele ano, a criar editais de fomento aos “Museus de Arte de Rua”, pelo Projeto MAR. Lançado em março de 2017, o projeto disponibilizou no primeiro edital R\$200.000,00 (duzentos mil reais) provenientes de patrocinadores privados, distribuídos entre oito projetos selecionados para a criação de obras de grafite em áreas públicas. Foi criada, neste momento, a Comissão de Assessoria e Assuntos de Arte de Rua, composta por agentes públicos, por especialistas em arte urbana e também por grafiteiros⁶¹. A primeira edição do MAR iniciou-se no bairro do Tucuruvi⁶², na Zona Norte de São Paulo, com projetos que incluíam pinturas de paredes e também atividades de formação (“workshops”) em grafite. Alguns dos bairros contemplados nesta primeira edição, em 2017, foram: Aricanduva, Cidade Dutra, Grajaú, Ermelino Matarazzo, Barra Funda, Cidade Ademar, Jaguaré, Vila Mesquita e Cidade Tiradentes⁶³.

⁶¹ Conforme matéria da própria Prefeitura de São Paulo, disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/museu-de-arte-de-rua-tera-intervencoes-artisticas-em-todas-as-re-gioes-da-cidade>. Acesso em 12/07/2023.

⁶² Aqui utilizamos o termo “grafite”, em português, para indicar a manifestação artística autorizada pelo Poder Público, no sentido que Zaidler Junior (2011) atribui ao termo. É importante mencionar, no entanto, que a própria matéria da Prefeitura nomeia a obra como “mural”, o que evitamos reproduzir no corpo do texto para não confundir com o termo “novo muralismo” que estamos adotando.

Reportagem disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/tucuruvi-recebera-primeiro-mural-do-museu-de-arte-de-rua>.

Acesso em 12/07/2023.

⁶³ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/grajau-recebe-mural-de-grafite-do-museu-de-arte-de-rua>. Acesso em 12/07/2023.

É interessante notar, dentro de nossa linha investigativa sobre as relações das empresas com as obras de grafite e também com os “novos murais”, que, nesta primeira edição, a Colorgin, empresa de tintas pertencente à empresa Sherwin-Williams, doou as tintas para a pintura das obras. Entrevistado, o presidente da companhia disse:

A Sherwin-Williams, por meio da marca Colorgin Arte Urbana, apoia e patrocina uma série de eventos e de ações de fomento à arte do grafite, como a que está sendo realizada em parceria com a prefeitura de São Paulo. Os grafiteiros são importantes parceiros da Colorgin no desenvolvimento dos novos produtos, e apoiar esta ação traz um importante benefício para a cidade.⁶⁴



Imagem 80. Fotografia da pintura de um muro durante a realização da primeira edição do Museu de Arte de Rua (MAR), no bairro do Tucuruvi, em 2017. Foto: Prefeitura Municipal de São Paulo.

Em 2018, foi anunciada a segunda edição do projeto MAR, com dotação orçamentária de duzentos e sessenta mil reais, e abrangência de oito novas obras⁶⁵. Em 2019, foram realizadas aproximadamente trinta novas obras com o incentivo do MAR, incluindo o projeto Giganto, de Raquel Brust, no Minhocão, além do projeto “Tarsila Inspira”, com obras destas artistas mulheres: Simone Siss, Hanna Lucatelli, Mag Magrela, Katia Lombardo, Laura Guimarães e Crisca Monteiro, que pintaram cinco “novos murais” no centro histórico de São Paulo. Diversos outros artistas foram contemplados por esta edição, dentre eles: Speto, Zezão, Alex Senna, Mari Mats,

⁶⁴ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/tucuruvi-recebera-primeiro-mural-do-museu-de-arte-de-rua>.

Acesso em 12/07/2023.

⁶⁵ Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/05/murais-de-rua-criados-por-doria-em-sp-sofrem-com-mato-alto-lixo-e-pichacao.shtml>. Acesso em 12/07/2023.

Celso Gitahy, Felipe Morozini, Mundano, Binho Ribeiro e outros⁶⁶. Obras como a da frase “Eu sabia que você existia”, de Felipe Morozini, no Minhocão, foram contempladas por esta edição do MAR.



Imagem 81. “Novo mural” de Felipe Morozini, no Minhocão, contemplado pela edição de 2019 do MAR. Foto do autor.



Imagens 82 e 83. À esquerda, mural “Cuca SP”, de Katia Lombardo, em que figuram a personagem folclórica e as “botinhas” presentes na obra “Cidade (A rua)”, de Tarsila, feita em 1929. Ao fundo, apresenta-se um prédio com fachada integralmente pixada. À direita, obra de Hanna Lucatelli, sem título, em que a artista aborda a “antropofagia como ato de absorção e atravessamento de corpos, como ritual selvagem de transformação permanente”. Fotos disponíveis no site <http://embranco.etc.br/tarsilainspira-lau-guimaraes/>.

⁶⁶ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/museu-de-arte-de-rua-capital-ganhara-novas-obras-de-arte-urbana>. Acesso em 12/07/2023.

Em 2020, o MAR promoveu a realização de vinte e três novas obras, durante a pandemia do Coronavírus. A iniciativa contou com o apoio das Secretarias de Cultura, de Saúde e das Subprefeituras. Artistas como Apolo Torres, “Trecó”, Robinho Santana, Paulo Ito e Alexandre Orion foram selecionados para esta edição do projeto⁶⁷. Em 2021, o MAR contemplou aproximadamente cem obras novas, considerando a produção artística em diversos formatos, tais como “mural, graffiti, fotografia, colagem, stencil, lambe-lambe”. O mural de Robinho Santana, no Minhocão, por exemplo, foi um dos contemplados por esta edição do projeto. Além disso, foi criado o “MAR 360”, uma plataforma online em que é possível visualizar as obras que foram produzidas nas diversas edições do projeto⁶⁸.



Imagem 84. “Novo mural” de Robinho Santana no Minhocão. É interessante reparar, na imagem, a presença dos traços característicos do *tag reto* como plano de fundo da obra. Foto do autor.

O MAR continuou em 2022, com oitenta e três obras selecionadas, inclusive obras realizadas em parceria com a São Paulo Fashion Week, mais um ponto de contato entre os interesses mercadológicos aqui analisados e a produção de

⁶⁷ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/museu-de-arte-de-rua-2020-homenagens-e-esperanca-durante-a-pandemia>. Acesso em 12/07/2023.

⁶⁸ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/museu-de-arte-de-rua-traz-mais-de-100-obras-de-arte-para-espacos-da-capital>. Acesso em 12/07/2023.

grafites. Até o final de 2022, foram entregues vinte e oito novas obras e as demais, contempladas pelo edital, foram produzidas em 2023⁶⁹. O montante destinado ao edital do MAR de 2022 foi de dois milhões e cem mil reais⁷⁰ originários do orçamento público municipal. Em 2023, até a data de escrita desta pesquisa, já estava aberta a seleção para a comissão avaliadora do MAR 2023, o que indica a iminente continuidade do projeto neste ano⁷¹.

Diversas críticas foram feitas às edições dos projetos. Algumas delas censuram a falta de cuidado com os locais que receberam obras, os quais, muitas vezes, pouco tempo após a realização do projeto, já estavam novamente descuidados, com lixo nas ruas e mato crescendo sobre as obras⁷². Outras críticas dizem respeito à ideia de certo controle dos grafites, no sentido de que a repressão às outras formas de intervenção visual - como a *pixação* - continuam em vigor na cidade, mantendo a dicotomia entre o que é considerado "arte" e o que é tido por "vandalismo" (ou estigmatizado como "vandalismo"). Para esta pesquisa, valem ainda as críticas às funções que cumprem estas obras: seriam elas apenas medidas paliativas, escamoteamentos para uma cidade radicalmente desigual? Além disso, qual papel essas imagens desempenhariam em nossa sociedade? Quais os interesses não explícitos que as rondam e as estimulam?

Sobre a proposta de utilização da arte como "instrumento (re)qualificador", nos termos de Zaidler Junior (2014, p. 110), explicita as expectativas depositadas em diversos dos atores que influenciam na configuração da cidade. Nesse jogo, cabe ao poder público "identificar feridas abertas por ele próprio e propor o curativo, requalificando o estrago sem contudo removê-lo"; aos agentes privados que

⁶⁹ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/cidade-de-sao-paulo-ganha-novas-obras-de-arte-urbana-na-nova-edicao-do-museu-de-arte-de-rua-mar>. Acesso em 12/07/2023.

⁷⁰ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/capital-abre-edital-para-contratacoes-de-propostas-artisticas-para-o-museu-de-arte-de-rua-mar>. Acesso em 12/07/2023.

⁷¹ Disponível em:

<https://www.capital.sp.gov.br/noticia/capital-divulga-inscritos-para-comissao-de-contratacao-do-museu-de-arte-de-rua-2023>. Acesso em 12/07/2023.

⁷² Disponível em:

<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2018/05/murais-de-rua-criados-por-doria-em-sp-sofrem-com-mato-alto-lixo-e-pichacao.shtml>. Acesso em 12/07/2023.

patrocinam eventos dessa matriz, é-lhes conferida a oportunidade de “por mais abnegados e socialmente responsáveis que sejam, cuidar para que a requalificação corresponda à imagem de suas próprias qualidades”; e, aos artistas, confere-se-lhes “um pequeno espaço de manobra e negociação para que atribuam algum valor estético às incógnitas remanescentes nessa equação”. A operação permite variações: por vezes, os patrocinadores convidam artistas a oferecerem “soluções qualificadoras de sua imagem corporativa”, mediante aprovação do poder público na forma de oferta de requalificação dos ambientes urbanos; ou mesmo na ordem inversa, pode haver iniciativa dos artistas, os quais “identificam oportunidades e concebem propostas, tentando viabilizá-las por mecanismos criados para isso, como a Lei Rouanet e outras leis de incentivo similares”. (ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 110)

Além do MAR, outros festivais de “novo muralismo” também foram realizados em São Paulo. Em setembro de 2017, foi a vez do *Nu Festival*, cuja primeira edição ocorreu na região da Av. Rebouças, onde está localizada a sede do banco digital Nubank. Foram produzidos seis murais feitos por onze artistas brasileiros e a artista colombiana Gleo, com curadoria dos organizadores da plataforma digital *Instagrafite*. Nesse festival, como também ocorreu com o *O.Bra*, foram promovidas concomitantemente outras atividades no território durante o período de realização dos murais, para fins de “ativação” do território, tais como palestras, workshops, walking tours, corridas, aulas de yoga, food-trucks em praças, intensificando a presença de público no local. O festival teve como slogan a frase “reimagine a cidade” e os eventos paralelos à produção dos murais enquadraram-se em quatro eixos: design, diálogos, playground e interatividade, como afirmou Marina Bortoluzzi, diretora do *Instagrafite* e curadora do evento.



Imagem 85. Murais contemporâneos feitos pela artista colombiana Gleo, na Av. Rebouças, em São Paulo, durante o Nu Festival, em 2017. Fotografia: Instagramite/Divulgação.

Outro festival que incrementou a presença urbana do “novo muralismo” foi o *NaLata*. Sua 1ª edição ocorreu em 2020, no bairro de Pinheiros e, em 2021, a 2ª edição foi realizada nos arredores da Av. Faria Lima. A primeira edição contou com doze obras e quinze artistas e a segunda, em 2021, com 11 artistas nacionais e internacionais que produziram nove murais. O festival contou com o patrocínio de QuintoAndar, imobiliária digital; Tiger, cervejaria; Suvinil, empresa de tintas; One, construtora imobiliária; Iguatemi, rede de shoppings; TNT, fabricante de bebida energética; e escritório Mundie e Advogados. No site do Festival, encontramos a seguinte afirmação:

O Festival entrega um legado cultural para a cidade, criando um novo eixo de turismo, lazer e cultura. Os artistas envolvidos no NaLata Festival e a dimensão do evento, **destacam São Paulo como um dos principais pontos do cenário mundial de muralismo**⁷³. (grifo nosso)

Participaram do festival *NaLata*, em 2020, os artistas: Alex Senna, Enivo, Evol, Marcelo Eco, Mari Mats, Mateus Bailon, Pri Barbosa, Rafael Sliks, Gleo e Paola Delfín. Em 2021, o festival lançou também um concurso chamado “Novos Talentos Murais SP”, em que cinco artistas figuraram como os principais novos expoentes dessa modalidade de produção artística, dentre mais de duzentos inscritos: Selon, Thiago Nevs, Pixote Mushi, Fe Ikehara e Serifa.

⁷³ Disponível em: <https://www.nalatafestival.com.br/>. Acesso em 12/03/2023.



Imagens 86 e 87. Fotos dos murais em produção, durante o Festival NaLata, em sua primeira edição, no ano de 2020, na região de Pinheiros, em São Paulo. À esquerda, o artista Alex Senna em plataforma suspensa produzindo sua obra; à direita, os murais de Gleo e Pri Barbosa. Imagens retiradas do site do festival.

Além do *Festival O.Bra* (2015), do *Museu de Arte de Rua* (2017-2021), do *Nu Festival* (2017) e do *Festival NaLata* (2020-2021), ainda ocorreram no centro de São Paulo o projeto *Aquário Urbano*, em 2019 e 2020, e a *Mostra Brasileiros*, em 2021. O *Aquário Urbano* foi uma iniciativa de Kleber Pagú, produtor cultural, e Fernanda Bueno, sócia e esposa de Pagú, em conjunto com Felipe Yung, artista conhecido no universo da arte urbana como Flip. Eles traçaram o objetivo de pintar quinze murais na região das ruas Major Sertório e Bento Freitas, no bairro da República, em um total de mais de dez mil metros quadrados de área pintada. No mesmo sentido do MAR 360°, o *Aquário Urbano* desenvolveu um aplicativo para smartphones com a possibilidade de visualização virtual das obras, em uma perspectiva digital imersiva, através da tecnologia dos óculos de realidade virtual. Segundo Pagú:

Esse fenômeno do grafite mural é uma ocupação artística fenomenal. Estamos aqui, mas tem vários outros artistas fazendo. A gente acha que São Paulo tem um enorme potencial de atração turística através da arte, que não é explorado pelo poder público. O que a gente quer é uma cidade mais diversa, com mais temas sendo discutidos, mais gostosa de andar. (PINHONI, 2019).

Para a realização dos murais do *Aquário Urbano*, os produtores tiveram que obter autorização de todos os prédios envolvidos nas pinturas, os quais precisam deliberar consensualmente entre seus moradores a permissão para a pintura. O projeto contou com apoio financeiro de aproximadamente um milhão de reais oriundos da empresa de materiais de pintura Sherwin-Williams, quatrocentos mil reais vindos das empresas Mills e JLG, cinquenta mil reais da construtora Think, que erigirá um prédio na frente dos murais e mais oitenta mil reais de Pagú e Bueno

(PRADO; ASSIS, 2019). Após a criação, em sketchbook, dos desenhos que seriam feitos nas paredes, estes foram projetados nelas através de equipamentos eletrônicos, de modo a permitir que os artistas pudessem demarcar formas, linhas e cores antes de iniciar o processo de pintura como um todo. Foram usadas tintas spray e látex para a sua produção, considerando a grande escala dos murais. Segundo Pagú, o conjunto de murais tece uma crítica ao atual sistema produtivo e de consumo, à exploração dos recursos hídricos e ao risco de extinção enfrentado por diversas espécies do universo marinho.



