

Carolina Maria Soares Lima

# O estudo da arte de rua como um fenômeno urbano e prática espacial na geografia

## Resumo

*O presente artigo tem como objetivo divulgar excertos da pesquisa de mestrado realizada no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, que buscou compreender o relacionamento entre a produção do espaço urbano e a produção da arte urbana nas cidades contemporâneas. Além de uma revisão teórica, a discussão apresentada é subsidiada pela análise de três casos latino-americanos (Medellín, na Colômbia; São Paulo e Belo Horizonte, no Brasil) que colaboram para a construção do argumento de que a arte consegue denunciar as contradições resultantes da produção do espaço, ao mesmo tempo que as reações a ela aprofundam tais contradições.*

Arte de rua

Criminalização da pobreza

Periferias urbanas

Produção do espaço

## Abstract

*This essay aims to disseminate excerpts from the master's research carried out in the Postgraduate Program in Geography at the Federal University of Minas Gerais, which sought to understand the relationship between the production of urban space and the production of urban art in contemporary cities. In addition to a theoretical review, the discussion presented is supported by the analysis of three Latin American cases (Medellín, in Colombia; São Paulo and Belo Horizonte, in Brazil) that contribute to the construction of the argument that art is able to denounce the resulting contradictions of the production of space while reactions to art deepen such contradictions.*

Street art

Criminalization of poverty

Urban peripheries

Space production

## APRESENTAÇÃO

Entre os anos de 2020 e 2021, no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade Federal de Minas Gerais, foi desenvolvida uma pesquisa de mestrado buscando compreender e aprofundar os estudos sobre a arte de rua na geografia. A pergunta central é “Como se relacionam as obras de *graffiti*, mural e pixo à (re)produção social do espaço em diferentes contextos urbanos?”. A proposta do presente artigo é apresentar e divulgar excertos da revisão que relaciona a arte de rua e o espaço público, bem como apontar a necessidade de estudá-los no âmbito da geografia, da arquitetura e urbanismo e dos estudos urbanos e regionais.

O estudo das ruas nas cidades nos permite chegar ao sistema de relações que orienta a apropriação e a produção do espaço na contemporaneidade (MELLO et al., 2017). A partir disso, faz-se necessário um aprofundamento em estudos que abarquem os fenômenos que ocorrem nas ruas tanto na geografia quanto em outras áreas do conhecimento às quais o urbano interessa. Nesse sentido, conforme apontado, o presente artigo tem como objetivo apresentar análises sobre a arte e a cultura de rua, que podem ser entendidas como fenômenos fundamentalmente urbanos.

Ainda que, no presente trabalho, o pixo e o *graffiti* sejam objetos de análise, é importante destacar que “pixo” é um termo essencialmente brasileiro. Ou seja, diz respeito a uma diferenciação da cultura da arte de rua feita especialmente no Brasil. No cenário nacional da arte urbana, a diferenciação entre o *graffiti* e o pixo reside nos termos da legalidade e pelo fato de que este último frequentemente não é considerado arte. A pichação é sempre tida como ilegal, e, quando o *graffiti* passa a ser aceito no circuito oficial da arte, a marginalização do pixo é aprofundada. Ainda que ambos já tenham estado presentes no código penal brasileiro, no artigo 163, hoje, apenas o pixo compõe tal legislação (PENNACHIN, 2011). A distinção entre ambos, contudo, em termos de produção e estética é muito subjetiva. Essa subjetividade na diferenciação confere a todos aqueles atravessados pelas expressões artísticas a possibilidade de atribuir o status de crime e transgressão ao que veem nas cidades, ao chamar “pixo” ou *graffiti*. Nos casos brasileiros de análise, que serão apresentados à frente, fica evidente que a legislação e o juízo dos cidadãos operam a favor da exclusão: os artistas historicamente marginalizados são criminalizados com o pretexto de classificar as obras como “pixo”, enquanto os artistas mais privilegiados são entendidos como “grafiteiros” e acabam por compor grandes exposições no circuito oficial da arte.

