

A ESTÉTICA DA PERIFERIA: PATRIMÔNIO OU CRIME?

Carolina Maria Soares Lima¹

Resumo

O presente artigo é um dos excertos da pesquisa de mestrado que investigou a arte de rua em diferentes contextos na América Latina a partir dos processos de patrimonialização e criminalização da estética da periferia. Em relação à cidade de São Paulo, berço do grafitti no Brasil, as disputas e conflitos que se articulam em torno da arte urbana atravessam a política paisagística, uma série de mecanismos de lei encriptados, artistas e o mercado. A partir de uma extensa revisão bibliográfica, documental, grupos focais, entrevistas estruturadas e análises fílmicas, o presente artigo apresenta resultados referentes ao processo de criminalização da estética da periferia e da produção do espaço nas cidades contemporâneas, com foco para o estudo de caso da cidade de São Paulo.

Palavras-chave Patrimônio; criminalização; arte pública; espaço público.

Abstract

This article is one of the excerpts from the master's research that investigated street art in different contexts in Latin America from the processes of patrimonialization and criminalization of the aesthetics of the periphery. In relation to the city of São Paulo, the cradle of graffiti in Brazil, the disputes and conflicts that are articulated around urban art cut across landscape politics, a series of encrypted mechanisms of law, artists and the market. From an extensive bibliographical and documentary review, focus groups, structured interviews and film analyses, this article presents results regarding the process of criminalizing the aesthetics of the periphery and the production of space in contemporary cities, with a focus on the case study of Sao Paulo City.

Keywords Heritage; criminalization; public art; public place.

1

Carolina Lima é geógrafa (UFMG), mestre em geografia (UFMG) e especialista em políticas sociais integradas (Universidade Estácio de Sá). Seus interesses de pesquisa se relacionam à percepção do espaço nas metrópoles contemporâneas, em especial no que diz respeito à arte urbana. E-mail carolmssoares98@gmail.com



Introdução

O presente artigo constitui-se de um excerto da pesquisa de mestrado realizada na Universidade Federal de Minas Gerais, no Programa de Pós Graduação em Geografia, entre os anos de 2020 e 2021. Foram investigadas as relações entre a arte nas cidades e a produção do espaço urbano e, a partir da hipótese de que a presença da arte nas cidades consegue denunciar e aprofundar as contradições resultantes da produção do espaço, três contextos urbanos foram analisados, a saber: Medellín, na Colômbia, Belo Horizonte e São Paulo, no Brasil. Serão apresentadas, à frente, discussões relacionadas ao caso da cidade de São Paulo, com foco nas contradições que atravessam a estética da periferia, expressa na arte de rua: como os artistas de rua agem sobre as leis que orientam a arte de rua e deveria esta forma de manifestação ser considerada um patrimônio ou uma expressão do crime? O objetivo foi investigar as relações entre a arte como patrimônio e estética da periferia e a produção do espaço em São Paulo e a forma com a qual os agentes se comportam neste campo de tensões. Este objetivo se expressa a partir de um esforço em compreender o papel da arte e das representações nas cidades, de como a arte é parte do que constitui a memória e o patrimônio, além de dados coletados sobre a cidade de São Paulo, no Brasil, a partir de revisões bibliográficas, análises documentais e fílmicas, além de entrevistas e grupos focais.

O grafitti chegou ao Brasil no final da década de 1970 e as primeiras intervenções urbanas na cidade eram contestadoras da Ditadura Civil Militar (1964-1985), desestabilizando o discurso vigente sobre a sociedade (Campos, 2009). Hoje, São Paulo é uma espécie de Nova Iorque brasileira em termos de arte de rua, com estilos e técnicas específicos e característicos dos artistas locais, pelo fato de que o mercado de tintas e ferramentas costumava ter preços muito elevados para os artistas, que desenvolveram seus próprios insumos, produzindo diferentes traços e estilos da arte (Pennachin, 2011). Desde a gestão de Serra/Kassab (2005-2013), a cidade passou por um movimento no qual o governo local declarou “guerra ao pixo” e apagou diversos grafites da cidade.

Foram coletados dados empíricos a partir de análises documentais, entrevistas com artistas e com a própria prefeitura, realização de grupos



focais com artistas e análise fílmica de dois documentários que tratam do campo analisado. É verificado um fluxo de relações entre o centro e a periferia da cidade, que atravessam os moradores mas também atingem a arte em aspectos relacionados à produção e às narrativas. Há um campo de tensões, articulado a partir de diferentes agentes, que se estabelece pelas disputas pelo controle da paisagem urbana, que reflete a exclusão e a marginalidade presentes na própria cidade, representando a criminalização de uma estética própria da periferia.

A arte de rua surgiu no Brasil em um contexto de protesto num movimento de oposição à ordem e à lógica de produção do espaço. São verificadas ações que estabelecem tentativas de cooptar estas manifestações, ou de silenciamento destes grupos que, comumente, são segregados e subalternizados nos espaços das cidades. Os processos de apropriação do espaço público são condicionados por representações segregacionistas, que mediam processos de territorialização de diferentes grupos sociais no próprio espaço (Serpa, 2007). Os produtores de culturas marginalizadas são excluídos de processos por diversas violências, uma delas a encriptação dos textos e disposições legais, ou seja, a utilização de termos e arcabouço léxico próprio de um grupo, sendo um mecanismo de reprodução da exclusão (Sanín-Restrepo & Araújo, 2020) e tal processo será analisado à frente.

