

INTERVENÇÕES GRÁFICAS URBANAS: QUESTÕES TERRITORIAIS DA MÍDIA RADICAL.

URBAN GRAPHIC INTERVENTIONS: TERRITORIAL ISSUES OF RADICAL MEDIA.



Aparecido José Cirillo

Doutor em Comunicação e Semiótica pela
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Programa de Pós-graduação em Artes da Uni-
versidade Federal do Espírito Santo
josecirillo@hotmail.com



Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira

Mestre em Psicologia pela Universidade Fede-
ral do Espírito Santo
Programa de Pós-graduação em Comunica-
ção e Territorialidade da Universidade Federal
do Espírito Santo
sergiorodrigosf@gmail.com

RESUMO

Qual o lugar das intervenções gráficas urbanas? Este trabalho trata dessa atividade que tem características constituintes híbridas, por meio do campo da imaginação espacial, no qual os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes, com implicações sociais e políticas. O documental analisado, pesquisas recentes sobre o tema, serve como base para a extração das noções de cidade imbuídas nos discursos. Conjecturou-se conceber o espaço urbano e as imagens criadas estabelecendo de que maneira as intervenções gráficas borram fronteiras dos territórios urbanos. Conclui-se que a atividade não se caracteriza apenas em manipular elementos pictóricos, mas de se apropriar dos elementos materiais das cidades e dos movimentos que seus habitantes fazem pelo espaço.

PALAVRAS-CHAVE

Intervenção Gráfica Urbana. Culturas Urbanas. Cidade.

ABSTRACT

What is the place of urban graphic interventions? This paper addresses this activity that has hybrid constituents characteristics, through the field of spatial imagination, in which the implicit assumptions that we make in relation to the space are important, with social and political implications. The examined documentary, recent researches on the subject, serves as basis for the extraction of imbued city notions in speeches. It was conjectured to conceive the urban space and the created images establishing in which manner graphic interventions blur the borders of urban territories. It is concluded that the activity is not characterized only by manipulating pictorial elements, but in appropriating itself of the cities' material elements and the movements that its inhabitants make through space.

KEYWORDS

Urban Graphic Intervention. Urban Cultures. City.

1. INTRODUÇÃO

A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do passado (...). Mas a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos

das ruas, nas grades das janelas, nos corrimões das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras (CALVINO, 1990, p. 14-15).

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

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

Este trabalho vem no sentido de entender algumas dessas ranhuras que dizem algo sobre a cidade e sobre nossas vidas nelas. São ranhuras que aparecem como intervenção no espaço urbano, que comunicam e interferem visualmente na cidade. Esta pesquisa se insere no campo de conhecimento que tem sido chamado de geografias da comunicação, que procura compreender as relações espaciais dos elementos simbólicos que estão presentes nos processos comunicacionais. Aqui, mais especificamente, tratamos das relações espaciais com questões de visibilidade, portanto articularemos relações espaciais e imagéticas. O que se conjectura neste trabalho é que a maneira como constituímos nossas vidas na cidade e as relações que criamos entre nós e com a organização espacial dos elementos urbanos tem arrolamentos com práticas de intervenção gráficas urbanas –

tais como pichação, grafite e outras formas de *street art*.

Por meio da criação de uma rede sociotécnica é que discutiremos questões da espacialidade que incluam a cidade e seus elementos como constituintes da mídia radical alternativa de nosso interesse. Investigaremos, por meio de uma pesquisa documental, estabelecendo o estado da arte, como se traçam as associações entre a cultura da pichação e a cidade. Aqui discutiremos textos que aparecem em forma de relatos de experiência, como descrição de características estéticas e espaciais regionais, como retrato da obra de algum artista específico, como análise de estratégias dos fazeres, como comentário de exposição, como conceituação de comportamentos juvenis e como linguagem comunicacional urbana. Realizamos, assim como Douglas Kellner propõe, um tipo de pesquisa que assume para si e adota como horizonte ideológico uma perspectiva crítica que soma valores que atacam a dominação e a opressão enquanto valorizam movimentos de resistência e luta que tentam sobrepujar essas forças. É um tipo de estudo, portanto, que toma para si valores de “resistência, participação, democracia e liberdade” (KELLNER, 2001, p.124) como normas positivas.