## ARTE DE RUA E O ESPAÇO PÚBLICO

Desde o muralismo mexicano, na primeira metade do século XX, é notável que as obras de arte que se colocam nas ruas, valendo-se delas, têm algumas características em comum, destacadas por Vasconcellos (2007). A começar pelo fato de que rompem com a arte de cavalete, ou seja, rompem com o paradigma da arte exibida em museus e galerias. Nesse sentido, são obras acessadas por um público mais amplo, uma vez que, além do fato de que museus e galerias são espaços que segregam, em virtude de serem acessados por grupos econômicos muito específicos, quando andamos pelas ruas das cidades, pela fruição, acessamos as obras de murais, grafittis e pixo. É essa diversificação de acessos, que só é permitida pelos espaços públicos, que gera a possibilidade de instabilidade na ordem do sensível.

As obras em espaço público colaboram para a construção de um imaginário coletivo, agregado a partir das subjetividades presentes nas representações. As narrativas presentes nas obras de arte de rua conseguem gerar, em grupos distintos, diferentes versões sobre a realidade política, social, econômica e cultural de um lugar. Isso porque quando são percebidas, uma vez que compõem a paisagem, têm diversos significados a elas atribuídos a partir de seus elementos. Esses significados passam a compor os diferentes imaginários coletivos sobre as temáticas que as obras atravessam. Contudo, vale destacar que as manifestações podem gerar diferentes opiniões e significados a partir dos espectadores. Todos são atravessados pela arte, a percebem e atribuem significados ao que veem, mas tais significados são distintos devido às identidades, ideologias e crenças que cada um carrega em si.

Outra diferenciação importante da arte de rua estudada é que ela não é apenas exposta na rua: ela é produzida ali. Dessa forma, o processo produtivo dos artistas também é fortemente relacionado à dinâmica das cidades. Não apenas a concepção e a percepção, mas também o suporte e a produção da arte de rua são íntimos à rua e ao espaço público. Assim, agregam todos os conflitos e cooperações que atravessam estes espaços e se constituem como uma forma de ocupar os espaços públicos 1) com o corpo, durante a produção; 2) com a obra, nos muros e 3) com as ideologias e narrativas, através da percepção dos espectadores.

O espaço público urbano, então, é convertido em um território estratégico, de manipulações e resistências (CASTELLANOS, 2017). Isso porque imprimir mensagens no espaço público, na forma de representações ideológicas, de propaganda ou publicidades,

garante um consumo e um acesso quase universais, se considerarmos como amostra os transeuntes de determinada fração da cidade. Essas obras, então, são perigosas, pois geram discussão, apresentam identidades, narram o contexto da sociedade, dialogam com as massas, subvertem (ou buscam subverter a ordem) sendo produzidas em espaços de amplo consumo (CASTELLANOS, 2017). Por conta desse perigo e do alto interesse no controle da paisagem e dos espaços públicos, um campo de tensões se estabelece ao redor da arte de rua nas cidades contemporâneas.

O *graffiti*, o pixo e os murais são essencialmente urbanos por seus propósitos e ambições relacionados à revolução e à contestação da estrutura. Mais do que urbanos, são frutos da sociedade capitalista e da segregação espacial, gerada por essa sociedade nas cidades. Essas expressões são um fenômeno urbano, uma forma de protesto político e expressam, em essência, territorialidade (PENNACHIN, 2011).

Em contextos históricos anteriores, como o Maio de 68<sup>1</sup>, ou até mesmo os eventos que atravessaram a derrubada do Muro de Berlim, essas expressões já eram observáveis e sempre relacionadas às questões políticas ou identitárias, como é o caso de diferentes gangues ao redor do mundo. Hoje, a arte de rua é atração turística em diferentes cidades do planeta, incluindo os três casos de análise, compondo roteiros de visita para contemplar os murais em grandes metrópoles. Seja como for a percepção, o espectador atravessado por essas obras tem reações de admiração ou indignação todas as vezes que não as ignora. Já as obras, no que lhe concernem, quando estão nas ruas, questionam o espaço pela sua natureza transgressora, garantindo reconhecimento a grupos marginalizados. Tal reconhecimento se dá a partir das narrativas e pela projeção dos artistas, que levam suas ideologias e conseguem denunciar as contradições da sociedade em circuitos para além das periferias das cidades. Nesse sentido, é possível destacar que a arte de rua, então, é um fenômeno fundamentalmente urbano, que contesta a lógica imposta na produção do espaço na cidade neoliberal. Essas manifestações, no que lhes concerne, conseguem provocar dissenso e, por