Imagem 88. Alguns murais do “Aquário Urbano” no bairro da República. A intervenção conta também com pinturas em outras empenas no entorno. Foto: Fábio Vieira/FotoRua/Estadão Conteúdo.

Por fim, neste percurso dos festivais de “novo muralismo” ocorridos em São Paulo desde 2015, é de grande relevância jogar luz sobre a *Mostra Brasileiros*, festival realizado em 2021 que trouxe à cidade seis novos murais na região do Minhocão. Com obras assinadas por personalidades como Carlinhos Brown, Jean Wyllys e Laerte, a mostra incrementou a quantidade de empenas pintadas no percurso da via elevada. O evento também foi produzido por Kleber Pagú e Fernanda Bueno, e teve participação do artista M.I.A.⁷⁴.

Ao final de 2021, segundo o jornal O Estado de S. Paulo (JUNIOR, 2021), eram mais de 42 murais nas empenas ao longo do Minhocão, o que representaria

⁷⁴ João França, que assina como M.I.A. (*Massive Illegal Arts*).

mais do dobro das obras presentes no trecho no início do mesmo ano. Segundo os produtores da Mostra Brasileiras, ainda há 93 empenas cegas com potencial de acolher novas intervenções artísticas na região. Dizem Pagú e Bueno que seu desejo “é que o Minhocão abrigue cerca de 140 obras gigantes de arte urbana, num inédito corredor de arte vertical” (idem). O casal de sócios Kleber Pagú e Fernanda Bueno são fundadores da “Axé no Corre”, empresa especializada em produção de eventos de arte de rua.

Foram eles que produziram também as intervenções escritas na Av. Paulista, Av. Nove de Julho e Minhocão, em 2020, por ocasião do movimento Black Lives Matter. Na primeira avenida, foi escrito “Vidas negras importam”; na segunda, “O futuro é uma mulher preta”; e, na terceira, “Silêncio é apagamento”. O coletivo “Nós Artistas”, responsável pela escrita das frases, teve como motivação o assassinato brutal de um homem negro em Porto Alegre, ocorrido alguns dias antes. O coletivo reúne diversos artistas e produtores, que se organizam voluntariamente para realizar as intervenções. Elas tecem críticas sociais relativas aos conflitos raciais, à luta pela memória de grupos minoritários, às disputas para o protagonismo feminino em uma sociedade marcada pelo patriarcalismo, entre outras pautas. A ação é inspirada em fenômeno similar ocorrido nos Estados Unidos, em junho de 2020: na avenida de acesso à Casa Branca, foi pintada em tinta amarela uma enorme frase com os dizeres “Black Lives Matter”.



Imagens 89 e 90. Frase “#Silêncio É Apagamento” escrita no Minhocão, em São Paulo, em letras de grandes proporções, que só pode ser completamente lida a partir de uma perspectiva aérea, inspirada na intervenção “Black Lives Matter” feita na avenida de acesso à Casa Branca, em Washington, D.C, EUA. Foto: à esquerda, Volpe Imagens/Nós Artistas/Divulgação e, à direita, Tasos Katopodis / Getty Images North America / Getty Images Via AFP.

4.3. O “NOVO MURALISMO” NO MINHOCÃO

Com o intuito de tornar visível a distribuição geográfica dos “novos murais” ao longo do percurso do Minhocão, desenvolvi para esta pesquisa um mapeamento digital, acessível pelo link <https://tinyurl.com/mapeamentominhocao>. Nesta ferramenta virtual, é possível clicar nos ícones azuis, que representam cada um dos murais incluídos no mapa, de forma a ver uma fotografia deles, bem como alguma informação sobre o artista e a sua localização. Além disso, o mapa possibilita a visualização da dispersão dos “novos murais” ao longo do Elevado e revela uma maior concentração deles nas extremidades - próximo ao Largo Padre Péricles, em Perdizes, e também próximos à Praça Roosevelt, na Consolação. O mapeamento considerou apenas os murais existentes até junho de 2023, e também deu preferência àqueles que foram pintados em empenas de prédios que estão na imediata proximidade da via elevada.

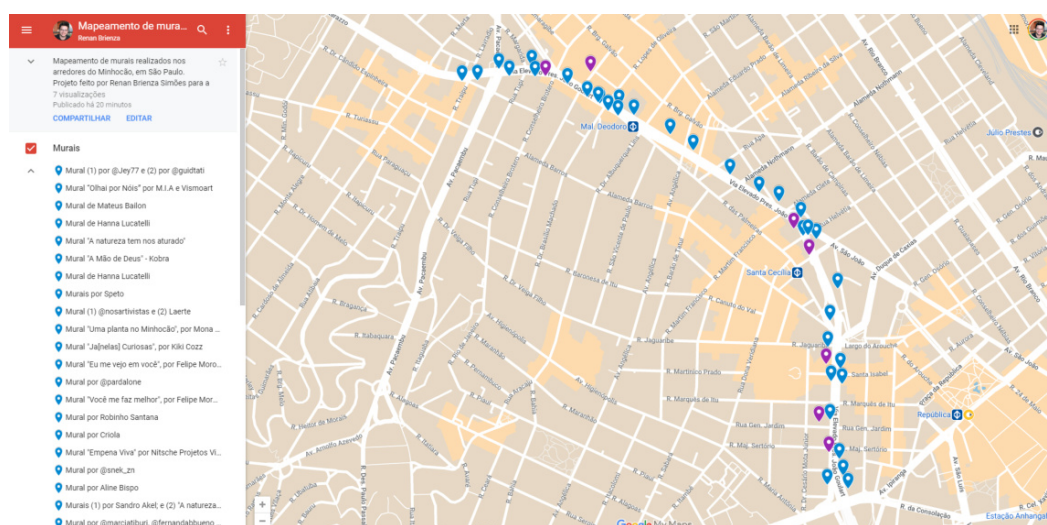


Imagem 91. Mapeamento de “novos murais” e empreendimentos imobiliários recentes no entorno do Minhocão, realizado pelo autor, acessível pelo link <https://tinyurl.com/mapeamentominhocao>.

Os ícones roxos presentes no mapa são indicativos de empreendimentos imobiliários recentes e até mesmo de alguns em construção. O objetivo desta junção de dois elementos é evidenciar uma correlação geográfica que mostra certa proximidade, ao menos física, entre o desenvolvimento de novas incorporações imobiliárias nos entornos do Minhocão e a produção de “novos murais”. Não se objetiva, com isso, traçar uma relação causal, visto que para tanto seria necessário

um esforço de pesquisa diferente do que aqui se propôs. O propósito dessa disposição visual conjunta dos ícones dos “novos murais” com os de novos empreendimentos imobiliários é demonstrar que ambos os fenômenos estão ocorrendo na mesma região, objeto deste estudo. De certa forma, pode-se, também, abrir a inquietação para que futuras pesquisas tentem descrever as eventuais causalidades entre os dois fenômenos. A seguir, apresentamos fotos dos murais em questão, para que o leitor possa observar algumas das imagens apresentadas no percurso ao longo do Minhocão.







Imagens 92 a 110. Fotos dos “novos murais” nas empenas ao longo do Minhocão. Fotos do autor, feitas em fevereiro de 2023.

Falemos, brevemente, sobre “novos murais” de três artistas, presentes no Minhocão: Zezão, Speto e Kobra. Os três são conhecidos agentes do campo do *graffiti* e da arte urbana e têm um amplo histórico, cada qual com o seu modo de fazer característico e com suas preferências estéticas e temáticas. Buscaremos em resumo observar os principais aspectos pictóricos de cada artista, quanto às suas obras no Minhocão, e também refletir sobre suas eventuais vinculações com interesses mercadológicos e publicitários.



Imagens 111 e 112. “Novos murais” de Zezão no Minhocão. Fotos do autor.

Em comentário sobre o artista Zezão, conhecido no meio do *graffiti* paulistano pelo seu traço característico e pelo trabalho que realizava em bueiros e rios canalizados na cidade, Graça (2017, p. 67) explica que nem mesmo o grafiteiro sabe definir o momento exato de surgimento da sua técnica pictórica, num processo em que as letras que inicialmente eram pintadas se contorceram de tal forma que tornaram-se ilegíveis, levando-o a abandonar a pretensão da escrita de algo legível e a incorporar a ideia do “grafismo puro em seus flops”. Esse percurso de transformação estética das obras de Zezão revelou uma característica própria do artista no sentido da abstração, iniciando-se com a pintura de letras ilegíveis por quem não era do campo do *graffiti* - tal qual sucede com a *pixação* paulistana - mas daí desdobrando-se para uma outra forma de expressão gráfica que se desvincilhou das palavras e se aproximou de formas geométricas próximas a arabescos, com suas diversas curvas e sinuosidades. Como diz Graça (*idem*), “o próprio gesto da pintura com o rolo permitiu-lhe chegar a um procedimento abstrato que pôde depois ser aperfeiçoado, até o nascimento do flop”.

A respeito das tintas usadas por Zezão em suas obras, são recorrentes o uso dos sprays, normalmente para o contorno dos flops, e também do látex, geralmente

utilizado para o preenchimento nos tons de azul característicos de suas pinturas Graça (2017, p. 67). A cor preponderante e os caminhos sinuosos dos traços remetem aos trajetos das águas, a esse navegar meândrico típico dos rios paulistanos antes de sua retificação e canalização, o que dialoga com o trabalho do artista nos canais de esgoto e de galerias de águas pluviais da cidade, desde a década de 1990. É importante mencionar que a utilização da tinta látex tem um fundamento também econômico: esta tinta é muito mais barata do que o spray e, portanto, torna viável o preenchimento de uma área maior da pintura, com menos recursos financeiros. Apesar do motivo originalmente econômico, a prática de uso da tinta látex se manteve comum no *graffiti* brasileiro e está presente também em diversos “novos murais”.

Veja-se que, no caso dos “novos murais” de Zezão no Minhocão, o preenchimento do fundo em tinta preta, bem como uma parte da pintura deixada sem preenchimento, revelando a cor branca criam um efeito diferente do que se costuma ver em suas obras na rua, que contam normalmente apenas com o flop, sem preenchimento do fundo. Uma possível reflexão crítica sobre o completo preenchimento da empena com tintas, de modo a integrar figura e fundo, encontra-se nas palavras de Zaidler Junior (2014, p. 210):

De modo geral, a pintura mural tradicional, como, por exemplo, o afresco, é concebida como integrante indissociável do suporte, tendo inclusive a função de protegê-lo e colaborar para sua perenidade. Ao criar ilusões visuais a partir de técnicas realistas, o *trompe l'oeil*, gênero de pintura mural muito apreciado e largamente empregado em murais a céu aberto, substitui a superfície pelo que nela se representa, tornando-a literalmente invisível, [...] ainda que a unidade pintura-suporte se integre e dialogue ativamente com a ambiência na qual se insere.

Além de Zezão, temos também presente no trajeto do Minhocão obras de Speto, como é conhecido o grafiteiro paulista Paulo Cesar Silva. Speto foi um dos precursores do *graffiti* no Brasil e, segundo Graça (2017, p. 71), foi também um dos primeiros a romper com a linhagem do “graffiti internacional”, nos termos do autor. Speto utiliza-se de técnicas pictóricas que remetem a referências nacionais como a xilogravura típica dos livretos de cordel nordestinos. O grafiteiro costuma criar pinturas monocromáticas “em um estilo que mescla a figuração vinda da história em quadrinhos e do desenho animado” (idem), com traços angulosos que emulam os

cortes característicos da xilogravura. Segundo o próprio artista, em seu website⁷⁵, “ao lado de Binho, Vitché e OsGêmeos, Speto representa a primeira geração de grafiteiros do Brasil, que surgiu após o fim da ditadura militar, quando a cultura hip-hop, vinda dos subúrbios de Nova York, invadiu São Paulo”. A produção do grafiteiro é ampla e se apresenta tanto nas ruas de diversas cidades - São Paulo, Berlim, Nova Iorque - bem como em feiras internacionais de arte, como a Miami Art Basel, galerias e em museus como o Palais de Tokyo, em Paris, e o Museu Afro Brasil, em São Paulo.

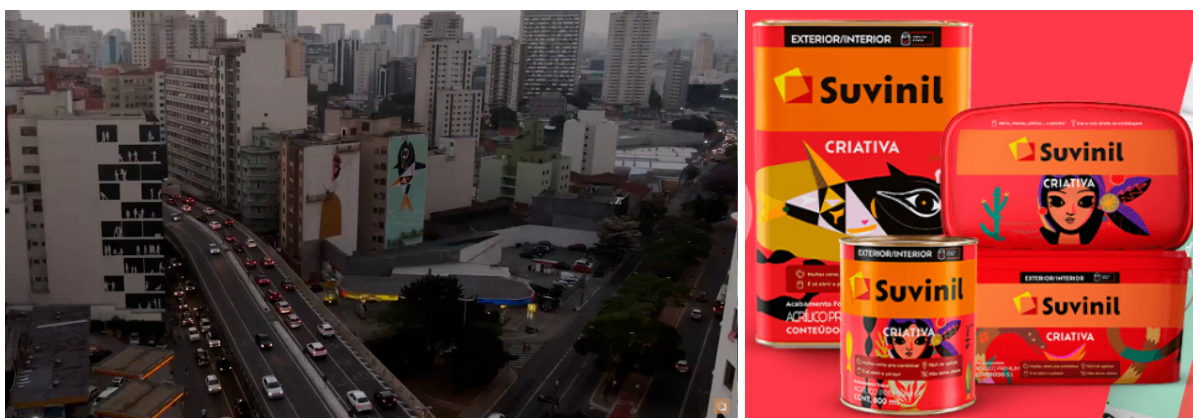


Imagem 113 a 115. À esquerda, foto do autor de “novo mural” de Speto no Minhocão. À direita, imagem do site da empresa de tintas Suvnil, em que se apresentam as embalagens com o desenho de Speto. Abaixo, ao centro, fotografia de vista aérea durante a produção do mural de Speto, no entorno do Minhocão, imagem retirada do vídeo promocional da empresa, disponibilizado no YouTube.

⁷⁵ Disponível em: <http://www.speto.com.br/about>. Acesso em 15/06/2023.

Para o Minhocão, o artista, com o apoio da empresa de tintas Suvinil, produziu dois “novos murais”. Em um deles, chamado de “Empena Menina”, uma personagem feminina aparece sobre um fundo de cor laranja-rosado; no outro, a figura de um peixe com fortes traços geometrizados e preenchimento preponderantemente de cor preta se sobrepõe a um fundo verde turquesa. Algumas latas de tinta da marca, disponíveis para venda, levaram estampada as ilustrações de Speto reproduzidas nos “novos murais”. Ainda, em vídeo no YouTube⁷⁶, a empresa faz uma campanha publicitária divulgando trechos da produção dos novos murais no Minhocão, com depoimento do artista, e destaca as qualidades do produto. Em seu site, a Suvinil estimula seus clientes a utilizarem a pintura de Speto como fonte de inspiração para a decoração de interiores com as tintas da marca.

Em 2015, o artista havia participado do Festival O.bra, com a produção de um “novo mural” no Largo do Arouche, em parceria com o artista italiano “Never 2501”. O grafiteiro também já criou a imagem de uma campanha publicitária da Coca-Cola quando da Copa do Mundo de 2014, utilizando a estética da xilogravura típica de suas pinturas.