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

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

incluímos os aspectos estéticos –; e, horizontalmente, requerer “apoio e solidariedade e construir uma rede de relações contrárias às políticas públicas ou mesmo à própria sobrevivência da estrutura do poder” (DOWNING, 2004, p. 30). Não assumimos o trabalho de doxa artística neste texto, portanto não levantaremos questões que procurem enquadrar tais intervenções como arte; aqui a entendemos como produtos midiáticos radicais que possuem devires estéticos e políticos, que se apresentam antes como objeto que é a marca ou o registro do gesto de alguém que ali já não está mais presente. Ou seja, falamos de um tipo de atividade humana que flerta tanto com uma série de fazeres e saberes artísticos das artes visuais e literárias quanto com a subversão, com a criminalidade^[1] e com a resistência cultural e política. São produtos e processo de comunicação que se apresenta com uma forma de textualidade que vem como ruptura nos modos de leitura tencionados por dispositivos com característicos tipos de tecnicidade, e empurrada por uma juventude que tem sua leitura já não mais nos livros como eixo e centro da cultura (MARTÍN-BARBERO, 2006).

O tema desta pesquisa se insere ainda no campo da imaginação espacial principalmente no que diz respeito ao trabalho de Doreen Massey (2013) que afirma que os pressupostos implícitos que fazemos em relação ao espaço são importantes. A imaginação - esse mecanismo produtor de imagens para o pensamento, como afirma Didi-Huberman (2011) -, nessa concepção cria modos de conceber o espaço que tem seus efeitos e implicações específicas, sociais e políticos.

É nessa maneira de conceber o espaço urbano e as imagens que criamos nele e dele que procuraremos estabelecer como as intervenções urbanas gráficas – os pixos e os grafites – borram fronteiras estabelecidas nos territórios da cidade. Haesbaert (2011) afirma que os territórios são frutos das interações entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relação de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação, como nos casos em que analisaremos).

O controle desse espaço é feito tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras: desterritorializar significa, então, neste caso, diminuir ou enfraquecer tal controle, aumentando assim a dinâmica, a fluidez, a mobilidade, seja ela de pessoas, de bens materiais, de capital ou de informação (HAESBAERT, 2011). Muros, calçadas e marquises, por exemplo,

são elementos constitutivos da cidade, ao mesmo tempo em que são dispositivos de demarcação territorial, índice de divisão e traçado limítrofe de posse e de direito de movimento em um trecho de território. O pensamento que transpassa este texto é o de que as intervenções sobre esses elementos dão a eles um duplo sentido, além do seu original, um outro advindo da apropriação simbólica desse espaço que faz com que este trabalhe para outros fins; como suporte de comunicação e intervenção estética.

2. ESPAÇO, TERRITÓRIO, CIDADE

Quando tratamos do tema da pichação, falamos sobre intervenções visuais que ocorrem no espaço público. Entende-se espacialmente por Espaço Público aquilo que tem uma dimensão existencial de apropriação coletiva, e que é “reconhecida pública e politicamente por uma sociedade” (TROMPOWSKY, 2008, p. 17). Mario Trompowsky procura criar um conceito de espaço público que o estabeleça como um Território, isso é, aquele espaço em que há um conjunto de interrelações que denotam sua apreensão por meio de construções humanas, em diversas escalas de abrangência e de expressões.