1 O Maio de 68 foi um movimento consistido essencialmente de protestos organizados por parisienses, desestabilizando a República Francesa e gerando uma repercussão mundial. Esse evento não foi isolado do contexto mundial de propostas revolucionárias, desde, pelo menos, a Guerra do Vietnã, passando pelo assassinato de Martin Luther King, pela Primavera de Praga e pelas resistências às ditaduras latino-americanas, até a luta pela descolonização da Argélia (BERNARDO, 2008). Este foi um marco importante que contribuiu para o presente debate, pois, a partir daí, torna-se possível a ressignificação da ocupação dos espaços, gerando ânimo para intervenções e para a criação de novos circuitos de arte (BERNARDO, 2008).

tal, é uma arte política ao redor da qual um campo de tensões se articula, através de conflitos e cooperações que agenciam a própria (re)produção do espaço urbano.

A cultura é uma produção histórica e, assim, as análises dos sistemas culturais dependem das condições sócio-históricas em que se inserem. As culturas nascem de relações sociais que são desiguais. Elas revelam, portanto, conflitos e desenvolvem tensões. Em um determinado espaço social, há uma hierarquia cultural, gerando dominações e resistências (CUCHE & MAHLER, 1999). Considerando esse aspecto, é notável que há uma cultura marginal, produzida por grupos sociais subalternos e fabricada no cotidiano. As manifestações estudadas compõem o grupo de culturas entendidas como culturas marginais.

Desde o início do século XXI, a arte de rua vem compondo a paisagem urbana em diferentes cidades ao redor do mundo. Inicialmente, essa prática era ilegal, mas vem ganhando popularidade e aceitação, o que é evidenciado pelos enormes festivais de arte de rua, por exemplo (BENGESTEN, 2016). Contudo, a prática ainda é associada ao vandalismo, criminalizada em diversos contextos urbanos, como será apresentado nos casos de análise.

O *graffiti* é um elemento da cultura *hip-hop*, que tem relação com o *pop art* e não tem ligação direta com o muralismo, ainda que seja possível encontrar algumas semelhanças entre os movimentos. Esta cultura, o *hip-hop*, agrega uma série de manifestações historicamente marginalizadas, como o *rap* e o *graffiti*, que, por sua vez, têm origem nas expressões das favelas e periferias como forma de contestar e desequilibrar o consenso e a ordem imposta. As manifestações culturais do *hip-hop* configuram formas de apropriação e ocupação do espaço urbano que promovem uma espécie de propaganda subcultural e, recentemente, vêm sendo incorporadas ao circuito oficial da arte e cooptadas pelo mercado (PENNACHIN, 2011). Essa cooptação da arte de rua pelo mercado e pelo circuito oficial da arte é uma violenta opressão contra as narrativas presentes nas obras, que confrontam tais circuitos, mas, simultaneamente, promovem projeções a agentes historicamente subalternizados. O pixo originou-se de uma cultura convergente entre o *hip-hop* e o *punk*, carregando influências dos dois (PIXO, 2009). Ambos valem-se da paisagem urbana para apresentar narrativas e denunciar as contradições resultantes da produção social do espaço.

Ainda que sejam cooptadas pelo circuito oficial da arte e pelo mercado, a presença dessas obras nas cidades continua a confrontar até mesmo a arquitetura e o planejamento das cidades. O planejador, o

urbanista, o arquiteto e o engenheiro não necessariamente preveem que as estruturas serão suporte para diferentes intervenções quando as concebem. O que fica evidenciado é que a arte de rua confronta a institucionalidade hegemônica em que a arte e a política se inserem, bem como a lógica de produção capitalista do espaço urbano. Por conta desse enfrentamento, a arte de rua está constantemente exposta a riscos – de marginalização, de apagamento, de condenação aos seus executores, por exemplo.