Imagens 116 e 117. À esquerda, “novo mural” de Speto e de Never 2501, no Largo do Arouche, feita por ocasião do Festival O.bra, em 2015. Foto disponível no site do artista. À esquerda, imagem da peça publicitária feita por Speto, com seus traços característicos, para a Coca-Cola para a Copa do Mundo no Brasil.

⁷⁶ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=l3vD_t4rWck. Acesso em 10/06/2023.

⁷⁷ Imagem disponível em: <https://www.b9.com.br/34832/coca-cola-estrela-campanha-brasileira-para-a-copa-do-mundo-2014/>. Acesso em 13/06/2023.



Imagem 118. Novo mural de Kobra, no Minhocão. Foto do autor.

Um dos mais famosos artistas brasileiros de grafite e “novos murais”, Eduardo Kobra ganhou renome internacional com as reconhecíveis cores e formas de suas pinturas. O artista utiliza-se de “imensas pinturas fotorrealistas, atravessadas por coloridos quadrantes geométricos” (GRAÇA, 2017, p. 75-76). Segundo o autor brasileiro, Kobra não teve sua origem no “graffiti nova-iorquino”, mas sim na pintura de portões, tapumes e muros de estabelecimentos comerciais, normalmente com o fito de anunciar o empreendimento daquele local. A utilização do aerógrafo - comumente chamado de compressor - facilita a execução das obras. Sobre o procedimento realizado por Kobra, Graça (id., 2017) comenta:

O primeiro passo é a pintura de um esboço usando uma referência fotográfica. A partir desse esboço é feita uma pintura em grisalha, a partir desta pintura, já com volume, são traçados os quadrantes que vão ser preenchidos de fortes tons de cores vivas pintadas com uma tinta transparente para que os tons de cinza da grisalha por baixo transpareçam. A partir disso, a pintura é retocada e ajustada de acordo com a referência fotográfica. Este complicado procedimento não é prático para a pintura do graffiti ilegal, tanto pelo uso do compressor quanto pelas diversas camadas de procedimento necessárias para chegar ao mural final.

Kobra desenvolveu um “estilema” que torna suas obras facilmente identificáveis: cores fortes, vibrantes, que preenchem alternadamente formas geométricas, as quais compõem, por sua vez, uma imagem fotorrealista, muito próxima de uma representação naturalista. A repetição de um mesmo esquema formal e pictórico, independentemente do contexto em que produzida a obra, trouxe amplo reconhecimento mercadológico para Kobra, que já expôs em diversos países e tem suas obras comercializadas em feiras e galerias de arte.

No entanto, poderíamos nos questionar se esse “excesso de signos” em seu trabalho não ocasionaria uma “deflação de sentido”, para pensar com Baudrillard (1991, p. 22). Nesse sentido, parece central o raciocínio desenvolvido por Fabbrini (2016c, p. 64), que se fundamenta em Deleuze e Baudrillard para refletir sobre o papel da imagem em nossa sociedade contemporânea.

Não vivemos em uma civilização da imagem, segundo Gilles Deleuze (1990, p.32), mas em uma civilização do clichê. De modo semelhante, Jean Baudrillard (1991) afirma que na sociedade da simulação total, ou sociedade hiper-real, a imagem hegemônica é o simulacro. São diagnósticos convergentes, em linhas gerais, porém o sentido atribuído aos termos clichê, em Deleuze, e simulacro, em Baudrillard, não é exatamente o mesmo. Deleuze (1990, p.32) denomina clichê a imagem que possui alguma coisa oculta, porque “todos os poderes teriam interesse em nos encobrir as imagens”, em “encobrir alguma coisa na imagem”. Diferentemente, o simulacro para Baudrillard é “a imagem na qual nada é encoberto” (1991) pelo simples motivo de que nela não haveria coisa alguma a ser ocultada.

Assim, ao deixar tudo à vista logo na primeira mirada, com traços hiper realistas e figuras que apelam ao imaginário popular, reproduzidos de modo a manifestar o seu “estilema” sem deixar dúvida sobre o tema da obra ou o artista, as criações pictóricas de Kobra poderiam ser lidas à luz dessas duas chaves interpretativas propostas por Deleuze e por Baudrillard.

4.4. “NOVOS MURAIIS” COMO SUCEDÂNEOS DOS *OUTDOORS*

No esforço de compreender as movimentações legislativas que impactaram o mercado publicitário paulistano e os espaços que viriam ser posteriormente utilizados pelos festivais de “novo muralismo”, é importante mencionar as alterações urbanas oriundas da entrada em vigor, na cidade de São Paulo, da Lei Cidade Limpa

(Lei nº 14.223), em setembro de 2006. A partir dessa mudança nas possibilidades de ocupação dos espaços publicitários no meio urbano, em São Paulo, o mercado da publicidade passou a buscar novas estratégias de veiculação dos anúncios. Afinal, um dos principais meios de divulgação das marcas eram os *outdoors*, que foram vedados pela lei. Com essa nova realidade, as empenas de muitos edifícios antes ocupadas por peças publicitárias tiveram que ser desocupadas e passaram a ficar vazias.

Nesse sentido Zaidler Junior (2014, p. 97) diz que até 2006, as empenas cegas da cidade de São Paulo eram tomadas pela propaganda, porém o “potencial poético e plástico” destes suportes era, há tempos, “percebido por arquitetos e artistas”. Ele menciona que, desde a arquitetura modernista, “a empena cega passa a ser projetada como elemento de sintaxe, como parte do vocabulário compositivo” dos edifícios. Ainda conforme o autor, nas décadas de 1950 e 1960, as empenas eram usadas frequentemente para a produção de “murais e mosaicos”, como é o caso do Teatro Cultura Artística.

Foi a partir de 1982 que “a Emurb (Empresa Municipal de Urbanismo) implementou o projeto *São Paulo Mais Bonita*”, com o objetivo de produzir uma “requalificação visual de empenas na região central da cidade” através da pintura de murais. Conclui o autor dizendo que, no momento atual, com a permanência e o desenvolvimento do *graffiti* e suas diversas modalidades, em conjunto com o surgimento e fortalecimento da “linhagem das performances e dos *site specific*, outras superfícies somaram-se às empenas, incluindo na mira dos artistas o conjunto” de empenas cegas, que o autor denomina “superfícies mudas”. (ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 97)



Imagens 119 a 121. Fotos de trechos do Minhocão, em São Paulo, antes (c. 2006) e depois (2017) da retirada dos outdoors, decorrente da Lei Cidade Limpa. Fotos 1 e 2: José Ferreira da Silva Neto; Foto 3: Luis Blanco/Folhapress.

O aparecimento de “murais de grafite” nesses espaços se deu em uma dupla perspectiva: de um lado, ancorado em um discurso de retomada artística da cidade, os novos murais carregavam a ideia de que os espaços antes destinados à propaganda agora seriam espaços “de arte”, de reivindicação de uma nova forma de viver na cidade, muito relacionada à ideia dos coletivos, das diferentes formas de ocupação dos espaços públicos e até mesmo de uma política do bem-viver. De outro lado, esses novos murais se deparavam com a necessidade de adequação a um discurso comercial, em função dos altos custos para serem realizados, e viram no próprio mercado publicitário, bem como no mercado imobiliário e no comércio local, grandes aliados para a sua realização.

⁷⁸ Foto de José Ferreira da Silva Neto, presente no artigo “Eros cindido: representação nos outdoors de São Paulo antes da lei ‘Cidade Limpa’”, de Luciana Coutinho Souza, disponível em: <https://www.e-compos.org.br/e-compos/article/view/287/314>. Acesso em 13/03/2023.

Em termos estéticos, a imagem que figura na “tela total” da cidade, nos grandes espaços de visibilidade para os transeuntes, substituiu a propaganda explícita por uma espécie de publicidade velada. Em termos da forma artística, pode-se questionar a “profundidade” das imagens que agora ocupam essas empenas, por exemplo, na parte de cima do Minhocão: comportariam elas algum tipo de enigma, “forçariam o pensamento” para além da chave puramente metafórica, *iconográfica*? Trariam essas imagens algum mistério, alguma inquietude em termos de linguagem artística na cidade ou operariam na ordem do discurso hegemônico, próximas às mensagens publicitárias que outrora ocuparam essas superfícies?

Ainda, poderíamos pensar a partir de Baudrillard (1991), para quem as imagens em nosso tempo convergem à forma publicitária.

O que estamos a viver é a absorção de todos os modos de expressão virtuais no da publicidade. Todas as formas culturais originais, todas as linguagens determinadas absorvem-se neste porque não tem profundidade, é instantâneo e instantaneamente esquecido. Triunfo da forma superficial, mínimo denominador comum de todos os significados, grau zero do sentido, triunfo da entropia sobre todos os tropos possíveis. [...] Todas as formas actuais de actividade tendem para a publicidade, e na sua maior parte esgotam-se aí. Não forçosamente na publicidade nominal, a que se produz como tal - mas a *forma* publicitária, a de um modo operacional simplificado, vagamente sedutor, vagamente consensual [...]. (BAUDRILLARD, 1991, p. 113, grifo do autor)

Sustenta-se, aqui, a hipótese de que essas imagens dos “novos murais” se revestem da “*forma* publicitária”, e são o preenchimento de áreas advindas da Lei Cidade Limpa, que substituem os *outdoors* por imagens com “modo operacional simplificado, vagamente sedutor, vagamente consensual”, em uma certa iconografia da pacificação, visto que desprovidas da forma voraz de ocupação do espaço urbano característica do *graffiti*. Não fazem jus à tradição do *graffiti* enquanto inscrição perfurante, transgressiva, mas sim apresentam-se como imagens que visam agradar o olhar. Se em 1970 as botas de Vallauri desafiaram a linguagem das inscrições urbanas, propondo a inquietude nos seus observadores, as imagens dos “novos murais” no Minhocão deixam de lado o estranhamento e reproduzem na empena dos edifícios aquilo que já está presente nas telas - nas redes sociais, no celular, na televisão e demais dispositivos.

Essas novas imagens não buscam “algo que rompa com o horizonte do provável”; deixam de lado a “força não comunicativa da imagem” (FABBRINI, 2016b, p. 252). O enigma presente, por exemplo, na bota de Vallauri e em outras inscrições de *graffiti*, reside mais na forma artística do que no que a imagem significa, na sua iconografia. A imagem produzida por Vallauri cria essa zona de indeterminação, difícil de definir. O enigma está presente no caráter disruptivo, inovador, transgressor, inquietante, de diversas obras de *graffiti*. Trata-se de uma indecidibilidade do sentido, diferentemente de uma simples legibilidade da metáfora. O enigma, portanto, está entranhado nessa imagem que “‘force o pensamento’, no sentido de Deleuze; algo como o ‘chegante’, diria Derrida; algo que ‘aconteça no acontecimento’, diria Lyotard; algo como ‘o impensado’ afirmaria Foucault” (FABBRINI, 2016b, p. 251). Não parece ser o que verificamos ao perquirir a maior parte das imagens presentes nos “novos murais” do Minhocão.

O que confere o caráter superficial à maioria dessas imagens dos “novos murais” analisados é que elas operam na chave do tema, da metáfora, mas não agenciam qualquer inovação no plano da forma. Fazem do *graffiti* um veículo dócil, a ponto de, muitas vezes, sequer mobilizarem a atenção de quem passa por lá. E esse fato das imagens passarem despercebidas é um sintoma de seu caráter de certo modo inócuo. O fenômeno das inúmeras *selfies* com os murais ao fundo, feitas pelos transeuntes que passeiam no Parque Minhocão, aos fins de semana, é indicativo desse caráter fungível das imagens ali presentes. Trata-se de uma fruição efêmera e desatenta, que não deixa marcas no observador, o qual muito provavelmente não elaborará aquilo que viu, não será provocado pela imagem.

Em outros termos, utilizando a reflexão crítica proposta por Fabbrini (2016c, p. 67), apoiando-se na tese de Baudrillard (1991), podemos pensar que:

Sendo as imagens na tela total apreendidas como “hiper-reais”, ou seja, como “mais reais que o real”, porque intensíssimas do ponto de vista sensorial, a experiência vivida nas relações intersubjetivas no mundo compartilhado, parecem condenadas a um déficit ontológico, a uma falta ou falha irredimível, nunca suprível, quando comparadas à percepção sensorial de tais modelos. Por isso, “toda coisa, todo acontecimento, qualquer lugar” “precisa ser fotografado”, dizia Baudrillard, antecipando a era atual dos *selfies* compulsivos, cujo objetivo é atribuir mais realidade à percepção vivida no mundo (sem a mediação do aparato técnico) como deceptiva. Paradoxalmente, no entanto, a cada novo disparo fotográfico, o real torna-se ainda mais inacessível, convertendo-se em “nossa verdadeira utopia, mas uma utopia que já não é mais da ordem do possível, aquela

com a qual já não se pode senão sonhar, enquanto objeto perdido” (BAUDRILLARD, p.153). (FABBRINI, 2016c, p. 97)

Nesse sentido, para quem percorre o trajeto, os mais de trinta “novos murais” que ocupam as empenas dos prédios passam a impressão de que a imagem anterior é descartável, configurando-se verdadeira permutabilidade entre elas. Nessa chave da “tela total” e das redes sociais, a observação da sequência de murais leva à pergunta “qual a próxima imagem?” em vez da inquietude de quem se questiona “o que há para ver *nesta* imagem?”, na linha da reflexão de Lehmann (2007, p. 338, apud Fabbrini, 2016b, p. 251), para quem “a imagem eletrônica carece de falta, e por isso meramente conduz até a próxima imagem, na qual mais uma vez nada perturba”. Passa-se de mural em mural como em uma rolagem de *feed* de rede social, nesse gesto insaciável de consumo das imagens desprovidas de singularidade. Para falar com Byung-Chul Han (2015), é necessário “aprender a ver”:

Aprender a ver significa “habituar o olho ao descanso, à paciência, ao deixar-aproximar-se-de-si”, isto é, capacitar o olho a uma atenção profunda e contemplativa, a um olhar demorado e lento. Esse aprender-a-ver seria a “primeira pré-escolarização para o caráter do espírito” (*Geistigkeit*). Temos de aprender a “não reagir imediatamente a um estímulo, mas tomar o controle dos instintos inibitórios, limitativos”. A falta de espírito, falta de cultura repousaria na “incapacidade de oferecer resistência a um estímulo”. Reagir de imediato e seguir a todo e qualquer impulso já seria uma doença, uma decadência, um sintoma de esgotamento. Aqui, Nietzsche nada mais propõe que a revitalização da *vita contemplativa*. Essa vida não é um abrir-se passivo que diz sim a tudo que advém e acontece. Ao contrário, ela oferece resistência aos estímulos opressivos, intrusivos. Em vez de expor o olhar aos impulsos exteriores, ela os dirige soberanamente. Enquanto um fazer soberano, que sabe dizer não, é mais ativa que qualquer hiperatividade, que é precisamente um sintoma de esgotamento espiritual. (HAN, 2015, p. 28, itálico do autor)

A adequação dessas imagens aos padrões desejados pelo mercado publicitário agradou também ao mercado imobiliário, que passou a entendê-las como aliadas no processo de “ressignificação” dos espaços depreciados da cidade, conferindo aos novos murais a potencialidade de transformar a percepção dos moradores da cidade sobre determinados bairros. Não parece ser sem motivo que a realização de festivais de “novo muralismo”, que ganhou força nos últimos anos, tenha se dado em bairros específicos - notadamente, no centro expandido e eixo sudoeste -, que apresentam alta correlação com o surgimento de novos

empreendimentos imobiliários, e carregam o discurso da transformação de bairros de menor renda em novos bairros “da moda”, ou “do momento”.