Território trata assim de propriedade da terra, ou de um pedaço de espaço. A partir de Roberto Corrêa é que o autor afirma que essa propriedade não refere-se apenas à propriedade concreta de um espaço, mas também de suas apropriações, ou seja trata tanto do controle efetivo que se tem de um pedaço de terra, mas também de uma dimensão afetiva e/ou identitária que alguns grupos tem por alguns lugares. Essa noção de território é compartilhada por Rogerio Haesbaert que estabelece que os territórios são frutos das interações entre relações sociais e controle do/pelo espaço, relação de poder em sentido amplo, ao mesmo tempo de forma mais concreta (dominação) e mais simbólica (um tipo de apropriação, como nos casos em que analisaremos). O controle desse espaço é feito tradicionalmente por demarcações, por meio de limites e fronteiras, desterritorializar significa, então diminuir ou enfraquecer tal controle, aumentando assim a dinâmica, a fluidez, a mobilidade, seja ela de pessoas, bens materiais, capital ou informação (HAESBAERT, 2011). São, assim, elementos que elencam o caráter territorial de um espaço, é aquilo que justifica sua constituição como território e o qualifica (TROMPOWSKY, 2008).

Desta maneira, o Espaço Público, enquanto território,

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

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

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

quem realmente desfigura nossos bairros são as empresas que

rabiscam slogans gigantes, tentando fazer com que nos sintamos inadequados se não comprarmos seus produtos. Elas acreditam ter o direito de gritar sua mensagem na cara de todo mundo em qualquer superfície disponível, sem que ninguém tenha o direito de resposta (BANKSY, 2012, p. 8).

Para Banksy, a pichação é uma resposta possível: “Bem, eles começaram a briga e a parede é a arma escolhida para revidar”, afirma categórico (2012, p. 8). Duas questões vêm à superfície: uma é a estrutura das cidades modernas e a vivência que elas proporcionam; outra, relacionada à primeira, é a sobrevivência de experiências de vida – pensada à maneira de Georges Didi-Huberman (2011) – que de certo modo se opõe a algo que está estabelecido pelo poder instituído.

3. INTERVENÇÕES GRÁFICAS URBANAS E A PRODUÇÃO DE PRESENCAS

Quando apreciamos uma intervenção gráfica urbana nós a vemos, de modo geral, de uma maneira bem específica que é a do próprio movimento pelo espaço urbano: pelos vidros de nossos carros, ou ônibus, ao andar a pé por uma calçada. Esse olhar se constitui assim, de certo modo, num olhar que flana, que vagueia pelas imagens da cidade. É ao mesmo tempo o olhar do flanêur, de Benjamin (2000), aquele que “vê a cidade sem disfarces” (p.56), aquele que fareja na história a cidade e a cidade na história, que busca entendê-la, detendo suas significações; e também o olhar nômade, sempre a se movimentar.

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

muro, uma construção, uma avenida, um bairro, uma comunidade, com seus significados compondo a narrativa daquela cidade.

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

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

A arquitetura do presente é toda equiparada a uma horizontalidade por causa da contiguidade das construções e é neste contexto que as inscrições sobre o ambiente urbano surgem como *Acontecimentos* na cidade onde as quais “crescem como mato entre as pedras” (PEIXOTO, 2004, p. 236). Pensada dessa forma, a constituição da modernidade e da vida moderna, assim, bem como o crescimento contínuo das metrópoles, imergiu-nos numa vivência pela qual há uma crescente perda da *Experiência*. Trata-se, pois, de pensar a experiência nesses espaços urbanos aos modos de Walter Benjamin que de um lado demonstra o seu enfraquecimento no mundo capitalista moderno em detrimento de outro conceito, a da *Experiência-vivida*, característica do indivíduo solitário. Desse modo, esboça-se ao mesmo tempo uma reflexão sobre a necessidade de sua reconstrução para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento social (BENJAMIN, 2012).

Benjamin estabelece uma relação entre a degradação da *Experiência* – acompanhada de um processo de fragmentação e de secularização – e o fim da arte de contar na qual a “consistência” da verdade foi submergida por sua transmissão. Esta se torna cada vez mais rara porque parte da transmissão

de uma experiência no sentido pleno cujas condições de realização já não existem na sociedade capitalista moderna. Dito de maneira inversa, a ideia de uma reconstrução da *Experiência* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade.