No interior das periferias, há movimentações e produções da ordem da cultura cujas reciprocidades e abrangências reescrevem o que se considera “à margem” (PALLAMIN, 2017). Nesse sentido, é fundamental perceber que as culturas marginalizadas, ou melhor, as subculturas, nos termos de Cosgrove (2012) e Serpa (2007), são responsáveis pela ressignificação da subalternidade imposta a agentes marginalizados na metrópole. Tais subculturas, que se expressam em canções, vestimentas, pixações e outros, compõem comportamentos que se apropriam do meio urbano e do espaço público, gerando um agenciamento coletivo dos sentidos sobre a própria margem (BERTELLI, 2017). É fundamental ler as marginalidades sociais em sua totalidade, ou seja, não admiti-las como o negativo do centro, uma vez que o próprio processo de periferação foi acompanhado da geração de profundos estigmas sobre as populações pobres, periféricas e faveladas (BERTELLI, 2017). A arte de rua nos ajuda a realizar esse exercício de leitura da periferia pela própria periferia e, mais do que isso, a operar uma crítica à produção do espaço, uma vez que as narrativas presentes nas obras conseguem denunciar aspectos sociais frequentemente ignorados no cotidiano.

Por vezes, o conteúdo das obras pode gerar profundo incômodo nos espectadores por diferentes motivos. Isso acontece em um dos casos de análise, que será apresentado à frente, e é crucial ter em mente a necessidade da crítica da sociedade e do espaço presente nas obras e as agências que elas produzem. A arte de periferia, a arte marginal, de rua, é frequentemente deflagrada e marginalizada, ocorrendo num sentido de revolta, por isso, guarda em si um potencial de dissenso frente às ordens postas – a social, a econômica, a política e a cultural. Isso ocorre, sumariamente, devido ao fato de que a relação entre os agentes marginalizados e os outros espaços sociais que não a periferia é frequente na base da elaboração temática da arte de rua e da arte de periferia (FELTRAN, 2017).

A forma com a qual as representações se colocam no espaço público evidenciam as contradições e a marginalidade existente na reprodução social do

espaço na contemporaneidade. A arte de rua é uma subcultura que se porta como um fenômeno essencialmente urbano e atravessado, tal como o próprio espaço, por relações pautadas em conflitos e cooperação, o que estabelece um campo de tensões ao redor da mesma. Neste campo de tensões, é instaurado um simulacro das relações sociais de poder e produção, no qual determinados agentes resistem à ordem hegemônica e outros a impõem.

Para estudar as subculturas, assim como para estudar o espaço, devemos admitir que o poder é expresso e mantido na (re)produção de ambos, existindo, portanto, culturas dominantes e dominadas (SERPA, 2007). Essa dominação cultural se faz intimamente ligada às relações de dominação expressas nas relações sociais de produção que atuam na reprodução do espaço urbano. As subculturas recebem uma distinção entre si a partir de Serpa (2007), que devem ser consideradas neste trabalho. Para o autor, têm-se subculturas residuais – aquelas que restam do passado –, as emergentes – que antecipam o futuro – e, finalmente, as excluídas: sendo ativa ou passivamente suprimidas. Nesse sentido, as culturas periféricas são suprimidas, e muitas delas produzem narrativas na ordem da utopia, antecipando reformas e revoluções.

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). Nesse sentido, avaliar as possibilidades e a forma com a qual a arte de rua se apropria do espaço abre portas para uma importante análise. Isso porque, uma vez que a arte de rua ocupa o espaço em diferentes formas (corpo na produção, obra e narrativa), essas formas passam a compor a paisagem urbana e o escopo de representações que nela se fazem presentes. A partir desse processo, a arte de rua passa a compor um escopo de movimentos de territorialização dos grupos, atravessado por relações de poder e dominação em todos os tempos da obra (concepção, produção e exposição).

Dessa forma, é evidenciado que a arte da rua, simultaneamente, reforça e denuncia as mazelas sociais presentes na produção e na reprodução do espaço urbano. Reforça, porque os agentes estabelecem relações de conflito que, cada vez mais, marginalizam e criminalizam os artistas que já são estruturalmente marginalizados e subalternizados nas cidades. Isso ocorre até mesmo com artistas que não são estruturalmente marginalizados nas cidades contemporâneas. Ao mesmo tempo, denuncia as mazelas sociais, através das narrativas. A arte de rua carrega um enorme potencial de dissenso que, no que lhe concerne,

pode influenciar na transformação da própria produção do espaço a partir dos agentes que por ela são tocados. O processo de marginalização é denunciado através das narrativas e retratos do cotidiano dos grupos subalternizados presentes em obras de arte de rua na metrópole.