4.4. INTERESSES IMOBILIÁRIOS

Nesse sentido, é importante levantar a questão da possibilidade de utilização de algumas modalidades de arte urbana - por exemplo, o *grafite* e o “*novo muralismo*” - no fomento à reconfiguração de certos territórios, com a consequente alteração do público frequentador predominante de determinada região. Uma hipótese de modo de utilização destes artifícios culturais para acelerar e corroborar processos de reconfiguração territorial são os festivais de “novo muralismo” financiados por empresas locais que atendem públicos diferentes dos que vivem ali, assim como por incorporadoras que pretendem implantar novos edifícios voltados para um público cuja faixa de renda é superior à dos atuais habitantes. Assim, podem ser promovidos diversos eventos culturais para transformação material e simbólica do local, com atividades que tendem a atrair um público de maior capacidade aquisitiva, como as realizadas em alguns festivais paulistanos, além da própria produção de “novos murais”, que conferem a alguns desses locais uma característica mais atraente para certos públicos consumidores potenciais.

Tomemos como primeiro exemplo o Festival O.Bra, realizado na região da República, em 2015. No site oficial do festival, a palavra “revitalização” é usada explicitamente e, a seguir, é dito: “estamos criando uma verdadeira galeria a céu aberto no centro de São Paulo, arte livre para ser consumida por todos. Um processo que não só muda a paisagem, mas também as pessoas ao seu redor”. A frase expõe uma ambiguidade interessante: pode-se interpretar que a mudança está dentro das pessoas que veem as obras, mas também pode ser lido na citação o intuito de se alterar o público que frequenta aquele território. Assim, a arte urbana é percebida aqui cumprindo uma expectativa dos patrocinadores, qual seja, a de reconfiguração do espaço em questão, visando à valorização imobiliária do território. O conceito de gentrificação é central para este debate. Vejamos o que diz Otília

Arantes (2013), no livro “Cidade do Pensamento Único”, sobre este fenômeno urbano:

Pois é: da Carta de Atenas à corretagem intelectual de planos de gentrificação, cujo caráter de classe o original inglês (*gentry*) deixa tão vexatoriamente a descoberto. Daí a sombra de má consciência que costuma acompanhar o emprego envergonhado da palavra, por isso mesmo escamoteada pelo recurso constante ao eufemismo: revitalização, reabilitação, revalorização, reciclagem, promoção, requalificação, até mesmo renascença, e por aí afora, mal encobrindo, pelo contrário, o sentido original de invasão e reconquista, inerente ao retorno das camadas afluentes ao coração das cidades. (ARANTES, 2013, p. 31)

A autora comenta esse processo de “escamoteamento” das reais intenções do capital e sua reflexão adequa-se às críticas incidentes sobre os festivais de “novo muralismo” aqui apresentados. Acerca dessa hipótese de vinculação entre os festivais realizados na capital paulista e os processos de gentrificação, Pedro Fiori Arantes (2016), em conferência no Museu de Arte de São Paulo, comenta sua percepção:

De fato, há muita ambiguidade, há um limite que não fica claro entre se esses grupos trazem a cultura como arma de gentrificação ou a experiência que está ocorrendo nesses espaços é de retomada, reconquista pública para todos os cidadãos. Quando cheguei lá [no Festival O.Bra], eles estavam pintando as empenas, em geral, de lotes que ou já estavam com empreendimentos imobiliários, ou na expectativa de ter empreendimentos imobiliários, porque eram estacionamentos. [...] a Praça Roosevelt estava cheia de food trucks, comida vegetariana, [...] gourmet, com as pessoas que frequentavam, gente que era do mundo da arte também, não era só gente interessada em comprar imóveis; às vezes, são as mesmas pessoas. Então aí ficou evidente. [...] Tinha esse clima de urbanização hipster. [...] A ideia de ativar o espaço público, de animação cultural, serviu muitas vezes, em várias cidades do mundo, para trazer um novo público, geralmente jovem, ligado à cultura, jovens executivos, estudantes (ARANTES, 2016, informação verbal).

De modo semelhante, Otero (2020, p. 229) reflete sobre o “processo de transformação do espaço”, com foco na construção de imóveis residenciais e na intensificação dos serviços destinados a um “público de classe média-alta” que começa a frequentar com mais assiduidade esta região central. O autor busca na pesquisa de Alcântara (2019) sobre a Vila Buarque, bairro da capital paulista, os fundamentos para um processo que pode ocorrer também em outras regiões da cidade, qual seja, o da associação de “novos empreendimentos comerciais a uma

nova ‘cena hipster’”, a que Alcântara (2019, p. 8) chama de “hipsterização”, definindo-a como:

uma crescente atração – tanto para moradia como para lazer e consumo – de jovens adultos urbanos de camadas médias superiores genericamente classificadas como hipsters. O termo se refere a pessoas ligadas a atividades profissionais tidas como “criativas” (tais como comunicação, tecnologia, inovação e artes), majoritariamente alinhadas a um espectro político mais progressista, e que encontram na região central uma infraestrutura, diversidade sociocultural e redes de lazer e sociabilidade que não apenas são importantes para a plena realização de seus estilos de vida, como também não podem ser encontradas em outros bairros da cidade.

Otero (2020, p. 229) explica que, ainda que Alcântara busque não traçar a relação causal direta entre a “hipsterização” e o processo de gentrificação, no próprio texto surge a associação entre esse público citado como sendo os “pioneiros” desse processo. Otero (id., 2020) também observa as transformações espaciais ocorridas por conta da chegada e saída de pequenos e médios empresários, que ao mesmo tempo produzem e se beneficiam esse “clima (de certa forma celebratório) das novas experiências vivenciáveis no centro de São Paulo” (Alcântara, 2019, p. 13). Conclui-se que “se trata de um público diferente daquele popular que paulatinamente ocupou este espaço nas últimas quatro décadas” (OTERO, 2020, p. 229).

Nesse sentido, partindo das análises dos autores mencionados, é possível traçar três eixos de relação entre o “novo muralismo” dos festivais realizados no centro de São Paulo e o mercado imobiliário local. O primeiro tem a ver com o apoio institucional dado por incorporadoras à realização destes festivais; o segundo refere-se à localização das obras em terrenos já adquiridos por essas incorporadoras ou então favoráveis para futura compra, por se tratarem de estacionamentos; e a terceira vem a ser, ao menos no caso do O.Bra, a promoção de uma estética exógena, muitas vezes contando com artistas internacionais e financiamento privado, mais aceitável pelo público comum e que visa oferecer uma possibilidade de ressignificação simbólica do território por pessoas que habitualmente não o ocupam. Isso pode indicar, como apontou Pedro Arantes (2016), a incidência de características de uma “urbanização hipster”, que atrai para aquele território um público de renda maior do que aquele que ali vive. Assim, é com

base nessa construção teórica que sustentamos nossa hipótese de uma aproximação entre esses festivais de “novo muralismo” e o mercado imobiliário.

Além dos declarados interesses de marketing, as empresas patrocinadoras e apoiadoras dos festivais ainda podem carregar outras intenções não explícitas. Leite (2013, p. 49) nos lembra que “os significados de um determinado lugar são alterados de acordo com as ações sociais exercidas sobre ele”. Assim, a instauração de novas formas artísticas nestes territórios estudados pode ser efetivo instrumento de transformação de sentidos e significados atribuídos àqueles locais. O olhar crítico para a realização desses festivais impõe duas reflexões: em primeiro lugar, surge sempre a pergunta sobre quem são as partes interessadas na realização destes festivais e o que ganham direta e indiretamente com isso; além disso, podemos pensar que uma certa efemeridade dos “novos murais” estaria relacionada com a sua própria origem, haja vista a possibilidade de uma mesma empresa financiar sua produção e, alguns anos depois, participar do processo de construção de um edifício que se sobreporá à pintura.



Imagem 122. Prédio em construção no entorno do Minhocão. Sua construção ocultou parte do mural de Apolo Torres. Foto do autor.

Além da utilização dos espaços destinados aos “novos murais” como possibilidades das empresas fazerem, veladamente, um certo uso comercial e publicitário, de certo modo escapando das restrições da Lei Cidade Limpa, podemos também dizer que o mercado se apropria dessas obras como uma forma de reconfigurar aspectos do território de forma a atender certos interesses imobiliários. Para falar com Otero (2020, p. 232), evitaremos traçar relações de causalidade direta que impliquem uma perspectiva “‘estruturalista’ entre novos lançamentos imobiliários, estabelecimentos comerciais e um novo público de alto poder aquisitivo”, mas é perceptível haver uma “relação simbiótica” entre esses agentes.

O autor (id., 2020) menciona uma reportagem da Folha de S. Paulo, de 2019, cujo título parece indicar a relação que aqui se investiga: “Novos negócios hipster valorizam imóveis do centro de São Paulo”⁷⁹. A matéria diz que “bares, restaurantes e espaços culturais” são recorrentes nos anúncios publicitários dos empreendimentos da região, “que se valem de um apelo jovem e descolado, recorrendo com frequência a grafites, decoração moderna e referências a bicicletas” para tentar conquistar um novo potencial público consumidor.

Em sua pesquisa, Otero (idem, 2020) identificou que o mercado imobiliário tem tido intensa participação na reconfiguração dos territórios permeados pelo Minhocão, com frequentes lançamentos imobiliários durante todo o período abrangido pela sua pesquisa (1985-2018). Recentemente, predominam estas incorporações nas “porções do Elevado mais próximas da região central”. Segundo o autor, tal processo “se relaciona tanto a novos paradigmas urbanos quanto às mudanças dos axiomas que regem a acumulação capitalista, deslocamento mais amplo no qual a propriedade ganha centralidade” (idem, 2020). Esses outrora degradados espaços, são mais recentemente pensados como “fronteiras de expansão da lucratividade” (Smith, 2007, *apud* OTERO, 2020, p. 29).

⁷⁹ Reportagem disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/mercado/2019/11/novos-negocios-hipster-valorizam-imoveis-do-centro-de-sao-paulo.shtml>. Acesso em 07/06/2023.

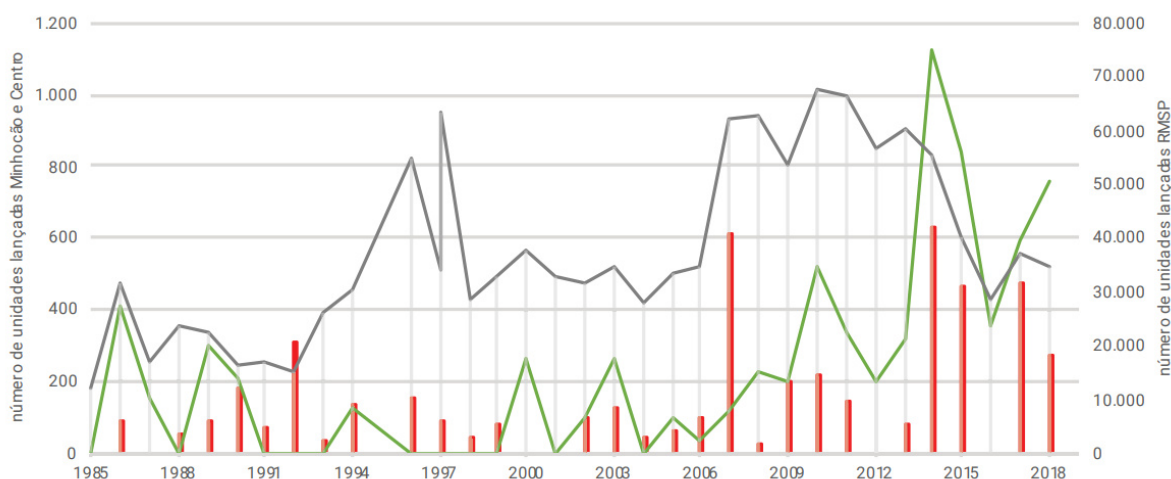


Imagem 123. número de unidades lançadas Minhocão e Centro. As colunas laranjas representam as unidades na ZEM Minhocão; a linha verde representa as unidades no Centro; e a linha cinza representa as unidades na Região Metropolitana de São Paulo. Gráfico retirado de OTERO (2020, p. 183), de elaboração da Embrasp.

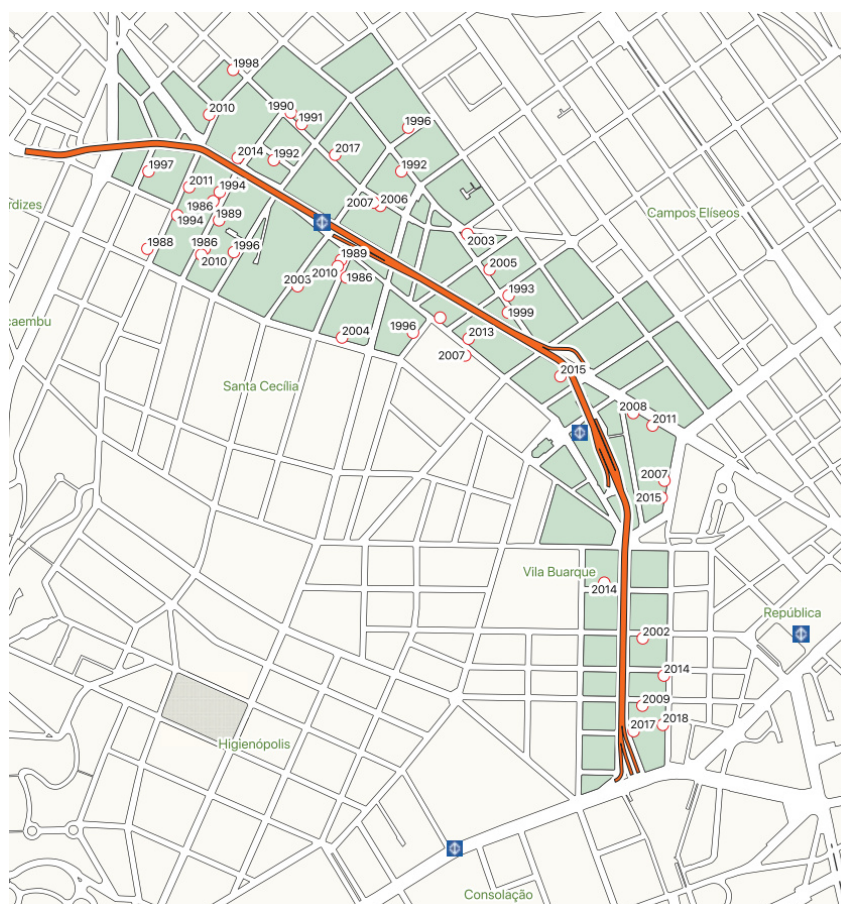


Imagem 124. Mapeamento dos empreendimentos imobiliários lançados no entorno do Minhocão, entre 1985 e 2018, realizado por OTERO (2020, p. 184). Fonte: Embrasp.