Aspectos metodológicos

As principais técnicas utilizadas foram a revisão bibliográfica, a revisão documental, a observação não participante, as entrevistas estruturadas, os questionários e os grupos focais. A revisão bibliográfica consiste em uma revisão em materiais já publicados em artigos científicos, livros e outros materiais disponibilizados na *internet*. Já a revisão documental consiste na análise de dados que não receberam tratamento analítico, sendo, neste caso, legislações, editais de fomento, postagens na mídia, ofícios e outros dados oficiais. Foram realizadas análises documentais das legislações e outros documentos oficiais a incidir sobre a produção de arte de rua em São Paulo desde meados do século XX e análises sobre os editais de fomento à arte de rua para compreender premissas das legislações em vigor e de que



forma o campo de tensão se estrutura ao redor da estética e do patrimônio da periferia urbana.

O grupo focal teve como objeto a interação entre os participantes e o pesquisador, a partir da discussão com foco em tópicos específicos e diretivos, sendo uma estratégia metodológica qualitativa, uma vez que a pesquisa qualitativa busca respostas acerca da subjetividade das pessoas (Aschidamini & Saupe, 2004). Foram contatados 9 artistas, a partir do preenchimento de um formulário onde estes manifestavam interesse em colaborar com a pesquisa, para a realização do grupo focal. No entanto, apenas 4 compareceram na data agendada para o grupo focal. Além dos grupos focais, foram utilizadas entrevistas individuais, que oferecem a possibilidade de conhecer e aprofundar aspectos da realidade coletiva, além de serem capazes de auxiliar a captar aspectos das subjetividades presentes em suas pesquisas.

Arte como memória, patrimônio e efemeridade

A arte na cidade cumpre papéis importantes para a consolidação da memória e do imaginário coletivo, ainda que, por vezes, efêmera (LIMA, 2021). A grande questão que deve ser colocada à arte, não consiste em “por que” foram feitas e sim “para que” são feitas. As obras devem, de tal modo, se apresentar com resíduos à reflexão e as respostas finais das obras são atingidas somente por meio das mediações de suas temáticas. Por conta da necessidade da reflexão para a finalização da verdade da arte, conclui-se que a arte se torna social por meio dos indivíduos e não necessariamente pela sociedade, ainda que seja mediada pela estrutura social dominante.

Pelo fato de que as obras têm influência das relações de produção e das forças produtivas correntes e seus conteúdos temáticos, a arte é social (Adorno, 1988). Não é social somente por isso, mas também pela posição que adota de forma antagônica perante a sociedade, pois, simultaneamente, a critica e a nega a partir de sua própria existência. A arte respeita as massas quando lhes mostra o que poderiam ser e deve ser encarada como um fato social que se faz embaraçado na memória. É essencial pensar a memória como um momento de transformação da materialidade. As representações, ao aludir à memória coletiva e à história pública recentes, podem gerar distúrbios na ordem do sensível junto aos sujeitos sociais agentes do espaço.



As imagens visuais têm um papel-chave na percepção e na valorização do entorno social e que as obras em si (por meio do ver e do representar) são atos materiais, pois constituem formas de intervir no mundo, ou seja, não são materiais apenas pela sua existência concreta, mas também pela repercussão por ela engendrada (Caggiano, 2010). A arte pode ser orientadora da visão sobre a realidade presente, elucidando e denunciando aspectos da profundidade social, frequentemente apagadas no cotidiano. A intervenção pela arte não se daria, portanto, na ordem material, mas sim na ordem do sensível e esta, sim, geraria alterações na materialidade por meio dos sujeitos (Caggiano 2010).

A arte também pode antecipar algo da sociedade e transforma-se em ideologia por meio do que sugere para as possibilidades do mundo (Adorno, 1988). Então, a arte, simultaneamente, seria passível de denunciar e antecipar aspectos da sociedade, tornando toda obra em um sistema de contradições. A arte conta a história e só se faz expressiva mediante o contexto em que ocorre, pois se verifica uma cumplicidade entre a arte e a sociedade. Contudo, para se opor a aspectos da sociedade, é necessário que a obra se identifique com algum aspecto do contexto da sua produção.

O visual tem um papel fundamental na construção do sentido social e da consolidação da memória coletiva. No campo visual há produtos que sintetizam e expressam valores e crenças de uma sociedade (que se fazem constituintes das identidades das mesmas) e que, na modernidade, a cultura visual é atravessada por gênero, raça e classe, as quais disputam a construção e ocupação dos espaços de representação (Caggiano, 2010). A arte pública, portanto, teria seu papel definido como gerador de identidades visuais a partir do espaço público e conversor do espaço público urbano em um território de confluência de manipulações e resistências. Logo, o espaço torna-se meio de estratégias, um “campo de batalha onde as armas são o discurso” (Castellanos, 2017, p. 146). O espaço público pertence a quem o habita e por ele circula, sendo assim, um espaço coletivo – por tal motivo, as paredes deveriam representar e refletir as culturas coletivas de forma a respeitar as memórias das comunidades em que se inserem e resistir à colonialidade ocorrente.