Há algo, portanto, a partir do pensamento benjaminiano que é fundamental do narrador moderno nas inscrições nas paredes da cidade: eles representam fortemente o estado de experiência que está a se perder, da desagregação da tradição e do desaparecimento do sentido primordial, por um lado, e ao mesmo tempo uma vontade de recuperar uma comunicação e uma relação com o outro que foi perdida na cidade verticalizada. Vemos que nos muros não há unicidade nas mensagens transmitidas já que não existe mais uma totalidade de sentidos, mas somente trechos de histórias e de sonhos. O que existe são fragmentos esparsos que falam do fim da identidade do sujeito e da univocidade da palavra, indubitavelmente uma ameaça de destruição, mas também – e ao mesmo tempo – esperança e possibilidade de novas significações (BENJAMIN, 2012).

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

O objeto estético e semiótico das pichações no traz a produção de mundos e de afetos. Estes últimos emergem da relação não só entre pessoas, mas entre pessoas, espaços e coisas (DELEUZE; GUATTARI, 2010). Eles se produzem, enquanto acontecimento, por meio da experiência e dentro dela e são gerados na experiência real da vida (DEWEY, 2010). É John Dewey quem diz que a experiência parte de uma impulsão, algo do organismo vivo em sua inteireza, para fora de si (2010, p. 143). É assim, e com Didi-Huberman (2011), que encontramos em Michel Foucault que a questão referenciada do ato de expressão do piche é ao mesmo tempo política e histórica quando está no lugar crucial onde a política se encarnaria nos corpos, nos gestos e

nos desejos de cada um. Estar na cidade é como descreve o sonho de Franny, em “Mil Platôs”, Deleuze e Guattari (1995), em “Um só ou vários lobos”, é estar “dentro uma multidão fervilhante, enxame de abelhas, confusão de jogadores de futebol ou grupo de tuaregues”, e inscrever-se sobre ela se faz, assim, no encontro do corpo com a cidade, é estar “na borda desta multidão, na periferia”; ao mesmo tempo em que se pertence a ela, a ela estar “ligado por uma extremidade do corpo, uma mão ou um pé” (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 42).

Os sujeitos picham sob a égide de um Estado que intervém permanentemente na vida social, mesmo sem a forma de lei, característica da nossa política moderna. Nela, o Estado deve cuidar dos homens como população e exercer seu poder sobre os seres vivos como seres vivos e sua política é, em consequência, necessariamente uma biopolítica (FOUCAULT, 2012). Ao conjecturar o desenvolvimento de uma racionalidade política ligada a uma tecnologia política, passando pela ideia de que o Estado possui sua natureza e sua finalidade próprias e a ideia do homem concebido como indivíduo vivo ou elemento de uma população em relação com um meio, é que Foucault aponta para uma crescente intervenção do Estado na vida dos indivíduos e a importância crescente dos problemas da vida para o poder político. Foucault aponta os domínios em que o poder intervém materialmente, atingindo a realidade mais concreta dos indivíduos, penetrando em nossas vidas cotidianas exercendo-se sobre o corpo de cada cidadão.

A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa “atualidade integral”, para citar o conceito benjaminiano, assim, logo, a nosso futuro. As imagens nos muros que sobrevivem como forma de perturbação da história (DIDI-HUBERMAN, 2013) são como lampejos que tentam escapar como podem à ameaça que atinge suas existências advinda dos fascismos. Aqui, o fascismo corresponde tanto àqueles sistemas de governo totalitários – e aqui vale notar a presença protagonista de pichações em eventos históricos contestatórios ao longo da história, como o Grupo Rosa Branca na Alemanha nazista, os ativistas na França no Maio de 68 ou os membros do Movimento Estudantil Brasileiro no Golpe Militar de 1964 – com suas forças policiais e seu desprezo pelas diferenças quanto