No caso do Minhocão, Otero (2020, p. 259) diz que o aumento no número das incorporações imobiliárias na região tem seus efeitos ampliados pelas “novas formas

de se comercializar (o uso da) propriedade, ampliando as possibilidades de projeção e captura de rendas imobiliárias”. O autor (id., 2020) ainda lembra que

a região do entorno do Minhocão passou por um intenso processo de degradação ambiental associado à construção da via expressa elevada, que por sua vez acarretou em um processo imediato de desvalorização dos imóveis posicionados de forma contígua à estrutura. Esta situação possibilitou que esses imóveis fossem ocupados por uma população de baixos ingressos, “uma espécie de periferização do Centro” (Petrella, 2017, p. 19) ou popularização, processo que além de ter se intensificado no entorno do Minhocão, também se verificou em grande parte da região central. [...] Ao mesmo tempo, o caráter “desvalorizado” destas regiões abre a possibilidade de uma (re)valorização da propriedade por meio de uma “renovação urbana”, enquanto nova “fronteira da lucratividade”. Trata-se portanto de uma disputa pelo espaço (produto social): de um lado a resistência à transformação e permanência do seu caráter popular, de outro como plataforma de valorização do capital. Nas palavras de Rufino: “aqui se ilumina uma particularidade da valorização imobiliária, que se constitui como meio de controle social, pois tende a limitar as apropriações possíveis, fragmentar, hierarquizar e homogeneizar usos” (Rufino, 2012, p. 205).

Feitas essas observações sobre os festivais de “novo muralismo” em São Paulo, nos últimos anos (2015-2022), e tecidos os comentários sobre algumas das possíveis críticas às relações e apropriações que o mercado publicitário e imobiliário fazem com a arte de rua e os “novos murais”, partiremos agora, no último capítulo, para a discussão sobre as ambiências. Este tema também é central para pensarmos as reconfigurações do território estudado, haja vista que as realidades que se apresentam para os passantes na parte de baixo e na parte de cima do Minhocão são muito distintas, e também o fato de que a própria estrutura física do Elevado cria uma fronteira simbólica entre os bairros por ele atravessados.

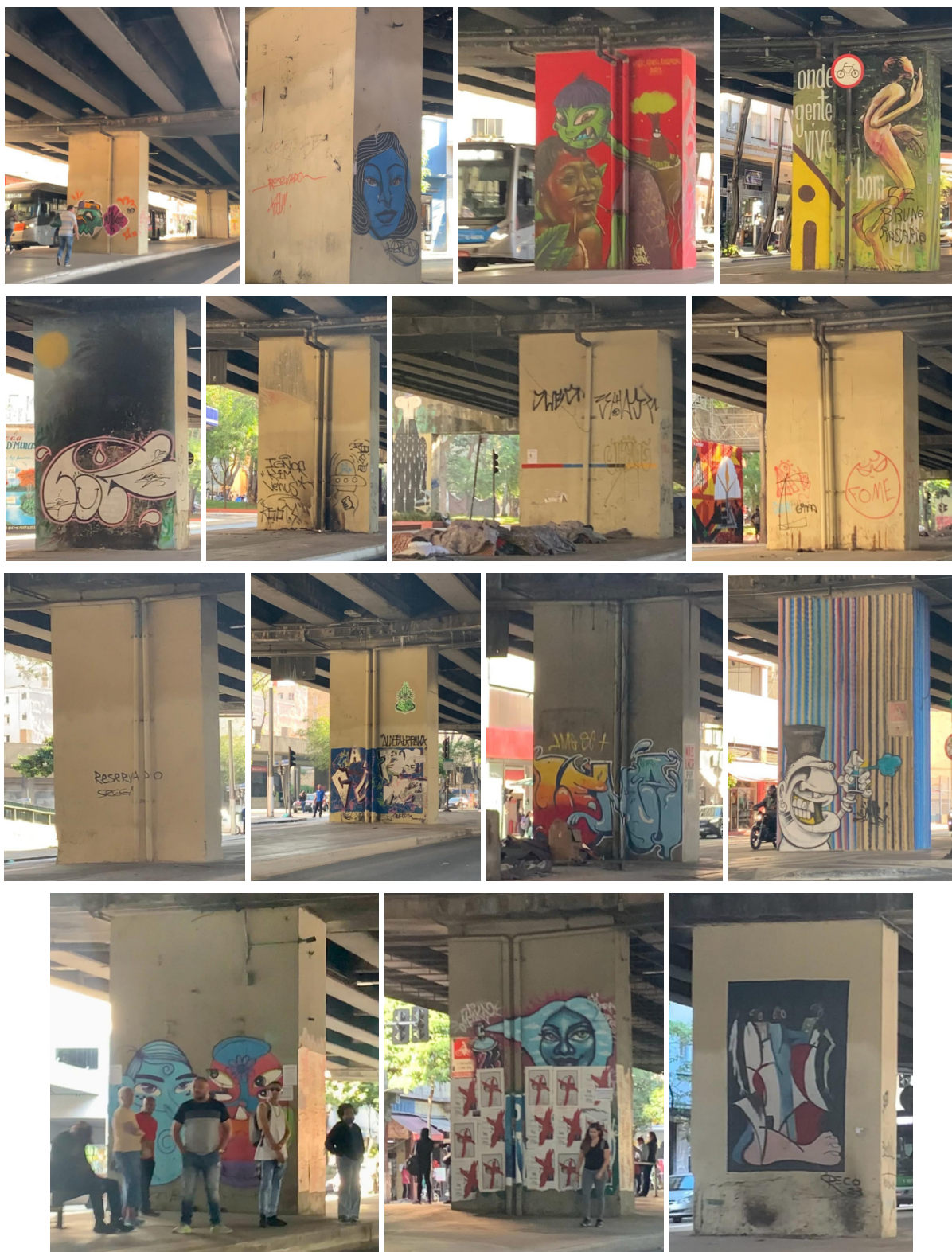
5. AMBIÊNCIAS E PERCEPÇÕES: O MINHOCÃO COMO FRONTEIRA

Quem caminha pelos baixos do Minhocão sabe que a pouca luminosidade, a falta de ventilação adequada, o intenso fluxo de veículos, a característica sujeira das calçadas, a presença de pessoas em situação de rua com suas barracas, e a possibilidade de furtos e roubos trazem a sensação de se estar em um local muito distinto da ideia de um parque. O cenário que remete à insalubridade e ao desconforto carrega em si as dimensões da transitoriedade, para os pedestres e veículos que usam o trecho como via de deslocamento, mas também de permanência incerta para quem faz de lá sua única possibilidade de moradia.

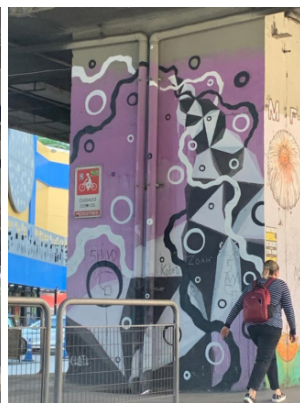
No meio da via sob o viaduto, veem-se os pilares que sustentam a enorme obra viária, os pontos de ônibus, a ciclovia, os vendedores ambulantes e diversos pedestres. As árvores são raras e aquelas que existem se localizam nas pequenas calçadas entre o viaduto e os edifícios. As inscrições tomam os pilares do Minhocão, operando como receptáculos de uma memória coletiva urbana, uma efêmera e mutante tribuna popular do conflito das imagens. Rasuras, assinaturas, adesivos, riscos com canetas de diversas espessuras, desenhos feitos com spray - tudo movido pela urgência, pelo senso de provisoriedade, pela certeza da impermanência.

Para que também possamos nos aproximar das imagens presentes nos pilares do Minhocão, apresentamos a seguir um conjunto de fotografias das diversas modalidades de inscrições feitas nestes suportes. É relevante reparar que muitos deles, de fato, se caracterizam pelas miscelâneas e pelos palimpsestos, com nítida sobreposição de imagens, colagens, pinturas em spray etc. Outros apresentam pinturas de *graffiti* mais conservadas; e há ainda os pilares que estão pintados com uma cor uniforme que tende ao cinza ou bege característicos da tinta usada pela Prefeitura para “limpar” as paredes pichadas. Apresentam-se, aqui, pichações - traços, riscos, inscrições diversas - e *pixações* - com o característico *tag reto*. Por

fim, vale mencionar que alguns dos pilares estão sem pinturas de *graffiti*, mas com a frase “reservado” escrita, indicando - não sem certa estranheza após tudo o que aqui foi dito - que aquele local está aguardando uma inscrição específica, provavelmente um grafite institucionalmente autorizado.









Imagens 125 a 162. Sequência de fotografias dos pilares embaixo do viaduto, revelando a pluralidade de inscrições presentes no trecho retratado. Fotos do autor, feitas em 27 de junho de 2023.

Interessante pensar que, nas fotografias apresentadas, não é incomum figurar uma pessoa em frente aos pilares. Esta presença de pessoas em frente às obras é natural do próprio meio urbano, é esperada em função do local em que se produziram essas pinturas. Neste sentido, quando comparada com a fruição de um visitante de museu, para quem a pior experiência seria ter que observar uma obra com outra pessoa em sua frente, a vivência da obra de arte na rua é oposta: comporta essa situação. Zaidler (2014, p. 101), neste sentido, diz:

Já na contemplação de uma obra concebida para a rua, nada pode ser mais bem-vindo do que a presença de pessoas entre ela e o observador. E tanto mais essa dinâmica será favorecida quanto maior for a participação de elementos externos à obra na composição do enredo por ela proposto: é o despertar da consciência de si próprio e do outro como elemento de linguagem, participante ativo de um fenômeno estético diferente daquele estabelecido na fruição de um quadro exposto sobre uma parede neutra.

Como lentes teóricas para esta abordagem sobre as percepções das pessoas sobre as obras no meio urbano, podemos nos utilizar dos conceitos de “experiência” e de “ambiência”, que são descritos e trabalhados por diversos autores no campo da fenomenologia e da estética. São chaves analíticas relevantes para esta pesquisa na medida em que afirmam o bombardeamento dos sentidos como o modo mais preciso de se pensar a vida dos cidadãos imersos no contexto urbano. Para quem transita pelo Minhocão, é inegável que as suas diversas características físicas, sociais e ambientais influenciam a experiência das pessoas, sejam as que estão a

pé ou mesmo as que se encontram em seus veículos. Vejamos como os sentidos se compõem para criar a “experiência”, em Tuan (1983, p. 9):

Experiência é um termo que abrange as diferentes maneiras através das quais uma pessoa conhece e constrói a realidade. Estas maneiras variam desde os sentidos mais diretos e passivos como o olfato, paladar e tato, até a percepção visual ativa e a maneira indireta de simbolização.

Em diálogo com essa definição, encontramos também o conceito de “ambiência” em Thibaud e Augoyard, nas palavras de Melo (2019, p. 137)

A ambiência, segundo Thibaud (2004), precede e condiciona um espaço com todos seus elementos - físicos e sensíveis - em conjunto com as relações humanas e pode ser considerada, de acordo com Augoyard (2004), uma atmosfera material e moral que envolve um lugar e as pessoas que dele fazem parte. Assim, podemos dizer que a ambiência permeia todos os espaços de nossa vida cotidiana, porém sem que nós percebamos de imediato a sua existência. Entretanto, ela está lá, passando como um rio que se modifica diariamente, mas sempre unificando tudo que faz parte do lugar. São as ambiências que possibilitam a interação entre a percepção, as emoções e as ações das pessoas em suas representações sociais e culturais.

Ainda, nas palavras de Pallasmaa (2011, p. 38), temos também um complemento a essas definições:

As experiências sensoriais se tornam integradas por meio do corpo, ou melhor, na própria constituição do corpo e no modo humano de ser. [...] Nossos corpos e movimentos estão em constante interação com o ambiente; o mundo e a individualidade humana se redefinem um ao outro constantemente. A percepção do corpo e a imagem do mundo se tornam uma experiência existencial contínua; não há corpo separado de seu domicílio no espaço, não há espaço desvinculado da imagem inconsciente de nossa identidade pessoal perceptiva.

Sobre essa questão das circunstâncias que compõem a percepção e o trabalho do olhar, Zaidler Junior (2014, p. 100) mobiliza o conceito de *stimmung*, vocábulo alemão “sem tradução direta para o português, cujo significado se encontra entre ‘atmosfera’ e ‘estado da alma’”. O vocábulo aparece em Simmel⁸⁰ para designar “a unidade que instaura a paisagem enquanto tal como resultante do reagrupamento de fenômenos naturais sobre o solo terrestre” (id., 2014), e, para o

⁸⁰ SIMMEL, Georg. Filosofia da paisagem. In: La tragédie de culture et autres essais. Tradução do original alemão para o francês de Sabine Comille e Philippe Ivernel. Paris: Rivages, 1988 [texto traduzido do francês por Vladimir Bartolini para uso exclusivo na disciplina AUP 5882 Paisagem e Arte – Intervenções Contemporâneas, do Curso de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo].

autor brasileiro, esse termo nos ajuda a compreender “a unidade resultante do contexto espacial construído e a ambiência urbana”.

Ainda, é importante observar que, segundo Harvey (1992, p. 327, *apud* PALLASMAA, 2011, p. 16), as mutações do espaço e do tempo reconfiguram as “práticas estéticas e culturais”, em função da sua vinculação “com a construção de representações espaciais e artefatos oriundos do fluxo da experiência humana”. É nesse sentido que Pallasmaa (2011, p. 29) argumenta que a arquitetura, contemporaneamente, “tem adotado a estratégia psicológica da publicidade e da persuasão instantânea” e os edifícios têm se tornado “produtos visuais desconectados da profundidade existencial”, contrariamente a uma possível, mas não realizada, “experiência plástica e espacial embasada na existência humana”.

Essa “perda da profundidade existencial” está relacionada, em Harvey, com a “perda da temporalidade e o desejo de impacto instantâneo”; Frederic Jameson (*apud* PALLASMAA, 2011), por sua vez, aporta a ideia de “superficialidade planejada” para pensar a cultura contemporânea, e fala em uma “fixação nas aparências, nas superfícies e nos impactos instantâneos que não têm poder de retenção ao longo do tempo”. Complementa a autora:

Como consequência da avalanche atual de imagens, a arquitetura de nossa época frequentemente parece ser uma mera arte da retina, do olho, completando um ciclo epistemológico que começou com o pensamento e a arquitetura da Grécia Antiga. Mas a mudança vai além da mera dominância visual; em vez de ser um encontro corporal de situações, a arquitetura se tornou uma arte da imagem impressa fixada pelo visor apressado da câmera fotográfica. Na nossa cultura da fotografia, o olhar intenso é arrasado em uma imagem bidimensional e perde sua plasticidade. Em vez de experimentar nossa existência no mundo, a contemplamos do lado de fora, como espectadores de imagens projetadas na superfície da retina. David Michael Levin usa o termo "ontologia frontal" para descrever a visão frontal, fixa e focada. (PALLASMAA, 2011, p. 29)

Para que esses elementos de configuração da percepção possam ser chaves interpretativas para o caso do Minhocão, é importante considerar quem são, predominantemente, os meios de transporte usados pelos frequentadores do trajeto. Na parte de cima da via, durante a semana, o tráfego é exclusivo para veículos automotores privados, sem a presença do transporte público e muito menos de pedestres. Na parte de baixo, por sua vez, encontram-se ônibus, carros, motos,

bicicletas e pessoas a pé. Essas diferentes formas de mobilidade influenciam nas modalidades de fruição das imagens, alterando a percepção que se tem delas à luz do dia ou à noite, através dos vidros dos veículos ou sem essa mediação, em alta velocidade ou parado no congestionamento. As diferentes formas de fruição, de transporte, e de uso do Minhocão se relacionam com as diferentes propostas imagéticas apresentadas em cima e embaixo do viaduto, e revelam uma disputa de imagens ligada às diferentes classes sociais que ocupam esses espaços. Nesse sentido, veja-se o que diz Lynch (1960, p. 11) sobre as diferentes percepções no meio urbano:

Os elementos móveis de uma cidade, especialmente as pessoas e as suas atividades, são tão importantes como as suas partes físicas e imóveis. Não somos apenas observadores deste espetáculo, mas sim uma parte ativa dele, participando com os outros num mesmo palco. Na maior parte das vezes, a nossa percepção da cidade não é íntegra, mas sim bastante parcial, fragmentária, envolvida noutras referências. Quase todos os sentidos estão envolvidos e a imagem é o composto resultante de todos eles.