A memória, que pode ser entendida em termos políticos, é considerada um ponto-chave para pensar a cidade como um espaço de



participação política e construção de identidades – individuais e coletivas. Isso ocorre porque ela consegue reconstruir o passado e ressignificar o presente, evocando sentidos que podem ser incorporados à ação política, permitindo a reconfiguração do espaço no âmbito socioespacial. Ao evocar o passado, compartilhando história local com marcos sociais, a memória coletiva reverbera pelas novas gerações (Betancur, 2018). O simbólico como ferramenta do artístico e o artístico para expressão social e política fazem parte da memória coletiva nas metrópoles do Sul Global, com ênfase para os murais que funcionam como dispositivos da memória (Betancur, 2018). As obras têm fundamental importância na configuração do urbano como um espaço de participação política, por meio da memória evocada pela arte. As “pontes da memória” são as criações pictóricas, realizadas no espaço urbano (Betancur, 2018). Por meio dessas representações, os artistas dão visibilidade às memórias da cidade, com um exercício de recuperação da herança política e de resistência ao conflito e às transformações sofridas pelo território.

A materialização da memória por meio do simbolismo e da arte é uma maneira de transcender a realidade cotidiana e ocupar espaços que, anteriormente eram vazios, ou marcados por práticas violentas, por exemplo, com representações artísticas. Acionar a memória é um ato político, pois ao recordar, cria-se pontes para a memória, gerando pontes simbólicas a um tempo passado, recordando narrativas e existências contra-hegemônicas. De modo que, os sujeitos conseguem realizar uma crítica importante à realidade em que vivem, e, assim, transformá-la. O acesso à memória não se dá exclusivamente no plano sensível: a realidade material dos conflitos é indissociável de suas representações (Butler, 2016). Nesse sentido, verifica-se a importância da arte urbana como um patrimônio das metrópoles mas que sofre um processo de criminalização, amparado, por instrumentos legais como algumas das leis analisadas à frente.

Da arte e as representações na metrópole: São Paulo

Há uma relação íntima entre a arte, a política e a produção do espaço público nas cidades contemporâneas. Isso ocorre pelo fato de que a arte pública é considerada uma prática espacial capaz de atribuir



diferentes sentidos e constituir lugares. A arte consegue mediar a relação dos agentes entre eles mesmos e com o espaço a partir da produção, fruição e recepção artística nas cidades contemporâneas. O muralismo, que, em certa medida deu origem à arte de rua como conhecemos, foi tido como um movimento perigoso, que levou ao questionamento dos sentidos que o termo perigo recebe (Castellanos, 2017). Isso pode ser expandido para outras manifestações visuais que se estabelecem nas cidades como murais, pixo e *graffiti*. Viver na metrópole é perigoso, uma vez que parte das relações são permeadas por violência. Contudo, é perigoso, pois as obras, os murais, geram discussões públicas, podem apresentar, discutir e expor identidades, podem narrar os contextos das sociedades e gerar diálogo com as massas de uma forma extremamente pública: nos muros onde todos podem vê-las. É perigosa, pois não pede a vez no jogo da fala: os murais e *graffitis* gritam na urbe e colocam em xeque as estruturas vigentes, já que podem proporcionar uma espécie de paralaxe. A arte pode desvelar profundas contradições e questões, denunciando a agentes, que antes não notaram as contradições e desigualdades da vida contemporânea.

Contudo, o mural e o *graffiti* não são perigosos somente pelo movimento que instauram em campo. São perigosos, pois aqueles que os fazem, os artistas, são colocados em uma situação de marginalização, de perigo constante frente à violência policial, de possibilidades de censura, apagamento e silenciamento. Frente ao sofrimento constante e a melancolia da vida da metrópole, aqueles que tentam dar cor à cidade e expressar publicamente suas angústias são violentados fisicamente e por meio das mais diversas formas simbólicas de violência, passando pelas leis que restringem suas ações até as condições de trabalho e os riscos aos quais são expostos.

Um instrumento do Estado, que colabora com a segregação e a desigualdade entre os artistas de rua, é o fomento mediante edital. Isso acontece por conta do acesso às possibilidades de se inscrever e as burocracias enfrentadas pelos artistas para serem finalmente contemplados. Nem todos os artistas conseguem acessar as possibilidades por conta dos requisitos básicos impostos pelos editais. A propriedade é estruturante da vida no sistema capitalista, por isso não se pode pintar qualquer muro com qualquer coisa. Contudo, a publicação de editais de fomento



a obras de arte são formas de domesticar o conteúdo, designar os locais e, conseqüentemente, restringir os artistas em diversas formas: desde o processo criativo até a seleção minuciosa dos artistas que acessam o recurso e a permissibilidade de execução das obras.

Este processo, de designação de recursos, não é democrático, pela quantidade de obras e artistas selecionados ser um número limitado, incontavelmente menor do que a quantidade de artistas na cidade, uma vez que a seleção contempla algumas dezenas de artistas em uma cidade com milhões de habitantes. Essa distinção colocada pela lei (Cidade Limpa), que será desdobrada à frente e pelos editais de fomento, colabora para a ampliação da marginalização. A arte de rua existe sob duas facetas da margem: aqueles que conseguem sobreviver dentro delas e aqueles apagados e que quase não existem fora. Isso porque, assim como há artistas institucionalizados e reconhecidos e aqueles outros que não estão na legalidade e correm riscos constantemente.

São Paulo é considerada o berço da arte de rua brasileira, com estilos e técnicas específicos das ruas paulistas, que diferem do restante do mundo, especialmente pelo fato de que o mercado de tintas e ferramentas costumava ter preços muito elevados para os artistas, que, por isso, começaram a desenvolver seus próprios insumos (Pennachin, 2011). Esses diferentes insumos produzem diferentes traços e estilos da arte. Outra manifestação essencialmente brasileira, que pode ser observada em São Paulo é a pichação, que se assemelha ao graffiti mas é tratada de forma distinta por sua gênese.