ao poder superexposto do vazio e da indiferença que transforma tudo em mercadoria e ao poder da comunicação social na sociedade do espetáculo presente nas sociedades ditas democráticas num comportamento imposto pelo poder de consumo; um mundo sem escapatória, mergulhado em seu próprio estado de glória, que é a negação e a separação entre o homem-vivo e sua própria impossibilidade de aparecer se não com uma mercadoria. Em suma, os fascismos são tudo aquilo que tem por alvo os valores, as almas, as linguagens, os gestos e os corpos de um povo; é tudo aquilo que reduz as diferenças (DIDI-HUBERMAN, 2011). Enquanto legibilidade do tempo e do “agora de sua conhecibilidade”, a imagem se caracteriza por sua intermitência, sua fragilidade, suas aparições e desapareções incessantes; ela é um acidente do tempo que a torna momentaneamente visível ou legível (DIDI-HUBERMAN, 2011). Por sua capacidade de transpor os horizontes das construções totalitárias, ela funcionaria em potência como operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, pois tem como possibilidade seus modos de organizar – desmontar, analisar, contestar – o próprio horizonte do pessimismo fundamental.

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

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

Desse modo a cidade é também vista como espaço de comunicação, como suporte às escritas. Com frequência surge a imagem da grande cidade com seus *outdoors* e letreiros luminosos vendendo produtos, o trânsito incessante, e a falta de espaço. Desse modo, a intervenção urbana gráfica é associada a uma linguagem global e associada há uma experiência não mais apenas ligada a sua localidade, expressa em seu hibridismo e sendo

tecnologicamente mediada, resultando em uma cultura visual assente nas tecnologias, na globalização de imaginários e referências icônicas, e na constante mistura de elementos. Caracteriza uma mesma juventude que está no centro e na periferia, que está na cidade do interior e na metrópole, que compartilha dos gostos e desejos dos grandes centros e apresenta ao mesmo tempo signos universais e próprios (EDOARDO, 2011).

Outro fator levantado refere-se à desigualdade social. As condições de periferias e da pobreza estrutural da sociedade brasileira que nas últimas décadas tem sido abrandada por novas políticas de infraestrutura urbana e a qualidade material de espaço que melhoraram consideravelmente foram levantadas como dado. Apesar da reestruturação econômica e desemprego considerável, especialmente na década de 1980, o consumo de massa e acesso a bens antes restritos a uns poucos têm se expandido. Alguns de seus sinais, tais como telefones celulares e televisores, são agora onipresentes, e outros, como casas próprias e automóveis, são generalizadas. A organização dos movimentos sociais urbanos na década de 1970 e 1980 trouxe os moradores das periferias para o centro da arena política. Suas mobilizações tomaram as principais praças, seus pedidos de direitos foram incorporados ao debate público.

Além disso, esses movimentos foram fundamentais para provocar alterações qualitativas ao espaço urbano, uma vez que forçaram a expansão da infraestrutura urbana e serviços públicos em toda a periferia. Com a democracia institucionalizada, o crime violento aumentou e com a violência veio uma proliferação de narrativas que articulava preconceitos, justificou a intolerância, e gerou um novo modo de produção do espaço. A cidade tornou-se murada cercando os espaços individuais para o trabalho, consumo e lazer. O espaço privado passou a ser controlado em forma de tecnologias de proteção e vigilância, e essa proteção se viu convertida em uma questão de estilo e status, o espaço público da cidade tornou-se território restante, percebido como tenso e perigoso. As recentes práticas urbanas que imprimem suas marcas hoje na cidade sinalizam exatamente como a democracia permitiu uma profunda transformação em alguns aspectos tácitos da configuração anterior de desigualdade. Essas práticas desafiam um certo *modus vivendi* segundo a qual as desigualdades sociais e espaciais foram reproduzidas sem ser confrontado diretamente. Gentrificação, exclusão urbana e domínio político da sociedade, são algumas das consequências