E continua Lynch (1960, p. 16), sobre a formação das imagens na cidade, trecho importante para pensarmos a fenomenologia da percepção em diferentes velocidades e a sua formação dentro de cada indivíduo e cada contexto, em diálogo com as imagens a seguir:

As imagens do meio ambiente são o resultado de um processo bilateral entre o observador e o meio. O meio ambiente sugere distinções e relações e o observador - com grande adaptação e à luz dos seus objetivos próprios - seleciona, organiza e dota de sentido aquilo que vê. A imagem, agora assim desenvolvida, limita e dá ênfase ao que é visto, enquanto a própria imagem é posta à prova contra a capacidade de registro perceptual, num processo de constante interação. Assim, a imagem de uma dada realidade pode variar significativamente entre diferentes observadores.

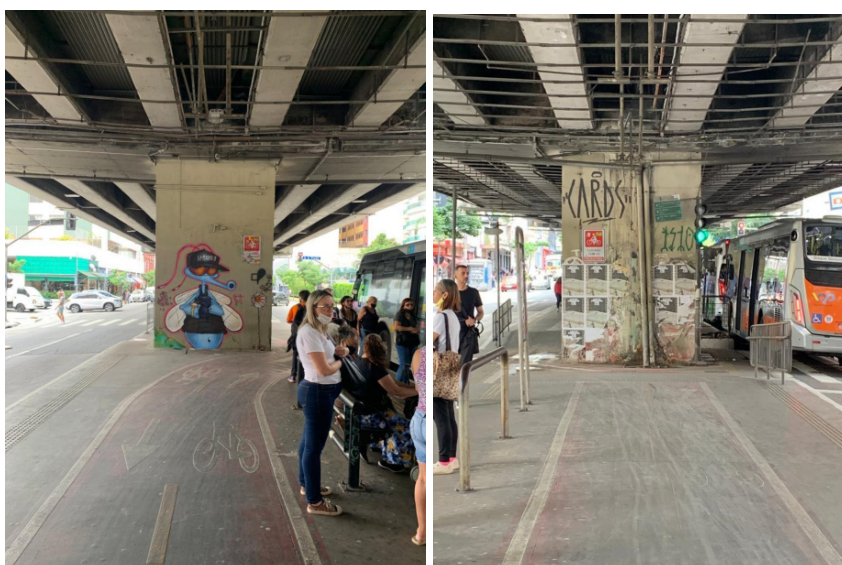


Imagens 163 e 164. À direita, foto do Minhocão visto do ônibus, com o efeito do reflexo da janela de

vidro na percepção do observador. À esquerda, foto de um pilar do Minhocão durante o Carnaval de rua de São Paulo, em fevereiro de 2023, em que se vê uma forma diferente de apropriação deste espaço tipicamente utilizado para o deslocamento. Fotos do autor, a primeira de 17 de fevereiro e a segunda de 22 de fevereiro de 2023.

Ainda sobre a questão das diferenças de classe para a produção das obras, nesta guerra de imagens e também de classes, é importante salientar que os próprios meios para produzir as diferentes modalidades de inscrição indicam essa diferença material: enquanto para produzir um *graffiti* na parte de baixo são necessários poucos recursos, para a produção de um "novo mural" na parte superior são necessários equipamentos elevatórios, litros de tinta, às vezes aluguel da empena e também contratação de assistentes para os artistas.

Poderíamos ainda mencionar a necessária aprovação de projeto de intervenção pela Comissão de Proteção à Paisagem Urbana (CPPU), da Prefeitura de São Paulo, para que os “novos murais” possam ser feitos licitamente. Todos esses elementos da produção das obras estão relacionados a outros fatores dessa paisagem urbana. Nesse sentido, é indissociável a inscrição visual do seu entorno, do ambiente em que se insere, de quem ali habita, circula, da marcante desigualdade social que caracteriza este território.



Imagens 165 e 166. Fotografias dos pilares do Minhocão, com sua característica diversidade de inscrições. Note-se o fluxo de pedestres aguardando seus respectivos ônibus, bem como a ciclovia ao centro. Fotos do autor, feita em 17 de fevereiro de 2023.

Em nossa pesquisa sobre a possibilidade de o Minhocão configurar uma fronteira entre bairros, podemos pensar inicialmente o que são esses elementos

urbanos capazes de estabelecer fronteiras, percursos, separações simbólicas e físicas, bem como referências geográficas e afetivas. Nesse sentido, Lynch (1960) traz uma série de definições que podem ser adotadas para o contexto do Minhocão. Vejamos, por exemplo, o conceito de “vias”, que são, para Lynch (1960, p. 58), “os canais ao longo dos quais o observador se move, usual, ocasional ou potencialmente. Podem ser ruas, passeios, linhas de trânsito, canais, caminhos-de-ferro”. É nas vias que os transeuntes percebem a cidade justamente durante seu deslocamento, organizando e relacionando os demais elementos (id., 1960). Nesse processo cognitivo e sensorial impõem-se os limites, que, nos termos do autor,

“são as fronteiras entre duas partes, interrupções lineares na continuidade [...]. Tais limites podem ser barreiras mais ou menos penetráveis que mantêm uma região isolada das outras, podem ser ‘costuras’, linhas ao longo das quais regiões se relacionam e encontram.” (Lynch, 1960, p. 58)

Nessa acepção, o Minhocão seria, de certa forma, também um limite, haja vista que, embora seja transitável, configura-se como uma “barreira penetrável”, e delimita “as fronteiras entre duas áreas de espécies diferentes”, operando como “referências laterais”. (Lynch, 1960, p. 73). De modo semelhante, o autor afirma que “os limites são também, por vezes, ruas” e, nos estudos que conduziu em seu contexto norteamericano, “este elemento era, normalmente, desenhado [pelos participantes da pesquisa] como uma via, reforçado por aspectos de fronteira.” (Lynch, 1960, p. 76).

Para entender a configuração sociodemográfica desses territórios que circundam o Minhocão, é necessário abordar a fragmentação de bairros que se deu com a construção da via elevada, na década de 1970. O viaduto perpassa trechos dos bairros da Barra Funda, Santa Cecília, Campos Elíseos, Vila Buarque e República, com impactos em bairros próximos, como Perdizes, Higienópolis e Santa Ifigênia. De acordo com o Censo Demográfico de 2010, naquele ano aproximadamente noventa mil pessoas viviam ao redor do Minhocão⁸¹, com perfil de moradores acima dos trinta anos (63%).

81

https://participe.gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/arquivos/parque-minhocao/geoinfo_caracterizacao-demografica-minhocao.pdf



Imagem 167. Aqui, vemos a presença do Minhocão separando bairros com diferentes perfis sociodemográficos. Imagem retirada do site <https://uxminhocao.com.br/>. Acesso em 01/03/2023.



Imagens 168 e 169. Renda Média Familiar dos bairros que circundam o Minhocão. Mapa elaborado pela SP Urbanismo em 2019, com dados do Censo 2010. Imagem do Projeto de Intervenção Urbana Parque Minhocão 1ª Audiência Pública - ETEC Santa Ifigênia 11 de junho de 2019.

A cisão dos bairros evidencia duas realidades populacionais distintas: do lado de Perdizes, Santa Cecília, Vila Buarque e Higienópolis, temos um público com maior poder aquisitivo - renda média de mais de dez salários mínimos -, majoritariamente branco (61%), cujo preço do metro quadrado dos imóveis custava, em 2010, entre R\$7.900 e R\$11.000. A diferença de perfil de renda média familiar fica evidente no mapa à esquerda, revelando que a população residente nos bairros da Barra Funda, Campos Elíseos e República tem, predominantemente, uma renda média mensal domiciliar de 5 a 10 salários mínimos, enquanto os moradores dos bairros de Santa Cecília, Vila Buarque e Higienópolis apresentam um perfil de renda média mensal entre 10 e 20 salários mínimos, com maior poder aquisitivo.

No mapa à direita vemos que a densidade habitacional também é diferente entre as duas regiões analisadas, sendo os bairros de Santa Cecília, Vila Buarque e Higienópolis mais densos do que os bairros do outro lado do Minhocão, indicando a

presença de maiores edifícios do lado da Santa Cecília, em contraposição às “habitações coletivas de aluguel” presentes na região dos Campos Elísios, assim chamados tecnicamente os cortiços. Ainda que apresentem significativas diferenças de densidade, é importante salientar que esses bairros são mais densos do que a média da cidade de São Paulo, que conta com 75,4 habitantes por hectare (hab/ha).

Otero (2020, p. 247) reforça este argumento de que, ao analisar os mapas, percebemos uma cisão entre bairros, uma distinção notória, sobretudo em relação à renda dos habitantes de um ou de outro lado do viaduto. O autor ainda argumenta que há lugares em que o Minhocão opera como uma fronteira mais clara “entre diferentes perfis socioeconômicos, como na porção mais a noroeste do Elevado, entre a Santa Cecília e a Barra Funda/Campos Elíseos”, e em outros locais há uma certa diluição destes limites, como é o caso da “porção leste, mais próxima do Centro, entre a Vila Buarque e a República”. Ainda, Otero (2020, p. 249) faz uma observação muito relevante sobre a correlação entre o perfil econômico e o perfil étnico-racial desses bairros estudados, a partir dos mapas colacionados em sua pesquisa:

Estes mapas nos mostram uma correlação evidente entre renda e cor declarada: retrata uma população com renda alta, majoritariamente branca, a sudoeste do Elevado (Bairros Higienópolis e Pacaembu) e uma população mais próxima à média do município no sentido norte e leste, com renda do responsável pelo domicílio abaixo dos 10 salários-mínimos e presença importante de pessoas da cor preta e parda (Bairros Barra Funda, Campos Elíseos e República). O Elevado aqui aparece como uma zona de transição e, portanto, de conflitos de classe; um espaço onde as desigualdades socioterritoriais emergem. (OTERO, 2020, p. 249)

Importante fazer a ressalva de que, à época desta pesquisa, ainda não dispunhamos dos resultados do Censo 2022, portanto, alguns dos dados demográficos apresentados podem não corresponder exatamente à realidade da data da pesquisa. Como exemplo, em contraste com os noventa mil habitantes do entorno do Minhocão mapeados pelo Censo 2010, estima-se que, em 2019, esse número seja de 230 mil pessoas⁸². Recentemente, no entanto, foi realizado o Censo da População em Situação de Rua, pela Prefeitura Municipal, revelando que, em

⁸² Disponível em:

<https://estadodaarte.estadao.com.br/por-que-o-parque-minhocao-e-uma-grave-inconsequencia-com-sao-paulo/>.

Acesso em 01/03/2023. E também:

<https://www1.folha.uol.com.br/sobretudo/morar/2017/04/1879525-quem-vive-perto-do-minhocao-lida-com-o-barulho-de-carros-e-pedestres.shtml>. Acesso na mesma data.

2021, havia nos distritos da Barra Funda e da Santa Cecília um total de 5.207 pessoas em situação de rua (16,7% do total da cidade), sendo que 70% destes estavam na rua e os outros 30% acolhidos em equipamentos da Prefeitura.⁸³ No mapa abaixo, percebe-se uma concentração de pessoas em situação de rua no trecho do Minhocão, sobretudo na parte da R. Amaral Gurgel, revelando que a estrutura do viaduto serve de abrigo para centenas de pessoas desprovidas de habitação. A maior mancha de calor, próxima à Av. Rio Branco e à Praça Princesa Isabel, provavelmente diz respeito à concentração, à época, da chamada “cracolândia”, território conhecido pelas cenas de uso de drogas.

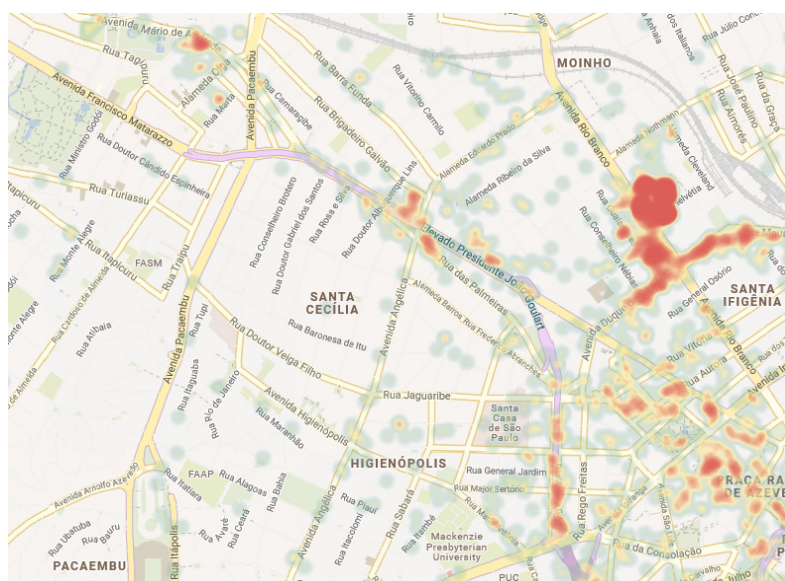


Imagem 170. Mapa de calor da localização da população em situação de rua, a partir do Censo PopRua de 2021.

Considerando esse perfil habitacional e sociodemográfico dos bairros do entorno do Minhocão, há também aspectos da qualidade de vida destes locais. Sabe-se que se trata de uma região muito bem servida de transporte público, equipamentos de lazer, de educação, de saúde e de cultura. No entanto, também já está demonstrado que os níveis de poluição atmosférica chega a ser de 3 a 4 vezes maior do que os limites estabelecidos pela CETESB e pela Organização Mundial da Saúde, segundo pesquisa do Laboratório de Poluição Atmosférica Experimental da

⁸³ Disponível em:

<https://app.powerbi.com/view?r=eyJrIjojZWE4MTE5MGIzZjRmMi00ZTcyLTgxOTMtMjc3MDAwMDM0NGI5IiwidCI6ImE0ZTA2MDVjLWUzOTUtNDZiYS1iMmE4LThlbnJlE1NGM5MGUwNyJ9>. Acesso em 01/03/2023.