A Lei Cidade Limpa (Prefeitura de São Paulo, 2006), instituída sob a gestão de Gilberto Kassab (2006-2012), define paisagem urbana e dispõe sobre as estratégias da política de paisagem urbana, incluindo mecanismos de fiscalização além da criação de padronizações mais restritivas e o disciplinamento de elementos presentes em áreas públicas. No manual de aplicação da lei, há definições do que se entende por arte pública e regras para a instalação e execução de suas obras. Parte significativa das expressões de arte pública precisa da aprovação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana, além de ter o conteúdo revisado, controlando a produção estética na cidade. Murais e *graffitis* precedentes à lei foram apagados, sem definição prévia de quais deveriam ser apagados.



Sobre os editais e as leis que tangem a ordenação da paisagem é imprescindível destacar que passam por um processo chamado encriptação: uma série de ocultamentos que ultrapassam a linguagem propriamente dita, mas atingem os processos de comunicação, as normas que a língua opera e as possibilidades de sua modificação (Nascimento, 2020). Todas as comunicações podem ser encriptadas e isso, no caso estudado, não se dá, portanto, apenas no nível da escrita, mas até mesmo no processo de acesso e nas subjetividades envolvidas no mesmo. A forma com a qual a lei e os editais são elaborados, divulgados e executados são responsáveis pela exclusão de determinados grupos desse processo. O jogo da linguagem, portanto, não é restrito ao léxico. O raciocínio por trás das ações dos agentes compõe esse jogo. Mais especificamente, o jogo da linguagem tem o significado das coisas fazendo sentido aos especialistas enquanto coloca os não especialistas numa forma silenciosa de violência e essa disposição reforça a estrutura da exclusão na qual vivemos na contemporaneidade.

Dos dados empíricos

A coleta de dados empíricos, conforme supracitado, seguiu por análises fílmicas, documentais, entrevistas e grupos focais. Os documentários Pixo (Pixo, 2009) e Cidade Cinza (Cidade Cinza, 2013) apresentam diferentes pontos de vista sobre o pixo e o *graffiti* na cidade de São Paulo. A escolha destes documentários se deu pois ambos tratam da cidade de São Paulo, refletem a realidade das manifestações de arte de rua e sua relação com o Estado e tidos como referências na temática.

O documentário Cidade Cinza (Cidade Cinza, 2013) incide sobre a questão da política de limpeza urbana apresentada na gestão de Gilberto Kassab e a repercussão do apagamento de um famoso mural da cidade. O filme aborda a diferenciação entre cultura e vandalismo, o que remete às noções da ilegalidade e suas fronteiras mal delimitadas na contemporaneidade. O documentário também traça a trajetória do movimento muralista e de *graffiti* no Brasil, a falta de reconhecimento do movimento artístico e a marginalização sofrida pelos artistas.

No contraponto, o documentário acompanha os trabalhadores contratados pela prefeitura para realizar o apagamento das obras. É



interessante notar que esses trabalhadores decidem, a partir de um julgamento moral próprio, o que é arte e o que não é, determinando o que deve ser mantido na paisagem urbana. O que esse movimento revela e reforça é ainda mais do que isso: mesmo na aurora do século XXI, o pensamento colonialista persegue, classifica e tenta domesticar a arte dinâmica na maior cidade brasileira.

O filme *Pixo* (Pixo 2009), apresenta a cidade de São Paulo como um quadro a ser pintado. A pichação é uma forma de comunicação e expressão para muitos jovens que se sentem silenciados e marginalizados na cidade contemporânea. Os depoentes do documentário trazem algumas percepções que colaboram para a análise apresentada neste trabalho, a mais relevante apresentada logo no início do documentário, quando um dos depoentes diz que “a pichação é pra afrontar mesmo” [sic]. A partir disso é possível reforçar o argumento de que a arte de rua, nesse contexto, tem um papel fundamental de “incomodar”, ou melhor, promover uma desordem na ordem do sensível. Ainda que se assemelhe à proposta do graffiti, os pichadores, no entanto, sofrem repressões mais severas do que as relatadas pelos grafiteiros. Os relatos no documentário passam por exemplificação de situações em que os pichadores são obrigados pelos policiais que os abordam a beber a tinta que usavam para fazer suas obras, além de outras violências, como terem seus corpos pintados com as tintas, que são, por vezes, tóxicas, e também agressões físicas a partir dos policiais.

Os depoentes do documentário destacam que o *graffiti* é mais aceito que o *pixo*, de modo que eles são mais marginalizados, e é evidente que, mesmo sendo manifestações que provocam o dissenso e interferem na paisagem urbana, a reação ao *pixo* reforça a marginalidade e a segregação impostas pela própria produção do espaço urbano: os *pixadores* são artistas que se dizem “da favela” e se sentem silenciados. Os depoentes apontam que o *pixo* surge para muitos como uma resposta à desigualdade da própria cidade e têm o *pixo* como uma alternativa, uma vez que não têm o que fazer, ou seja, sentem-se impotentes frente à desigualdade.

De tal modo, então, pode-se afirmar que a intenção das manifestações artísticas tanto do *pixo* quanto dos murais e do *graffiti* é de transmitir uma mensagem para os moradores da cidade e transeuntes do espaço público



urbano, além de resgatar a memória e apresentar narrativas insurgentes sobre a realidade social. Além disso, com a colaboração dos documentários, nota-se que a intenção dos artistas se situa no que entendemos pela busca da provocação do dissenso entre aqueles atravessados pela arte.