A partir das noções e definições a respeito do espaço público, é importante destacar o fato de que este é concebido como o local de encontro entre diferentes classes e grupos e é onde a política e o dissenso mais facilmente acontecem. Estudá-lo na geografia é fundamental, tendo em vista que a geografia humana se ocupa da cultura e dos simbolismos no espaço por meio do estudo, essencialmente da paisagem. Já no que tange o estudo das representações, evidencia-se o fato de que elas conseguem abarcar grandes contradições e dualidades, além de serem produto da mente humana e da divisão do trabalho. Estudar as representações na geografia é fundamental, tendo em vista que elas são produzidas e produzem o espaço. Nas seções subsequentes, serão discutidas de que forma as apresentações feitas previamente são observadas nos casos de análise, além das contribuições à geografia e aos estudos da urbe.

## CASOS DE ANÁLISE

A partir das elaborações apresentadas, foram analisados diferentes contextos urbanos para colaborar com a construção do pretendido argumento. A partir de entrevistas, grupos focais e análises documentais e fílmicas, as cidades de Medellín, na Colômbia, São Paulo e Belo Horizonte, no Brasil, foram analisadas, e, à frente, os principais resultados serão apresentados. No total, foram coletados 17 depoimentos, sendo eles: uma entrevista semiestruturada com um guia de Medellín, realizada em 2020, de forma remota; nove entrevistas estruturadas realizadas com artistas da cidade de São Paulo por meio do Google Formulários, lançado em redes sociais com amplo acesso por artistas de rua da cidade; três depoimentos colhidos em grupo focal com artistas da cidade de São Paulo, na plataforma Google Meet, a partir de indicações de artistas, atendendo ao *snowball method*; uma entrevista com uma representante da Prefeitura de São Paulo, contatada por meio do portal da prefeitura; três entrevistas estruturadas com moradores, artistas e guias turísticos da Comuna 13, em Medellín, por meio do Google Formulários, divulgado em redes sociais de amplo acesso entre os moradores da Comuna. Os dados documentais foram coletados a partir de jornais e redes sociais, além de legislações específicas que tratam do controle da paisagem. Nas

análises fílmicas, foram analisados os filmes *PIXO* (2009) e *Cidade Cinza* (2013). Cada um dos exemplos contou com suas particularidades, inclusive nas questões de pesquisa postas aos mesmos. Nesse sentido, as verificações obtidas a partir de cada um deles colaboram para a construção do argumento de diferentes formas.

Em Medellín, na Colômbia, foi possível verificar que a presença da arte no espaço público gera uma dualidade importante para a compreensão desse espaço. A análise foi feita a partir da Comuna 13, na cidade colombiana. Foi verificado o fato de que a presença da arte no espaço público no contexto da Comuna consegue promover agitação e propaganda, configurando o que se entende por arte ativista, além de ser responsável pela consolidação da memória e identidade locais. De tal modo, verifica-se que a arte consegue mediar as relações entre os agentes, sejam eles moradores ou visitantes, e o próprio espaço – e os outros tempos e marcas deixados no espaço. Contudo, a presença das obras não consegue garantir cidadania, por exemplo, mas sim promover um aprofundamento dos processos nefastos da produção do espaço, como a favelização e a espetacularização da pobreza, transformando o sofrimento em lucro. Assim, fica verificado que as obras conseguem denunciar as contradições do passado e do presente da Comuna, mas, em simultâneo, geram lucro na forma de turismo e sofrimento por meio da memória, aprofundando os padecimentos resultantes da produção do espaço nesse contexto.