negativas dessas políticas de urbanidade de exclusão. Neste contexto, como a resposta cultural de uma juventude urbana ostracizada, composta por jovens de minorias étnicas em situação de exclusão social, é que a pichação floresceu/floresce em nossas cidades. Essa juventude é caracterizada como contraditória, pois alguns dos sujeitos que a compõe vêm de uma classe média e tem ensino superior, enquanto outros vêm das periferias e cresceu sob condições da pobreza significativa, sem acesso a recursos institucionais, de educação e emprego. Muitos deles são negros. Através de suas inscrições nos mais diversos espaços da cidade, eles transcendem suas áreas originais e condições e se intrometem em todos os tipos de espaços, ressignificando-os, e apropriando-se deles (CALDEIRA, 2012).

Pichadores em seus universos simbólicos espalham suas inscrições pela cidade, transforma-se em personagens urbanos que afirmam sua existência, seu movimento, e seu pertencimento a cidade, ao revelar seus desejos e suas causas. É assim que se compreende também um contexto importante da pichação como arma de protesto. Os pichadores desse modo agem contra o estabelecido e nos lembram dos males sociais. O pixo aparece assim como forma de comunicação dos jovens para uns, já para outros surge como forma de protesto de grupos oprimidos e, ainda, como uma maneira de estabelecer um *status*, uma marca em relação a um grupo e a construção de sentimentos de pertencimento.

4. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

As inferições feitas neste trabalho destacam uma série de elementos que devemos levar em consideração para conceber a relação que se pode criar entre a cidade e as intervenções gráficas feitas sobre ela, a fim de entender tal relação. Em nossas pesquisas temos entedido à cidade além de suporte desse tipo de comunicação, mas, também, como parte integrante dos sentidos veiculados por eles. Todo o mobiliário urbano e o desenho de nossas cidades são demarcações espaciais físicas e simbólicas.

As intervenções estão nos elementos urbanos como que a abrir portas de sentidos no muro opaco, assim suas apresentabilidades produzem presenças na cidade. O trabalho daquele que intervém não é, pois, apenas o de manipular os elementos pictóricos, mas o de se apropriar dos elementos materiais das cidades e dos movimentos que seus habitantes fazem pelo espaço a fim de comunicar ou de sensibilizar seu público. É neste sentido

também que as questões políticas, econômicas e sociais são aspectos de leitura que passam pela compreensão da intervenção gráfica urbana. A imagem no muro é entendida, a partir das influências de Didi-Huberman, como um operador temporal de sobrevivências, como signo de uma potência política relativa tanto ao nosso passado como à nossa “atualidade integral”, para citar o conceito benjaminiano, assim, logo, a nosso futuro. Ou como produção de presença, sendo ela, segundo Gumbrecht, não uma relação principalmente temporal, mas muito mais espacial “com o mundo e seus objetos”, “tangível por mãos humanas” (GUMBRECHT, 2010, p. 13).

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

NOTAS

[1] No Brasil, a lei que pune a pichação tem base na de crimes ambientais (Lei 9.605) cujo artigo 65 apregoa que “pichar ou por outro meio conspurcar edificação ou monumento urbano” (redação dada pela Lei nº 12.408, de 2011), rende pena de detenção de 3 (três) meses a 1 (um) ano, além de multa. Se o ato for realizado em monumento ou coisa tombada em virtude do seu valor artístico, arqueológico ou histórico, a pena é ainda maior.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