No que diz respeito aos dados coletados a partir dos artistas de rua, foi possível perceber que os artistas percebem a cidade de uma forma não convencional. O urbano, marcado pela exclusão e pela propriedade privada, é observado pelos artistas como uma tela a ser pintada. Esses agentes fazem dos fixos urbanos um suporte para transmitir mensagens que rompem com o discurso vigente: essa estratégia é uma forma de buscar romper com a estrutura, seja pela “sugestão de pauta” ou com as representações da “resistência do povo”, contando a história e agenciando sentidos a partir de narrativas de diferentes grupos.

Todos os artistas apontam que realizar trabalhos na periferia, em relação ao centro, é mais acolhedor e que têm potencial de atingir mais pessoas no sentido de transformar suas vidas. Eles destacam, também, que na periferia são mais valorizados e que os moradores se sentem mais gratos e interagem mais com as obras, remontando, muitas vezes, memórias e narrativas próprias do território. Todos eles também destacam que acreditam que suas obras têm um engajamento e um significado político, seja pelo próprio fato de fazer uma obra pública, seja por questionar a propriedade ao pintar em muros ou até mesmo pelo teor das temáticas presentes nas obras.

Ainda foi evidenciada a reprodução da exclusão, direcionada a determinados grupos na metrópole. Isso reforça o argumento levantado anteriormente, já que determinados grupos (mais famosos, com mais capital social, intelectual ou financeiro acumulado) têm mais acessos, são melhor recebidos e menos excluídos do processo. Também foi realizado um grupo focal com 3 artistas da cidade de São Paulo, virtualmente. Os artistas apontaram, logo no começo da conversa, que muitos não sabiam fazer distinção entre as formas de expressão (*graffiti* e *pixo*), em especial o que seria mural, o que é a principal ocupação de um deles, na atualidade. De tal modo, fica evidenciada a subjetividade entre a percepção das manifestações, sendo extremamente semelhantes, mas uma delas ocupa um *status* de patrimônio da cidade e a outra de crime.



Uma vez que a vida nas ruas e nas cidades vem sendo erodida pelos automóveis, estar na rua e reivindicar o espaço público é um ato político em sua essência. Os artistas apontaram que a arte de rua saiu de um lugar no qual era extremamente mal vista pela sociedade a um patamar, em certa medida, elitizado, com exposições de artistas que se originaram nas ruas. Sobre este deslocamento das ruas para os espaços do circuito oficial da arte, os artistas destacam que isso rompe com o propósito da arte de rua, sendo de disseminar cultura e conhecimento pela cidade e, ainda, levar as produções culturais de um espaço da cidade a outro.

Um dos artistas apontou que uma das missões da arte de rua na periferia é fazer com que os artistas busquem o que ocorre no centro e levem o que está no "centro" para a periferia. Para eles, fazer arte de rua na periferia é mais que expressar opiniões populares, mas faz parte do processo de construção de conhecimento próprio de um lugar. É importante compreender a arte de rua como uma ferramenta emancipatória da própria periferia para estabelecer comunicação com seus pares, por exemplo. O mesmo artista apontou que depender do deslocamento dos moradores da periferia para as instituições culturais do centro, como universidades e museus, para o acesso ao conhecimento é um desafio subsidiado pelo Estado: dificultar o acesso ao conhecimento a partir do circuito oficial é uma ação reconhecida pelos artistas que notam na arte de rua uma possibilidade de romper com tal sistema.

Eles destacam que as obras apontam e denunciam problemas da sociedade brasileira, narrando uma história própria de um grupo que não é representado em outras linguagens. Contudo, quando a arte de rua é proibida e perseguida, para eles é "coibir o acesso de cultura e conhecimento à periferia". Para os artistas, a "favela consome e produz" muito mais arte do que realmente sabem que "consome e produz", pela própria repressão que as culturas periféricas sofrem na cidade, desde a perseguição sofrida pelos artistas visuais, passando pela criminalização dos bailes *funk* e até chegando na estigmatização da arquitetura periférica. Quando perguntados sobre a perseguição de artistas e de obras a partir do Estado e da própria sociedade, os artistas apontam que a gênese das perseguições se dá na origem dos artistas (bairro, gênero e etnia, por exemplo), somado ao conteúdo das obras e ao interesse de promoção ou descontinuidade política.



O Estado cumpre um importante papel, por intermédio dos governantes, para a produção do espaço e da própria arte no espaço. Considerando a evolução do posicionamento dos governantes da cidade de São Paulo frente à arte de rua, nota-se que o fato de que o graffiti e a arte urbana eram tidos como uma atividade de natureza transgressora, identificada como vandalismo no espaço público, mas, que recentemente, começou a ter uma valorização a partir do Estado. Além disso é possível notar que os governos alinhados mais à esquerda ou centro, como o PT (Partido dos Trabalhadores), tinham políticas que favoreciam os murais e *graffiti*, enquanto os governos mais à direita, como o PSDB (Partido da Social Democracia Brasileira), agiram de forma a coibir tais expressões artísticas.