Já na análise a respeito de São Paulo também foi verificado o fato de que os artistas realizam esforços para a promoção do dissenso, por meio da denúncia da exclusão e de outros problemas resultantes da produção do espaço, expressos pelas narrativas presentes em muitas das obras. Também foi verificado que a reação das massas, do Estado e do mercado em relação à arte de rua gera um aprofundamento da exclusão, analisado a partir de casos de referência para a cidade. No que diz respeito ao mercado, é notado um esforço para cooptar as obras de arte, despolitizando-as e fazendo-as servir à publicidade. Sobre o Estado, é notada a busca pelo controle dos artistas e pelo apagamento de obras que não agradam determinados agentes, além de aumentar a segregação por meio de legislações e editais de fomento à arte. Sobre os editais, deve-se destacar que passam por um processo de encriptação, excluindo agentes da possibilidade de concorrer pelo financiamento de seu trabalho, por exemplo.

Finalmente, no caso de Belo Horizonte, olhando, em específico, para o Circuito Urbano de Arte, foi possível notar a presença do racismo e de outros

sintomas da exclusão em meio ao processo de criminalização de artistas e produtores culturais, com a premissa de criminalizar práticas de pixação, mesmo que outras obras do mesmo festival tenham a estética do pixo presente e não tenham sido perseguidas. Belo Horizonte é palco de casos emblemáticos da promoção do dissenso e da perseguição de artistas da periferia e contribuiu intensamente para a solidificação do argumento apresentado neste trabalho. Sobre este caso foi verificada a importância do tamanho das obras e do fato de estarem no espaço público para a geração do dissenso e das reações verificadas a partir de cidadãos e da polícia civil. De tal modo, é observada a possibilidade de denunciar as contradições sociais pelas obras, mas, em simultâneo, são geradas circunstâncias que dizem da subalternidade imposta a determinados agentes.

Além disso, alguns pontos levantados a partir da revisão teórica se confirmaram na pesquisa empírica realizada. Eles tangem o fato de que a arte colabora para a transformação do espaço urbano em um território estratégico, atravessado por disputas do controle da paisagem; o fato de que a arte visual na cidade consegue contestar a ordem imposta e denunciar as contradições resultantes da produção do espaço; o fato de que a projeção da arte de rua nas cidades vem se alterando com grandes festivais e apoio do poder público e é cooptada pelo mercado, em vez de ser constantemente marginalizada; e que a arte de rua passa a ser um importante movimento de territorialização de grupos subalternizados e excluídos nas metrópoles.

Devido ao potencial de imprimir narrativas e interromper o cotidiano nas cidades, os três casos apontam para configurações de um campo de tensões ao redor da arte de rua, com disputas pelo controle da paisagem. No caso de Medellín, pode-se afirmar que o turismo é uma das principais fontes de renda dos moradores da Comuna. Tal turismo é mantido a partir do chamado *tour* de realidade, ou *reality tour* (FREIRE-MEDEIROS, 2007). A proposta desse tipo de *tour*, que inclui visitas a favelas e vilas no Sul Global, promove emoções intensas e extremas aos turistas, na busca pela promoção de uma comoção coletiva frente à pobreza. De tal modo, a manutenção da paisagem e das obras que remetem à pobreza é uma violenta glamourização da pobreza, do sofrimento e da margem, que coloca a favela como algo exótico, em vez de urgente, associando o resultado nefasto da produção capitalista do espaço a uma forma de lazer e entretenimento na contemporaneidade.

Já no caso de São Paulo, a disputa pelo controle da paisagem se manifesta nas tentativas do Estado em estabelecer um controle dos mesmos, a partir de processos de catalogação e legislações que incidem sobre

o conteúdo de obras de arte na paisagem urbana. Este controle, ou seja, controlar os agentes produtores da arte e responsáveis pelas manifestações artísticas nas cidades, pode ser compreendido como um sintoma da disputa que se coloca ao redor do controle da própria paisagem na cidade de São Paulo. 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. Finalmente, no caso de Belo Horizonte, este campo de disputa se materializa nas perseguições a obras de arte do Circuito Urbano de Arte, a partir de tentativas de criminalização de artistas periféricos e da própria estética da periferia. Tal movimento reforça, ainda, o argumento de que a resposta da sociedade, do Estado e do mercado à arte de rua é extremamente relacionada aos sintomas da própria produção do espaço, tendo em vista que reproduz a exclusão e a marginalidade às quais as pessoas das periferias são impostas, colaborando para a geração de uma circunstância de subalternidade.