Faculdade de Medicina da USP, feita em 2014⁸⁴. Ainda, segundo Levantamento da Associação Brasileira para a Qualidade Acústica (ProAcústica), em parceria com a Secretaria Municipal de Desenvolvimento Urbano (SMDU), a poluição do ar é 79% maior na região do Minhocão do que no restante da cidade de São Paulo. Alguns dos efeitos da poluição atmosférica nos habitantes da região podem ser maior incidência de dores de cabeça, problemas respiratórios, doenças cardiovasculares, crises de ansiedade, além de maior desgaste do baço, fígado e aparelho reprodutor.

É certo que os esforços do poder público municipal e dos atores privados para transformar a percepção sobre a qualidade de vida no entorno do Minhocão são inúmeros. O fechamento gradual do viaduto para a circulação de carros e sua abertura para a circulação de pedestres, a instalação de mobiliário urbano que favorece a permanência de transeuntes no dito "Parque Minhocão"⁸⁵, o incentivo público e privado para realização de festivais de "novo muralismo" e produção de obras nas empenas dos edifícios - tudo isso revela o intuito de transformar a imagem do Bairro em um ambiente agradável e propício para moradia. Como vimos, porém, é evidente que essas condições de vida são fortemente prejudicadas pela poluição atmosférica e sonora e pela sensação de insegurança e insalubridade características do entorno do Minhocão.

Interessante observar, nesse sentido, que, em um espaço marcado pelo concreto, pela ausência de árvores e pelo fluxo constante de automóveis, as empenas cegas dos edifícios podem servir para funções diversas. Além da produção de "novos murais", há também a possibilidade de uso das laterais de prédios como suporte para a instalação de jardins verticais. É relevante considerar, para esse debate, que esses jardins geram baixo impacto positivo para o meio ambiente, diferentemente do plantio de árvores. Alguns dos jardins que foram implantados no entorno do Minhocão originaram-se em um termo de compensação ambiental (TCA) assinado pelo grupo Tishman Speyer, que financiou a instalação nas empenas do

⁸⁴ Disponível em: [Imagem do Projeto de Intervenção Urbana Parque Minhocão 1ª Audiência Pública - ETEC Santa Ifigênia 11 de junho de 2019](#). Acesso em 02/03/2023.

⁸⁵ Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/projetos-urbanos/minhocao-espaco-de-lazer/>. Acesso em 02/03/2023.

entorno do viaduto por ter desmatado um terreno com mais de oitocentas árvores no Morumbi, zona sul da cidade de São Paulo.

Por um lado, segundo o coletivo 90°, responsável pela idealização do projeto, os jardins verticais têm um certo potencial de filtragem de partículas que compõem a poluição atmosférica. Os quatro mil metros quadrados de jardim vertical instalados em 2016 no Minhocão, afirma o coletivo, seriam capazes de filtrar em torno de dezesseis toneladas de poluentes, entre poeira, fumaça e dióxido de carbono por ano (NEVES, 2016). No entanto, ainda que somados esses jardins àqueles instalados na Av. 23 de Maio, após o desastroso episódio de apagamento dos grafites lá presentes, ordenado pelo então prefeito João Dória Jr. (PSDB), a área verde dessas paredes não chegaria a representar um quarto da área anteriormente ocupada pelas mais de oitocentas árvores do terreno no Morumbi (MOURA, 2017). Assim, apesar de transmitir a sensação de ajudar a reduzir a poluição ambiental, os jardins verticais pouco contribuem para a melhoria da qualidade do ar no meio urbano, além de sua manutenção ser custosa, o que por diversas vezes os leva a uma situação degradada.



Imagens 171 e 172. Exemplos de jardins verticais instalados em empenas cegas no entorno do Minhocão. Com o passar do tempo e com os elevados custos de manutenção dos jardins, as plantas começam a ficar frágeis e secas. Fotos do autor, feita em maio de 2022.

Quando pensamos nos diversos “novos murais” produzidos no percurso do Minhocão e, demonstrada sua ampla relação com o Poder Público, inclusive por meio de financiamento à produção de obras através do Programa Museu de Arte de Rua (MAR) e outras iniciativas, poderíamos refletir se essas obras não estariam tentando fabricar um ambiente de simulada “tolerância” ou “transparência social”, um ambiente forçadamente “consensual”, nos termos de Fabbrini (2016a, p. 13). Na realidade, o que se observa nestes espaços estudados é uma segregação espacial, social, econômica e cultural nítida, dada a diferença de público entre os bairros que o viaduto separa, bem como as diversas formas de ocupação do espaço abaixo da via elevada - mormente por pessoas em situação de rua ou então transeuntes que aguardam seus ônibus - e na parte superior - seja pelos usuários de veículos automotores durante a semana, seja pelos visitantes do dito Parque Minhocão, aos finais de semana. Ao se instaurarem essas imagens “pacificadoras”, defendemos que poderia haver um interesse de “restaurar o vínculo social”, mas de modo a se evitar o “dissenso” ou o “conflito”, o que resultaria em uma forma “estética difusa, apaziguada, conciliatória” (id., 2016a).

Na análise da arte contemporânea, Rancière (2005a, p. 46, *apud* Fabbrini, 2016a, p. 4) apresenta o conceito de “partilha do sensível”, pelo qual se entende que os artistas que promovem essa redefinição de “situações e encontros existentes” por meio da “re-disposição dos objetos e das imagens que formam o mundo comum já dado” colocam em destaque as práticas - “modos de discursos”, “formas de vida” - que se configurariam como “resistência à sociedade do espetáculo”. Em vez de “produzir a experiência de uma alteridade radical por meio da ‘singularidade da forma artística’”, estes artistas propõem a criação de “condições de possibilidade para que experiências comunitárias se exteriorizassem” (id., 2016a).

Nas palavras de Rancière, esse processo artístico é um “desenhar esteticamente” as “figuras de comunidade” com o fito de recompor a “paisagem do visível”, configurando a “relação entre o fazer, ser, ver, dizer” (RANCIÈRE, 2005a, p. 52, *apud* FABBRINI, 2016a, p. 4). Nos termos de Bourriaud (2008, p. 26, *apud* id., 2016a), “mediante pequenos serviços”, essas práticas estéticas “corrigiriam as falhas nos vínculos sociais” e redefiniriam “as referências de um mundo comum e suas atitudes comunitárias”.

Em uma leitura crítica dessa percepção, Galard (2005, p. 13-19, *apud* FABBRINI, 2016a, p. 13) reflete se essas “práticas colaborativas” não estariam mais próximas a um “arremedo de reconciliação social”, e ainda questiona se os ditos “espaços substitutivos funcionam efetivamente como elementos de recomposição dos espaços públicos, ou se eles assumem tão somente a função de seus substitutos paródicos” (FABBRINI, 2016a, p. 13). Seriam essas manifestações artísticas colaborativas uma “atividade compensatória” levada a cabo por um “Estado degradado” (GALARD, 2005, p. 13), uma “ideologia da reparação” que não ataca as causas verdadeiras da profunda desigualdade social e econômica da cidade. Como diz Fabbrini (2016a, p. 13):

Essa tentativa de restaurar o vínculo social supostamente roto tem como pressuposto a substituição da política como espaço do dissenso ou do conflito por uma visão consensual de sociedade baseada nas ideias de tolerância ou transparência social. É difícil admitir afinal, que no circuito artístico, seja galeria, museu ou parque se configure, ainda que provisoriamente, “espaços para descobrir novos dissensos”, na expressão de Jacques Rancière, haja vista que estas intervenções aderentes à dita realidade existente – na ausência da mediação da forma artística ou do gesto estético - resultam da colaboração de artistas, curadores, massmídia, e terceiro setor, entre outros parceiros. Essas ações, além disso, realizadas com frequência em espaços públicos [...], podem ser confundidas com as iniciativas de ordem social, ou assistencialista, que implicam uma estética difusa, apaziguada, conciliatória muito distinta da “beleza intensa ou inquietante senão vertiginosa” que parece, frente a essa arte colaborativa, renegada a outra época. (GALARD, 2005, p. 53).

Poderíamos pensar também nos termos de Zaidler Junior (2014), para quem essas tentativas de transformação urbana através de ações visuais, tais como a promoção da pintura de “novos murais” teria um efeito paliativo, porque deixaria de enfocar a real tensão e as contradições urbanas. Diz o autor:

Na esteira da requalificação, tornaram-se frequentes as expressões a *cidade como uma grande galeria, museu a céu aberto*, que traduzem tentativas inócuas, cosméticas, paliativas de tornar o muito feio um pouco menos feio, atitudes conformistas que se apresentam como redentoras de uma cidade supostamente condenada à feiura. Somente profundas mudanças sociais permitiriam um planejamento urbano que implicasse reais mudanças na qualidade do tratamento das tensões e contradições inerentes à vida na cidade. (ZAILLER JUNIOR, 2014, p. 111)

Em linha com a provocação até então aqui trazida, Fabbrini (2016a, p. 14), em seu texto sobre a arte radicante, apresenta uma questão central para nossa

pesquisa: é preciso analisar se, no caso dos “novos murais” no Minhocão estaríamos frente a um processo de ocultamento de realidades sociais desiguais, carentes de melhores e mais amplas políticas públicas, paralelamente à criação de “um espaço polido e desdramatizado, um simulacro, enfim, da sociabilidade dita real, aquela que é fundada na imprevisibilidade e nos conflitos, tal como se manifesta ordinariamente no espaço público”.

O que percebemos ao comparar as partes de cima e de baixo do Minhocão é que, enquanto as disputas sociais parecem amortecidas na parte superior, aos fins de semana, com “novos murais” nas empenas dos edifícios, equipamentos de lazer e segurança para os transeuntes, a realidade que se apresenta na parte de baixo é muito diferente: predomina a presença de pessoas em situação de rua, a sensação de insalubridade decorrente da pouca circulação de ar e da baixa luminosidade, além da percepção de insegurança comum a quem por lá circula.

Nesse sentido, buscamos entender como seria possível associar a presença de certas imagens a um caráter mais conflitual do próprio espaço urbano e das interações sociais ali presentes. Para tanto, o conceito de “dissenso”, em Rancière, é de grande valor. Nos termos de Fabbrini (2016a, p. 14), “certas manifestações estéticas podem instaurar o ‘dissenso’, noção que estaria na origem, segundo o autor, da ideia de política”. Ainda, diz Rancière:

O dissenso “não é um conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que neles falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados” (RANCIÈRE, 2006, p. 374, *apud* FABBRINI, 2016a, p. 14)

Seguindo com o pensador francês, temos como relevante para o estudo do nosso objeto o conceito de “partilha do sensível”. Em suas palavras, esta é o “sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas”. Assim, há aquilo que é comum a todos e, ao mesmo tempo, a definição do que é exclusivo. Essa divisão tem como base uma “partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha”. (RANCIÈRE, 2005a, p. 15, *itálico do*

autor). Este parece ser muito mais o caso das diversas inscrições realizadas nos pilares que sustentam o Elevado, haja vista que neles qualquer um poderia deixar uma marca, interferir efemeramente, e com isso a disputa se faria presente neste espaço que, ao mesmo tempo, é de todos os cidadãos, mas que também é tão dificilmente apropriado por cada um. Ao nosso ver, de alguma forma, as pichações e *pixações* presentes nos pilares do Minhocão, abaixo do viaduto, promoveriam muito mais uma “partilha do sensível” do que os “novos murais” na parte de cima.

Ainda, para falar com o autor, a “partilha do sensível” explicita a divisão social das possibilidades de participação do “comum”, em razão das diferentes funções, dos espaços e dos momentos de cada ação. Certas “ocupações” definem “competências” para o comum, permitindo que certas pessoas sejam visíveis no “espaço comum”, enquanto outras não o são (RANCIÈRE, 2005a, p. 16). É nesse contexto que se inserem as “práticas artísticas” enquanto “‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (ibid., p. 17). É nesse contexto que podemos pensar na possibilidade das inscrições nos pilares do Minhocão como caminhos para o questionamento das fronteiras criadas pelo Elevado. Seria, nessa hipótese, nestes espaços em que se daria o dissenso, manifestando-se nas “práticas artísticas” o conflito e tornando visível a notória desigualdade social que constitui a realidade daquele território.

Tendo tecido esses comentários a respeito do Minhocão como fronteira urbana tanto entre bairros quanto entre diferentes ambientes que se impõe na parte de baixo e na parte de cima do Elevado concluímos aqui as reflexões iniciadas por este trabalho mas que nele não se encerram. Assim, esperamos que este texto possa inspirar futuras pesquisas e que a observação desse território em constante mutação, bem como das imagens que nele se apresentam, continuem a provocar a inquietude em quem as observa com atenção e curiosidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho buscou apresentar ao leitor uma série de reflexões acerca do aqui chamado “novo muralismo”, bem como das suas relações com o território do Minhocão, via elevada que atravessa bairros da Zona Oeste e da região central de São Paulo. Um dos objetivos centrais da pesquisa foi mapear o histórico, os agentes, os interesses e algumas das principais questões estéticas envolvidas na produção de obras de *graffiti* e de “novos murais” na cidade de São Paulo, com enfoque no entorno do Minhocão.

Algumas perguntas foram colocadas ao longo de todo o texto e que valem ser recapituladas aqui: quais as relações do Minhocão com as imagens que se inserem em seu percurso e em seus suportes? Quais as disputas constitutivas deste espaço e quais os possíveis rumos para o futuro do Elevado? Como as diversas modalidades de *graffiti* e arte de rua podem ajudar a compreender os territórios estudados? Quais as principais maneiras pelas quais o poder público interferiu no debate sobre essas modalidades de arte de rua? Quais os principais interesses privados, sobretudo publicitários e imobiliários, que se fazem presente na construção do Estado atual do *graffiti* e do “novo muralismo”? Quais foram os principais festivais de “novo muralismo” realizados no centro de São Paulo de 2015 a 2022, seus financiadores principais agentes e artistas envolvidos? De que maneiras se relacionam as imagens com os interesses de reconfiguração territorial presentes no debate público sobre o Minhocão e o seu entorno? De que modo a fronteira urbana criada pelo Minhocão poderia ser questionada ou reforçada pelas imagens que ali se apresentam?

Essa série de perguntas representa a pluralidade de inquietações que surgiram ao longo desse texto, mas não encerra os debates nele colocados. Para buscar algumas das respostas para estas questões apresentadas percorremos quatro principais capítulos. No primeiro, apresentamos um breve histórico da construção do viaduto, dos seus usos e funções, bem como das disputas atuais para sua eventual reconfiguração, seja transformando o Elevado em parque, demolindo-o parcial ou totalmente, ou mesmo mantendo-o tal como está hoje em dia. No segundo

capítulo, apresentamos o estado atual do debate sobre as diversas modalidades de *graffiti* e de arte de rua. Propusemos alguns termos e nomenclaturas adotados pela literatura específica, com a intenção de tornar viável o debate sobre a diferente abordagem dos poderes público e privado em relação a essas várias modalidades, notadamente à pixação, ao *graffiti* e ao “novo muralismo”, destacando inclusive as intersecções entre essas formas de manifestação visual, as instituições de arte e o mercado publicitário.