A Lei Cidade Limpa (São Paulo, 2006), que dispõe sobre a ordenação dos elementos que compõem a paisagem urbana do município de São Paulo, sistematiza uma série de mecanismos de imposições sobre a paisagem urbana. A lei define paisagem urbana e explicita o que defende sendo o bem-estar estético, cultural e ambiental da população. Além disso, delibera sobre as estratégias da política de paisagem urbana em São Paulo, incluindo mecanismos de fiscalização, estabelecimento de normas, a criação de padronizações mais restritivas e o disciplinamento de elementos presentes na área pública. A lei incidiria, majoritariamente, sobre os anúncios presentes no extrato visível da paisagem urbana, contudo, abriu espaço para as proibições mais assertivas das manifestações artísticas de graffiti e murais. Boa parte das expressões de arte pública (instalações, murais, pinturas e empenas) precisa, a partir da lei e das normativas que a acompanham, da aprovação da Comissão de Proteção à Paisagem Urbana, além de ter o conteúdo revisado pela mesma comissão. Murais e graffiti precedentes à lei foram apagados pela empresa contratada pela prefeitura para tal, sem definição prévia de quais deveriam ou não ser apagados (São Paulo, 2016).

No contraponto às leis que proíbem, criminalizam e ordenam as expressões visuais no espaço público, a prefeitura de São Paulo, por intermédio da Secretaria Municipal de Cultura, desde 2017 conta com editais de pintura de arte urbana para o Museu de Arte de Rua (MAR). Por meio dos dados públicos, fornecidos pela própria secretaria em dezembro de 2020, algumas análises são apresentadas à frente. O primeiro edital, que recebe o nome "Edital de Concurso de Pintura de Rua" (São Paulo,



2017), seleciona projetos de coletivos (excluindo, de imediato, artistas que trabalham individualmente), constituídos no município há pelo menos três anos. Além disso, os proponentes devem enviar uma série de documentações, incluindo seus currículos, portfólios e históricos. A exemplo, com base no edital de 2017, houve a solicitação de portfólios e currículos de todos os membros dos grupos de artistas e coletivos, gerando um impeditivo a artistas que trabalham sozinhos ou com colaboradores que não têm trajetória solidificada, bem como oito diferentes declarações e comprovantes que precisam ser emitidos em órgãos públicos.

Mais um exemplo da exclusão sistemática a partir do edital é a formação da Comissão Julgadora do mesmo, escolhida pelo secretário de cultura e não por formas mais participativas de decisão. Dessa forma, é possível analisar a reprodução do poder do secretário e de suas inclinações a partir dos escolhidos para compor a comissão, reforçando a exclusão de outros grupos no processo. Nota-se, assim, evidências da reprodução da exclusão nos processos referentes à arte urbana na cidade de São Paulo.

Em São Paulo, no ano de 2020, foi realizado um edital para o MAR. O Museu recebeu 20 obras que homenageiam os profissionais da saúde pelo trabalho prestado durante a pandemia do coronavírus, patrocinados pela prefeitura de São Paulo. O fato reforça que a arte pode ser um instrumento de propaganda a partir do Estado, uma vez que o governante recorre à arte pública para reforçar ideias propostas por ele. Os editais surgem como uma ferramenta que apoia e dá visibilidade a determinados artistas, mas a sua existência de forma não democrática aprofunda a exclusão daqueles que não são contemplados e continuam a realizar suas obras fora da legalidade.

Após solicitação à Prefeitura de São Paulo, foi informado que nos anos de 2019 e 2020 as contratações foram a partir de curadoria interna, não havendo, portanto, inscrições por edital. É possível evidenciar, a partir dos dados, que, nas edições ocorridas via edital, o recurso foi mais descentralizado, com um escape verificado da região central, onde há a concentração de capital financeiro na cidade. De tal modo, ainda que os editais impliquem em uma burocracia e gerem dificuldade para os artistas da margem produzirem e os moradores da margem acessarem, eles são um importante meio de democratização dos recursos e da cultura.



Discussão dos resultados e considerações finais

Nota-se, portanto, que a arte e o Estado não se encontram apenas no fomento ao turismo e à cultura na metrópole. Na cidade de São Paulo, pode ser observado que a política em relação à arte urbana se altera fortemente de acordo com os governantes que assumem a prefeitura, sendo, ora mais progressista, no sentido de fomentar a arte de rua e o trabalho dos artistas num geral, ora mais conservadora, trabalhando para a “limpeza” da cidade e fundando a perseguição aos artistas em políticas higienistas. Alguns artistas entrevistados apontam que sentem como se as ações e políticas que atravessam a arte servem como resposta aos governantes anteriores, no sentido de promover discontinuidades a políticas culturais.

Verifica-se o campo de tensão a partir de diferentes agentes que se interessam pelo domínio e controle da paisagem urbana e das inscrições que nela se fazem: os artistas, o Estado e o mercado. A cada novo governo, por exemplo, as políticas para a arte de rua são tensionadas de forma mais ou menos progressista, como resposta às políticas dos governos anteriores ou até mesmo ao teor das mensagens presentes nos muros das cidades. É importante notar que este campo de tensões reflete a exclusão de determinados artistas ao mesmo tempo que dá visibilidade e agrega capitais a outros artistas. Os que conseguem executar suas obras, garantem a permanência das mesmas na paisagem e, por vezes, são contratados por agentes do mercado ou têm suas obras expostas em galerias do circuito oficial da arte. Nestes momentos é possível verificar um esvaziamento da possibilidade de dissenso conferida pela arte de rua: o Estado e o mercado dominam a arte e controlam as mensagens que permanecem na paisagem urbana por meio de seus poderes e capitais.