Já a contestação da ordem neoliberal das cidades se dá tanto pelas narrativas que desestabilizam o cotidiano quanto pelo fato de imprimir na paisagem elementos não planejados por aqueles que concebem o espaço. No caso de São Paulo, por exemplo, os artistas citaram, no grupo focal realizado, a importância da obra com escrito “olhai por nós [sic]” no Pátio do Colégio (ou Patteo do Collegio). A obra teve repercussão crítica a partir das classes médias, que apontaram ser um “crime contra a cidade” e alegaram que os produtores “não sabem escrever direito”. A grande imprensa fez repercutir o discurso de que o ocorrido é uma forma de vandalismo e não de protesto. O Pátio do Colégio é o marco inicial da construção da cidade de São Paulo e foi onde, historicamente, se deu início a catequese dos nativos. Diariamente, no Pátio, concentram-se diversos moradores de rua, amparados por grupos assistencialistas, que levam comida e roupa, por exemplo. Independentemente de quais sejam as ações geradas pelo impacto da obra, foi verificado pelos artistas e a partir da consulta em veículos midiáticos que certamente gerou um “incômodo”, ou melhor, uma interrupção na ordem do sensível, que fizesse questionar essa representação no espaço público da cidade de São Paulo. Os artistas apontaram que a obra questiona a religião e a dominação de todo o país e que a repressão sofrida pelos artistas reflete a estrutura da produção do espaço brasileiro. Contudo, os artistas destacam que nem todos conseguem acessar as mensagens que querem imprimir nas obras, o que é um desafio para os próprios artistas que se comprometem com o viés político da ação artística.

A cooptação artística também é notada por pro-

cessos de fomento a festivais e ao turismo, tanto o turismo de realidade quanto o turismo convencional. Nos três casos o turismo faz-se um importante fator para a existência autorizada da arte nas localidades estudadas e, em simultâneo, um fator que colabora para o esvaziamento de agência potencial das obras. No entanto, independentemente da cooptação, a arte faz-se um importante instrumento de territorialização dos agentes subalternizados nas metrópoles. De acordo com entrevistados, a arte de rua reflete a desigualdade e a exclusão presentes na sociedade brasileira em dois movimentos diferentes. Eles destacam que as obras “levam o olhar” para um lugar, ou seja, apontam e denunciam problemas da sociedade contemporânea. Nesse sentido, portanto, é notada uma confluência entre o argumento construído e a realidade verificada: as narrativas das obras contestam a realidade da produção do espaço e algumas das reações à arte de rua reforçam a exclusão. As reações verificadas dizem de uma fração da realidade, pois, no contraponto, há várias formas de apropriação e resistência à violência e à exclusão sistemáticas que se dão no âmbito da produção e fruição da arte nas cidades a partir da própria arte de rua. Nesse sentido, nas cidades estudadas e fora delas, a partir das práticas espaciais da arte, há experiências importantes para a consolidação do direito à cidade e para a promoção da democracia em ações relacionadas à arte pública.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS E CONTRIBUIÇÕES À GEOGRAFIA

A hipótese levantada é reforçada a partir dos casos apresentados, de modo que as narrativas das obras contestam a realidade da produção do espaço e algumas das reações à arte de rua reforçam a exclusão. As reações verificadas dizem de uma fração da realidade, pois, no contraponto, há várias formas de apropriação e resistência à violência e à exclusão sistemáticas que se dão no âmbito da produção e fruição da arte nas cidades. Nesse sentido, nas cidades estudadas e fora delas há experiências importantes para a consolidação do direito à cidade e para a promoção da democracia em ações relacionadas à arte pública.

Um importante aspecto da hipótese e dos resultados da presente pesquisa diz respeito à capacidade verificada de promoção de dissenso da arte pública. Isso porque ela consegue reorientar a visão que se tem sobre a realidade urbana e promover debates e inflexões políticas sobre a paisagem. A arte é um importante componente do escopo de elementos que constituem as cooperações e conflitos que tecem o espaço público nas cidades contemporâneas.