Ao final do segundo capítulo apresentamos um histórico do muralismo, passando pelos mexicanos do início do século XX, bem como pelos modernistas brasileiros, e então trazendo o conceito de “novo muralismo”, justamente para diferenciar as obras que vêm sendo feitas nas empenas dos prédios da cidade de São Paulo, recentemente, das obras muralistas, na concepção tradicional do termo. Seguimos, então, no terceiro capítulo, com a apresentação de uma série de intervenções artísticas feitas no Minhocão desde a sua construção, sem pretender esgotar esta lista, mas apenas trazendo alguns casos emblemáticos para nossa análise. Comentamos, a seguir, a ocorrência de festivais de “novo muralismo” no centro de São Paulo, com enfoque nos anos de 2015 a 2022, e apresentamos algumas das obras, artistas e principais interesses envolvidos na produção de *graffiti* e “novos murais” no entorno do Minhocão.

Por fim, no último capítulo, buscamos apresentar a ideia do Minhocão como uma fronteira urbana, tanto no aspecto da fragmentação de bairros que são por ele atravessados, quanto pela presença de duas ambiências muito distintas na parte de baixo e na parte de cima da via elevada. Para contextualizar esse debate, trouxemos os dados sociodemográficos e também reflexões da estética para pensar nas possíveis relações entre as imagens produzidas nesses espaços e os questionamentos que são feitos a respeito da realidade eminentemente desigual deste território. Concluímos que, em geral, as inscrições da parte de baixo do viaduto, presentes sobretudo nos pilares que o sustentam, carregam uma força dissensual maior, um mais provável caráter contra hegemônico, quando comparadas

com as imagens dos “novos murais” na parte superior, que tendem a ter uma natureza de certa forma edulcorada, pacificadora.

Para produzir os resultados objetivados por essa pesquisa fizemos uma revisão bibliográfica, junto com uma série de visitas ao território estudado, apresentamos fotografias das imagens debatidas, criamos um mapeamento digital das obras e dos principais empreendimentos imobiliários na região do Minhocão e tecemos algumas críticas e questionamentos com base em autores do campo da estética e da história da arte. Entendemos, por exemplo, que o Minhocão criou uma fragmentação territorial e social muito significativa para a cidade de São Paulo. Desse modo, a disputa pelo espaço e pelo seu sentido se fez presente desde a sua inauguração e continua vigente até hoje. Parte dos agentes que constroem esse debate público utilizam-se da produção de imagens - sejam as inscrições da parte de baixo, sejam os “novos murais” da parte de cima - para tentar fazer prevalecer os seus interesses.

Ainda que os esforços para a realização desse trabalho tenham sido intensos, é certo que a natureza da pesquisa científica inclui a ideia de constante construção e inesgotabilidade dos questionamentos. Assim, ficam como possibilidades para futuros trabalhos a continuidade das questões levantadas aqui. É exemplo disso o tema das relações e intersecções do mercado imobiliário com as imagens produzidas no entorno do Minhocão, assunto que continuará a se desdobrar ao longo dos próximos anos, conforme as políticas municipais e os diversos interesses privados forem reconfigurando o território. Além disso, outra questão que continuará a se fazer presente é a constante mutabilidade das imagens que se apresentarão e dos conflitos que se colocarão quanto às manifestações artísticas realizadas nos pilares do viaduto.

Em conclusão a este trabalho, destacamos que a categoria aqui apresentada de “novo muralismo” pode contribuir para a compreensão da natureza das imagens que se apresentam em um território repleto de disputas e cuja configuração atual e futura definirá parte dos rumos da própria cidade de São Paulo. Sabemos que os debates aqui iniciados podem jogar luz em dilemas do poder público, do setor

privado e até mesmo da comunidade de artistas envolvidos na produção destas imagens. Mas sabemos também que levar a sério a força das imagens no meio urbano e questionar a sua presença, os interesses a que atende e a potência que pode carregar é uma função relevante para se pensar a experiência urbana. Assim, esperamos que este texto tenha iluminado questões relevantes e aberto caminhos para pesquisas que virão.

REFERÊNCIAS

- AAKER, David A. **Marcas**: brand equity gerenciando o valor da marca. 13a edição. São Paulo, Elsevier, 1998.
- ADORNO, Theodor W. **Indústria cultural**. In: COHN, Gabriel (Org.). Comunicação e indústria cultural. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1978.
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **A dialética do esclarecimento**: fragmentos históricos. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.
- ARANTES, Otilia. **Uma estratégia fatal**: a cultura nas novas gestões urbanas. In: ARANTES, O.; VAINER, C.; MARICATO, E. (ORG). A cidade do pensamento único: desmanchando consensos. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013.
- ARANTES, Pedro Fiori. **Práticas artísticas e o novo ativismo urbano**. In: MASP Palestra, 2016. Disponível em: <<https://goo.gl/Tppr5v>>
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulação**. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BARROS, Yara Amaral Gurgel de. **Novo muralismo**: a pintura pública das últimas décadas na metrópole paulista. 2017. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BERGAMIM JR., Giba; BARBON, Júlia. Doria, pichação e marginais: confira 8 curiosidades da pesquisa Datafolha. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, seção Cotidiano, publicado em 14 de fevereiro de 2017.
- BERGAMIM JR., Giba. Para sobrinha de Costa e Silva, mudar nome do Minhocão não é democracia. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, seção Cotidiano, 2016a.
- _____. Para Maluf, mudança de nome do Minhocão é 'revanchismo ideológico'. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, seção Cotidiano, 2016b.
- BOEMER, Otávio. **Grafite como meio**: processo de criação entre sistemas: a lei, a rua, o mercado e a pesquisa em arte. 2013. 225 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2013.
- BONDUKI, Nabil; CALDANA, Valter; NAKANO, Kazuo. Minhocão, um quarentão de futuro incerto. **Câmara Municipal de São Paulo**. 2016.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 2004.

BRASIL. **Constituição (1988)**. Constituição da República Federativa do Brasil.

_____. **Supremo Tribunal Federal**. ARE: 695375/SP. Recurso Extraordinário com Agravo. Relator: Min. Gilmar Mendes. Decisão Monocrática. Julgamento em 30/10/2012.

CANOFRE, Fernanda. Com pichação como moldura, mural é investigado em inquérito policial em BH. **Folha de S. Paulo**, seção Cotidiano, publicado em 29 de janeiro de 2021.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHASTANET, François. **Pixação**: São Paulo Signature. Paris: XGpress, 2007.

COSTA, Luciano Bernardino da. **Imagem dialética e imagem crítica**: fotografia e percepção na metrópole moderna e contemporânea. 2010. Tese (Doutorado em Projeto, Espaço e Cultura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

CULTURA, Secretaria Municipal de. **Documentário lança olhares sobre a pichação**. Publicado em 27 de setembro de 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 2ª ed., 2010.

_____. **Diante da imagem**: questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 1ª ed., 2013.

DIMENSTEIN, Gilberto. **O sonho de pichar em Paris**. Folha de S. Paulo, São Paulo, seção *Cotidiano*, publicada em 03 de junho de 2009.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. **Estética e transgressão**: da arte radical à arte radicante. *Artelogie*, n. 8, 2016a.

_____. **Fronteiras entre arte e vida**. *Artefilosofia*, n. 17, p. 259-266, 2014.

_____. **Imagem e enigma**. *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 10, nº 19. 2016b.

_____. **O fim das vanguardas**: da Modernidade à Pós-Modernidade. IV Seminário Música, Ciência e Tecnologia: Fronteiras e Rupturas, 2006.

_____. **“O que está acontecendo com as imagens?”**: arte, mídia e educação em Jean Baudrillard. *Filosofia E Educação*, 8(1), 63–91. 2016c.

FONSECA, Cristina. **A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)**. T. A. Queiroz, editor, São Paulo, 1985.

FRANCO, Sergio. **Pixação e memória**: a cidade como lápide. *In*: Graffiti em SP, org. Antonio Eleilson Leite, 2013.

FRÚGOLI JR, Heitor. **Centralidade em São Paulo**: trajetórias, conflitos e negociações na metrópole. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

GALARD, Jean. **Arte, transfiguração e encontro no mundo contemporâneo**: metáforas pétreas. *In*: palestra proferida em 25/03/2005 no Colóquio Gemas da terra: imaginação estética e hospitalidade, org. SESC Pompéia. Mímeo.

GALVÃO, Gustavo; DIAS, Gianvitor; CAMPOS, Indianara. **Minhocão completa 50 anos com arte, lazer e incertezas sobre futuro**. G1, publicado em 28 de novembro de 2021.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Petrópolis, RJ : Vozes, 2015.

HARVEY, David. A condição da pós-modernidade. Blackwell (Cambridge), 1992.

INSTITUTO DATAFOLHA. **54% defendem Minhocão atual, e 30% preferem parque na via elevada**. Folha de S. Paulo, publicado em 28 de setembro de 2020.

JACOBS, Jane. **Morte e vida de grandes cidades**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

JOSÉ, Beatriz Kara. **A popularização do centro de São Paulo**: um estudo de transformações ocorridas nos últimos 20 anos. 2010. Tese (Doutorado em Planejamento Urbano e Regional) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010.

JUNIOR, Gonçalo. **Minhocão se transforma em galeria de arte**. O Estado de S. Paulo, publicado em 14 de novembro de 2021.

JUNIOR, Sydney Cincotto; CESAR, Vivian Aparecida Blaso Souza Soares. **Cidades Afetivas**: vias convivalistas para o futuro de uma vida em comum. Revista do Instituto de Estudos da Complexidade, v. 4, p. 107-115, 2020.

LASSALA, Gustavo. **Pichação não é pixação**: uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas. 2ª edição. São Paulo: Altamira Editorial, 2017.

_____. **O Mural da Luz**: Um dos murais de grafite mais representativos da cidade de São Paulo. Portal Vitruvius, n. 194.05, ano 17, setembro de 2016.

LYNCH, Kevin. **A imagem da cidade**. Lisboa: Edições 70. 1960.

LIPOVETSKY, Gilles. **A felicidade paradoxal**. Tradução: Maria Lucia Machado. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LOTTA, Gabriela. **O papel das burocracias do nível da rua na implementação de políticas públicas**: entre o controle e a discricionariedade. *In*: FARIA, C. A (org).

Implementação de Políticas Públicas. Teoria e Prática. Editora PUCMINAS, Belo Horizonte, 2012.

MANCO, Tristan. **Graffiti Brasil**. Londres: Thames & Hudson, 2005.

MATUCK, Carlos; KOSSOVITCH, Leon; ZAILLER JUNIOR, Waldemar; OTA, Kenji. **Nox: São Paulo Graffiti**. Fotografias de Kenji Ota. São Paulo: Cinemateca Brasileira, 2013.

MELO, Natália Rodrigues de. **[Con]viver e [trans]formar pela ambiência. Metodologias para o espaço construído**. Cristiane Rose Duarte; Ethel Pinheiro. Arquiteturas Subjetivas. Metodologias Para A Análise Sensível do Lugar, Rio Books; Editora Proarq, pp.137-153, 2019.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

MOCELLIM, A. D. **Psicopolítica e mal-estar da contemporaneidade**. Civitas - Revista de Ciências Sociais, v. 21, n. Civitas, Rev. Ciênc. Soc., 2021 21(1), p. 94–107, jan. 2021.

MONASTERIOS, Sylvia. **Arte ou Ocupação?** O graffiti na paisagem urbana de São Paulo. 2011. 90 f. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

MOURA, Paula. **Jardins verticais de SP compensam apenas 23% das árvores desmatadas**. UOL, seção Meio Ambiente, publicado em 03 de maio de 2017.

NEVES, Fernanda Pereira. **Minhocão ganha novo jardim vertical e chega a 4.000 m² de paredes verdes**. Folha de S. Paulo, seção Cotidiano, publicado em 16 de dezembro de 2016.

PALLASMAA, Juhani. **Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PEREIRA, Alexandre Barbosa. **De rolê pela cidade: os pixadores em São Paulo**. Tese de Mestrado. Universidade de São Paulo, 2005.

PINHONI, Marina. **Grafite gigante vai transformar Centro de São Paulo em fundo do mar**. G1 SP, São Paulo, publicado em 27 de setembro de 2019.

PIRES, Elena Moraes; SANTOS, Fábio Alexandre dos. **A cidade de São Paulo e suas dinâmicas: graffiti, Lei Cidade Limpa e publicidade urbana**. Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material [online], v. 26, 2018.

PRADO, Matheus; ASSIS, Tatiane de. **Telas gigantescas em laterais de prédios custam até 200 000 reais**. Veja São Paulo, publicado em 15 de novembro de 2019.

RAMOS, Célia Maria Antonacci. **Grafite, Pichação & Cia**. São Paulo: Annablume, 1994.

RANCIÈRE, Jacques. **O dissenso**, in A Crise da razão, A NOVAES (Org.), São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

_____. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Netto. 1ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2005a.

_____. **Sobre políticas estéticas**, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2005b.

_____. **Malaise dans l'esthétique**, Paris, Galilée, 2004.

ROLNIK, Raquel. **"Precisamos mesmo do Minhocão?"**. In: Territórios em Conflito São Paulo: espaço, história e política. São Paulo: ed. Três Estrelas, 2017.

SANTIAGO, Tatiana. **Minhocão ganha novos espaços de lazer e descanso a partir deste fim de semana**. G1, publicado em 18 de dezembro de 2021.

SÃO PAULO, Câmara Municipal de. **Tinta fresca, briga antiga**. Revista Apartes. Publicado em junho de 2017.

SÃO PAULO (Município). **Lei Municipal n. 13.903** de 04 de novembro de 2004. inclui no calendário oficial do município de São Paulo o dia do grafite. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-13903-de-4-de-novembro-de-2004>.

_____. **Lei Municipal nº 14.223** de 26 de setembro de 2006. Dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do Município de São Paulo. Disponível em <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14223-de-26-de-setembro-de-2006>.

SCHACTER, Rafael. **The World Atlas of Street Art and Graffiti**. Yale University Press, 2013.

SERRANO, Eliane P. G. **A cultura muralista na América Latina**: os painéis de Di Cavalcanti. IFCH Unicamp, IV Encontro de História da Arte, 2008.

SIMMEL, G. **As grandes cidades e a vida do espírito** (1903). Tradução: Leopoldo Waizbort. Mana, v. 11, p. 577–591, out. 2005.

STAHL, Johannes. **Street Art**. Lisboa: H.F. Ullmann, 2013.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e lugar**: a perspectiva da experiência. São Paulo: DIFEL, 1983.

WALDE, Claudia. **Mural XXL**. London: Thames & Hudson, 2015.

YAMASHITA, Kelly. **Minhocão**: via de práticas culturais e ativismo urbano. Tese (doutorado). Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Carlos, 2019.

ZAILLER JUNIOR, Waldemar. **Raticulas**: as superfícies mudas como lugar da fabulação. 2014. Dissertação (Mestrado em Design e Arquitetura) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. **Arte pública e arte de rua**: graffiti versus grafite. In: Anais do Seminário Internacional Arte Público En Latinoamérica, II., Vitória, 2011. Belo Horizonte: C/Arte, v. 2, p. 132-142, 2011.

ZUKIN, Sharon. **Paisagens urbanas pós-modernas**: mapeando cultura e poder. In ARANTES, Antônio Augusto (org). O espaço da diferença. Campinas, Papirus, 2000, p. 80-103.