Revela-se uma postura dual do Estado em relação à política para a arte urbana em São Paulo. Sendo assim, é importante destacar haver um reconhecimento das potencialidades e da importância da arte de rua para a cidade, como símbolo identitário, parte do patrimônio da cidade e, também, forma de resistência, por meio da visibilidade e da valorização de grupos subalternizados. Também é verificada a reconhecida investida na descentralização, com foco na periferia, tendo estes lugares como a origem das manifestações de arte de rua. Além disso, é fundamental notar que o



MAR surge como uma política compensatória em resposta às críticas sofridas pelos governantes aos apagamentos e ao processo de criminalização dos artistas dos murais a partir das políticas Cidade Limpa e Cidade Linda.

No que tange o pixo e o *graffiti*, é verificado que ambas as manifestações são sitiadas, criminalizadas e perseguidas pelo poder público. O interesse pelo dissenso e pela dominação das mensagens que atingem as massas é algo evidenciado pela busca constante do controle da paisagem a partir do Estado e do mercado, mas os artistas continuam a encontrar formas de deixar seus protestos impressos nas estruturas da cidade de São Paulo, mesmo com a perseguição e a cooptação da arte pelos agentes do Estado e do mercado.

Alguns pontos são de importante destaque a partir da análise das entrevistas: há uma disputa que se estabelece num campo de poder por meio da busca pelo controle das representações que compõem a paisagem no espaço público das metrópoles; há um relacionamento entre o conteúdo das obras e a própria produção do espaço: de acordo com os artistas, as temáticas impressas em suas obras buscam denunciar as contradições presentes nas cidades e sociedades contemporâneas; o fazer artístico da arte de rua é político, não apenas por conta das representações e seu potencial de narrar outras histórias, mas pelo próprio fato de ocupar o espaço público como forma de reivindicar a rua; a recepção da arte de rua pelas classes médias, pelo mercado e pelo próprio Estado é um sintoma do sistema de exclusão em que se funda a produção neoliberal do espaço, apoiada em pilares racistas, classistas e sexistas, tal como o próprio capitalismo; a produção e a recepção da arte de rua e a produção do espaço urbano, assim como a produção de lugares e das relações dos sujeitos com o espaço são processos íntimos, nos quais pode ser observado uma inferência entre os elementos.

É imprescindível compreender que o Estado impõe medidas por meio de práticas violentas. Ainda que sejam violências simbólicas, as imposições verticais colocadas a partir do Estado, por vezes irrefutáveis e apoiadas por agentes com um vasto acúmulo de capital, são responsáveis pela manutenção da ordem no espaço urbano. Essa manutenção da ordem impossibilita a inserção de novos agentes no campo, excluindo grande parte da população do processo democrático. As ações do Estado, sejam as



ações propositivas (da Lei Cidade Limpa e dos editais de fomento), sejam as ações responsivas (como resposta às manifestações), são, todas elas, ações de polícia, por conseguinte, violentas.

Além disso, a exclusão dos artistas do processo de formulação desses instrumentos verifica-se como uma prática violenta e de exclusão. Há uma linha muito tênue entre a legalidade e a ilegalidade no Brasil. Sendo assim as formas de exclusão e de expressão do necropoder (apresentadas pelos autores supracitados) são fundamentais na distinção da legalidade e da ilegalidade. As fronteiras entre esses termos são extremas e subjetivas a quem as aplica no cotidiano da metrópole.

É possível concluir que a participação e a democracia são inatingíveis na estrutura presente do neoliberalismo. Esses agentes, marginalizados, são colocados numa situação na qual precisam articular estratégias para serem reconhecidos e impor seus interesses no campo, como foi possível de ser feito com os artistas que receberam os pedidos de desculpas da prefeitura de São Paulo. Caso contrário, é provável que esses agentes vivam à margem do campo, como aponta um dos artistas entrevistados: “Durante todos os editais que participei, dos processos seletivos, me senti diminuído em todos”. O caso do apagamento dos murais em São Paulo demonstra a fragilidade dessas definições, e a seletividade da legalidade no Brasil. Ademais, os capitais acumulados pelos sujeitos, dos artistas renomados que, ao contrário de outros, que tiveram suas obras apagadas, foram recompensados com a encomenda de um novo trabalho.

As cidades, em especial as situadas no Sul Global, são o retrato da globalização e da desigualdade na periferia do mundo. Nelas, além da desigualdade de acessos e da ausência de cidadania, a violência também é aprofundada nas práticas de exclusão, silenciamento e força. Num contexto em que a desigualdade e a violência são legitimadas, práticas e ações que reforçam essa estrutura são, por vezes, naturalizadas. Ou seja, as imposições por intermédio dos instrumentos jurídicos (no caso que analiso, a Lei Cidade Limpa e os próprios editais de fomento), são naturalizadas e aceitas como se não representassem uma forma violenta de marginalização e exclusão de determinados grupos. Essa dominação faz-se presente no tecido social de maneira constante, afetando quase todos, senão todos, os aspectos da



vida humana, ou seja, podemos extrapolar esse jogo de dominação para a leitura do mundo, a partir dessa imposição colonial do poder, que impõe uma segregação social na contemporaneidade.