Também foi relevante, ao longo da pesquisa, elucidar a importância das relações entre dissenso, política e as representações para a geografia e os estudos da produção do espaço. Nesse sentido, deve-se destacar o valor da manutenção das possibilidades de dissenso para a consolidação de processos de produção de espaço, que não dizem da exclusão sistemática nas cidades neoliberais. Finalmente, é verificada a importância dos estudos da paisagem na geografia urbana, no que diz respeito à percepção espacial, uma vez que ela incide diretamente na própria produção do espaço graças ao potencial de desestabilizar a ordem material e sensível vigentes.

No que tange à geografia, alguns aspectos importantes deste trabalho colaboram para a compreensão da importância dos estudos das práticas espaciais da arte para realizar uma leitura mais acurada do espaço. Isso pode ocorrer tanto pela análise das narrativas presentes nas obras, que se ocupam de temáticas que, por vezes, tratam das contradições resultantes da produção do espaço urbano, quanto pela análise da repercussão de determinadas obras entre a sociedade, que acabam por reforçar as contradições, através da criminalização da estética da periferia e das contradições não superadas. De tal modo, faz-se possível realizar uma leitura das relações de poder que se materializam no tecido social a partir dos conflitos e cooperações agenciados pela arte. Além disso, as manifestações artísticas, sua recepção e os espaços de representação se fazem fundamentais para a territorialização de grupos e propagação de ideologias de modo a estabelecer fluxos de controle do espaço, orientando, até mesmo, os usos e apropriações do mesmo nas cidades.

Os outros casos também abrem importantes portas de pesquisa, seja para aprofundar as análises aqui apresentadas em cada um deles ou para questionar considerações trazidas ao longo do presente texto. Além disso, verifico a necessidade de um aprofundamento das discussões, no campo da geografia, para a compreensão das práticas espaciais da arte e de suas relações com o espaço urbano, não se restringindo às artes visuais, como foi o caso deste trabalho, mas extrapolando para outras formas de apropriação do espaço.

## REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução: Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- BENGTSEN, P. Stealing from the public: the value of street art taken from the street. In: ROSS, J. I. (ed.). **Routledge handbook of graffiti and stre-**

- et art. Londres: Routledge, 2016. p. 456-468.
- BERNARDO, J. Estudantes e trabalhadores no maio de 68. **Lutas Sociais**, [s. l.], v. 19, n. 20, p. 22-31, 2008. Disponível em: [http://www4.pucsp.br/neils/downloads/pdf\\_19\\_20/2.pdf](http://www4.pucsp.br/neils/downloads/pdf_19_20/2.pdf). Acesso em: 7 jul. 2021.
- BERTELLI, G. B. Introdução. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFS-Car, 2017. p. 13-18.
- 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](https://www.youtube.com/watch?v=svFLNSQevag&ab_channel=DNAUrbano). Acesso em: 18 jul. 2021.
- COSGROVE, D. A geografia está em toda parte: cultura e simbolismo nas paisagens humanas. In: CÔRREA, R. L.; ROSENDAHL, Z. **Geografia cultural**: uma antologia. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012. p. 219-237.
- CUCHE, D; MAHLER, P. **La noción de cultura en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.
- FELTRAN, G. Sobre anjos e irmãos: cinquenta anos de expressão política do “crime” numa tradição musical das periferias. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFS-Car, 2017. p. 39-64.
- MELLO, M. A. S.; VOGEL, A.; MOLLICA, O. **Quando a rua vira casa**: a apropriação de espaços de uso coletivo em um centro de bairro. 4. ed. Rio de Janeiro: Eduff, 2017. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/download/19128/12571>. Acesso em: 8 jul. 2021.
- PALLAMIN, V. Apresentação. In: BERTELLI, G. B.; FELTRAN, G. (eds.). **Vozes à margem**: periferias, estética e política. São Carlos, SP: EdUFS-Car, 2017. p. 9-12.
- 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/JS-SS-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](https://www.youtube.com/watch?v=skGyFowTzew&ab_channel=TXNOW). Acesso em: 18 jul. 2021.
- SERPA, A. **O espaço público na cidade contemporânea**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.
- VASCONCELLOS, C. M. **Imagens da revolução mexicana**: o Museu Nacional de História do México 1940-1982. São Paulo: Humanitas, 2007. ■