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

- CORTÉS, José Miguel G.. *Políticas do Espaço: arquitetura, gênero e controle social*. São Paulo: Editora Senac, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Um só ou vários lobos. In: _____. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia P. Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- DEWEY, John. *Arte como Experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem: Questão colocada aos fins de uma história da arte*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- _____. *Sobrevivência dos Vaga-lumes*. Trad. Vera C. Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- DOWNING, J. D. H. *Mídia Radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. 2. ed. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004.
- EDOARDO, L. C. Visualidades urbanas da juventude: Resistência e a memória da cidade. *Seminário Nacional Sociologia e política*, Curitiba, set. 2011.
- FOUCAULT, Michel. *Ética, Sexualidade, Política*. Trad. Elisa Monteiro e Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012. (col. Ditos & Escritos).
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana I. Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.
- HAESBAERT, Rogério. *O Mito da Desterritorialização: do fim dos territórios à multiterritorialidade*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011.
- HARVEY, David. A compressão do tempo-espaço e a condição pós-moderna. In: _____. *A Condição Pós-moderna*. São Paulo: Ed. Loyola, 1992. p. 257-276.
- KELLNER, D.. Por um estudo cultural, multicultural e multiperspectívico. In: _____. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.
- LYNCH, Kelvin. *A Imagem da Cidade*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- MARTIN-BARBERO, J.. Modernidade e Mediação de Massa. In: _____. *Dos meios as mediações*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- _____. Tecnicidades, identidades, alteridades: mudanças e opacidades da comunicação no novo século. In: MORAES, D. (org.). *Sociedade midiaticizada*. Rio de Janeiro: Maraud, 2006.
- MASSEY, Doreen B. *Pelo Espaço: uma nova política da espacialidade*. Trad. Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. 3ª. ed. rev. e ampl. São Paulo: Editora Senac - São Paulo, 2004.
- SHOHAT, E.; STAM, R.. A estética da resistência. In: _____. *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- TAVARES, A.. Ficções urbanas: Estratégias para a ocupação das cidades. *ARS (São Paulo)*, 2010, vol.8, no.16, p.21-30.
- TROMPOWSKY, Mario. O Espaço Público como Território: uma sucinta reflexão.

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

Aparecido José Cirillo - É pesquisador vinculado ao GEPPC/LEENA-UFES (grupo de pesquisa em Processo de Criação); Professor Permanente do Programa de Mestrado em Artes da UFES e artista plástico. Possui graduação em Artes pela Universidade Federal de Uberlândia (1990), mestrado em Educação pela Universidade Federal do Espírito Santo (1999) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2004). Atualmente é professor Associado da Universidade Federal do Espírito Santo. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Artes Visuais e Teorias e História da Arte, atuando principalmente nos seguintes temas: artes plásticas contemporâneas (em especial no Espírito Santo), escultura, arte pública e teoria do processo de criação. É editor da Revista Farol (PPGA-UFES, ISSN 1517-7858) e membro do conselho científico da Revista: Estúdio (ISSN 1647-6158/eISSN 1647-7316) e da Revista Manuscrita (ISSN 1415-4498). Foi diretor do Centro de Artes da Universidade Federal do Espírito Santo de maio de 2005 a janeiro de 2008 e Presidente da Associação de Pesquisadores em Crítica Genética (2008-2011). Atuou como Pró-reitor de Extensão da UFES (jan. 2008-fev.2014).

Sérgio Rodrigo da Silva Ferreira - É mestre em Psicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Psicologia da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGP/UFES-2012), mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Territorialidades (PPGCT/UFES-2015) e bacharel em Comunicação Social, com habilitação em Jornalismo, pela Ufes (2009). É membro do Grupo de Estudo e Pesquisa e Sexualidades (GEPSS/UFES). É autor do livro "Microblog: comunicação e relacionamento em redes sociais" (ISBN: 978-85-7772-224-2). Atualmente pesquisa Intervenções Gráficas Urbanas e as interconexões entre comunicação e territorialidade. Tem experiência na área de Comunicação e da Cultura, com ênfase em Novas Tecnologias da Informação, Imagem e Mídia, atuando principalmente nos seguintes temas: estética, imagem, cidade e sexualidade. Atua como produtor editorial de periódicos acadêmicos e livros.

Recebido em: 25/01/2014;

Aceito em: 12/04/2014.

*Esta obra foi licenciada com
uma Licença Creative Commons.*