A linguagem dos editais e das leis estão encriptadas, impossibilitando a compreensão de determinados grupos e, conseqüentemente, articulando a exclusão desses. Por meio desse tipo de mecanismo fica evidenciado que determinadas condições de existência são veementemente impossibilitadas de alcançar uma série de possibilidades e estratégias na metrópole contemporânea, não apenas no contexto das políticas culturais. A análise das leis e dos editais compuseram uma etapa da pesquisa que teve como objetos a lei como mecanismo de exclusão e criminalização a partir de uma prática artística, de memória e patrimônio. A exclusão a partir da encriptação das ferramentas aparece, portanto, como sintoma da violência estrutural imposta no sistema de exclusão na qual a sociedade se estrutura.

Após as análises, fica evidenciado que a arte de rua denuncia as mazelas sintomáticas da reprodução social do espaço e, simultaneamente, a reação à arte de rua aprofunda um dos principais sintomas da produção do espaço na contemporaneidade, sendo a exclusão. Isso destacado pelo teor das narrativas presentes nas obras e pelo ato político de estar e ocupar as ruas com a produção de obras artísticas nos espaços públicos. O argumento também se manifesta a partir das verificadas reações das classes médias e dos governantes, aprofundando a marginalização ou capitalizando a partir do sofrimento de uma classe. Há um evidente campo de tensões, articulado a partir de diferentes agentes, que se estabelece por meio de disputas pelo controle da paisagem urbana. Tal campo reflete a exclusão e a marginalidade presentes na própria cidade. Estes marginalizados buscam na arte de rua formas de se expressar e contestar tal lógica, reforçando o argumento já apresentado de que a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as contradições sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano.



Referências

- ADORNO, T. **Teoria estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988.
- ASCHIDAMINI, I. M.; SAUPE, R. Grupo focal estratégia metodológica qualitativa: um ensaio teórico. **Cogitare Enfermagem**, [s. l.], v. 9, n. 1, p. 9-14, 2004. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/cogitare/article/view/1700>. Acesso em: 7 jul. 2021.
- BETANCUR, L. F. A. **Los puentes de la memoria**: jóvenes, arte y memoria en la ciudad de Medellín. Medellín, 2018. Disponível em: http://bibliotecadigital.udea.edu.co/bitstream/10495/10220/1/AlvarezLuisa_2018_PuentesMemoria.pdf. Acesso em: 7 jul. 2021.
- BUTLER, J. **Quadros de guerra**: quando a vida é passível de luto? Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- CAGGIANO, S. **El sentido común visual**. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2010.
- CAMPOS, E. B. V. Grafite: manifestação artística presente no estado de São Paulo e suas implicações sociais e culturais. **Revista Científica do Centro Universitário de Jales**, [s. l.], ed. 10, p. 74-94, dez. 2019. Disponível em: <https://reuni.unijales.edu.br/edicoes/14/edicao-completa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- CASTELLANOS, P. Muralismo y resistencia en el espacio urbano. **Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales**, Almería, v. 7, n. 1, p. 145-153, 2017. Disponível em: <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/castellanos>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- CIDADE Cinza. Direção: Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo. Elenco: Os Gêmeos. São Paulo, SP: Sala 12 Filmes, 2013. 1 vídeo (72 min). Publicado pelo canal DNA Urbano. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag&ab_channel=DNAUrbano. Acesso em: 18 jul. 2021.
- NASCIMENTO, D. M. **O sistema de exclusão na cidade neoliberal brasileira**. Marília, SP: Lutas Anticapital, 2020.
- LIMA, C. M. S. O estudo da arte de rua como um fenômeno urbano e prática espacial na geografia. E-metropolis, Online, ano 12, n. 46, p. 19-26, 2021. Disponível em: http://emetropolis.net/system/artigos/arquivo_



pdfs/000/000/358/original/emetropolis46_art1.pdf?1639513228. Acesso em: 17 fev. 2022.

PENNACHIN, D. L. **Subterrâneos e superfícies da arte urbana**: uma imersão no universo de sentidos do graffiti e da pixação da cidade de São Paulo [2002 a 2011]. 2011. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/JSSS-9GHJ87>. Acesso em: 8 jul. 2021.

PIXO. Direção e Produção: Roberto T. Oliveira. Roteiro e Fotografia: João Wainer. [São Paulo, SP]: [s. n.], 2009. 1 filme (61 min). Publicado pelo canal TX Now. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&ab_channel=TXNOW. Acesso em: 18 jul. 2021.

SANÍN-RESTREPO, R.; ARAÚJO, M. M. The theory of encryption of power: itinerary of an idea. **Revista da Faculdade Mineira de Direito**, Belo Horizonte, v. 23, n. 45, p. 18-33, 2020. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/Direito/article/view/23688/16902>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Lei 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. São Paulo: Secretaria do Governo Municipal, 2006. Disponível em: <http://legislacao.prefeitura.sp.gov.br/leis/lei-14223-de-26-de-setembro-de-2006>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Prefeitura. **Manual ilustrado de aplicação da lei cidade limpa e normas complementares**. São Paulo: Gestão Urbana de São Paulo, 2016. Disponível em: <https://gestaourbana.prefeitura.sp.gov.br/wp-content/uploads/2016/10/Cartilha-Lei-Cidade-Limpa.pdf>. Acesso em: 8 jul. 2021.

SÃO PAULO (Cidade). Secretaria Municipal de Cultura. Edital nº 01/2017/SMC-NFC. Processo nº 6025.2017/0001267-6. [Abertura de inscrições para o 1º Edital de Concurso de Pintura de Rua]. **São Paulo**: SMC, 2017. Disponível em: https://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/upload/editalMAR_1489427334.pdf. Acesso em: 8 jul. 2021.

SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. [São Paulo]: Editora Contexto, 2007.

