

OS DESLOCAMENTOS ESPACIAIS E EPISTÊMICOS DA ARTE: O GRAFFITI E OUTRAS ESTÉTICAS DAS PERIFERIAS

THE SPACIAL AND EPISTEMIC DISPLACEMENTS OF ART: GRAFFITI AND OTHER PERIPHERAL AESTHETICS

Leandro Tartaglia

Colégio Pedro II

Campo de São Cristóvão, 177, São Cristóvão, Rio de Janeiro, RJ - Brasil.

leandro.tartaglia.1@cp2.edu.br

Recebido em 28 de agosto de 2021, Aceito em 29 de setembro de 2021.

<https://doi.org/10.26512/2236-56562021e40282>

Resumo: O presente artigo tem o objetivo de apresentar questões referentes à cultura das periferias e o pensamento subalterno como elementos para se pensar a relação entre o espaço e a arte. O texto estabelece um percurso teórico e conceitual que caminha pela geografia e outras ciências humanas, em uma perspectiva descolonial, como forma de abordar questões referentes à sociedades e à natureza. Fundamentada nas pesquisas do doutorado, a análise encaminha o debate para uma reflexão sobre as práticas e os conhecimentos responsáveis pela concepção de espaços periféricos em um contexto contemporâneo brasileiro.

Palavras-chave: Periferias, ecologia, cultura, pensamento subalterno, *graffiti*.

Abstract: This article aims to present issues related to the culture of peripheries and subaltern thinking as elements to think about to relationship between space and art. The text establishes a theoretical and conceptual path that walks through geography and other human sciences, in a decolonial perspective, as a way to address issues related to societies and nature. Based on the doctoral research, the analysis leads the debate to reflect on the practices and knowledge responsible for the design of peripheral spaces in a contemporary Brazilian context.

Keywords: Periphery, ecology, culture, subaltern thinking, *graffiti*.

Introdução

O mundo pós-pandêmico sinaliza a necessidade de mudanças significativas em diferentes níveis das sociedades contemporâneas. Uma inevitável emergência ambiental se anuncia num horizonte próximo, além da pandemia, o acirramento de conflitos sociais indicam as desigualdades latentes do modelo econômico. O conhecimento sobre o espaço é uma importante ferramenta para se pensar essas transformações e suas implicações recentes em nosso cotidiano.

Ainda que mergulhados em um momento de incertezas, proponho analisar alguns caminhos para repensar a concepção (ou mesmo uma reconstrução) do espaço a partir de uma perspectiva descolonizante da arte. Como pressuposto dessa análise, podemos pensar a arte como um dos elementos de concepção do espaço. Gostaria, portanto, de utilizar as

linhas a seguir para debater a questão da arte no âmbito da geografia, compreendendo alguns elementos como balizadores dessa análise: as periferias sociais e a relação sociedade e natureza.

O que estamos chamando de arte? É preciso destacar a amplitude desse termo e a impossibilidade de abarcar toda a sua multiplicidade e profundidade. Por isso, irei focar na dimensão plástica e visual da produção artística, tendo em vista a experiência adquirida com o *graffiti* enquanto pesquisador, professor e artista (TARTAGLIA, 2014; 2018). O *graffiti*, enquanto manifestação artística, está profundamente ligado a vida urbana e suas periferias em termos simbólicos e políticos. Originalmente, a arte do *graffiti*, como parte do movimento *Hip Hop*, representava o resultado da ação intencionalmente política de afirmação de sujeitos periféricos e marginalizados.

A partir de um olhar paisagístico, por meio dos sentidos percebemos o mundo, e na sua interação espacial, apreciamos a arte. Arte essa que está além dos objetos e museus que tradicionalmente representam a arte moderna ocidental. A arte também se faz presente na própria relação dos povos originários e comunidades tradicionais com seus ambientes e sua cultura ancestral (GONZALEZ, 1988), seu Bem Viver (ACOSTA, 2016) e suas cosmologias (KRENAK, 2019). Nesses ambientes a natureza se integra com a sonoridade e as cores locais, as construções se fundamentam na simbiose com o clima e as águas, sabores e cheiros resultam do intenso metabolismo da vida e do trabalho em comunidade. Portanto, a complexidade das periferias sociais do Brasil indica outras formas de se conceber o espaço, onde o manejo coletivizado da natureza derivado de sociabilidades mais harmônicas configura paisagens, cujo produto simbólico e material é a própria arte.

Em um primeiro momento, o *graffiti* nos auxilia a perceber a arte como elemento de concepção do espaço em uma perspectiva periférica urbana, a partir do seu deslocamento contemporâneo em direção aos ambientes abertos das cidades, subvertendo a lógica das exposições em galerias e museus, e assim, atribuindo novos sentidos as paisagens urbanas. A ampliação da própria visibilidade, mesmo ilegalmente, é o ponto chave para compreender a intencionalidade desses sujeitos.

Desde então, o ordenamento das cidades impôs seus limites e a determinação da seletividade dos seus espaços. Por isso, a manifestação política de sujeitos periféricos, ainda que artística, nunca foi plenamente tolerada nas áreas consideradas nobres das cidades. Como diria Milton Santos (2006), os espaços luminosos apresentam sua própria racionalidade, o que significa, ainda hoje, a exclusão de grupos sociais vindos das

periferias, ou o controle de suas práticas. A presença mais evidente de *graffitis* nos espaços luminosos, ou nos espaços opacos, denota a capacidade de mutação das artes. Se, por um lado, há uma nítida vitória dos movimentos sociais, por outro, existe uma domesticação de seus sujeitos pelo aspecto comercial da arte e, até mesmo, sua adequação ao planejamento urbano governamental.

Por fim, proponho um deslocamento epistêmico do olhar sobre a arte contemporânea, que acompanha o seu deslocamento espacial, na relação com os espaços periféricos. A experiência de um evento chamado *Street River*, promovido por grafiteiros e uma comunidade ribeirinha amazônica no Pará demonstra que existem outras possibilidades de se relacionar com os espaços periféricos, para além da sua dimensão urbana e outros estereótipos da modernidade. A arte como elemento indutor de sentidos, visando a concepção de espaços ambientalmente plurais e culturalmente tolerantes. Ainda que a superação de todos os conflitos urbanos e rurais que atingem os espaços periféricos do Brasil esteja muito distante, a valorização da ancestralidade e das culturas periféricas demonstram que o pensamento subalterno (MIGNOLO, 2003) permite caminhos para se repensar o espaço no diálogo entre a arte, as periferias e a natureza.

Os deslocamentos espaciais da arte

Para o universo artístico, o século XX ainda é muito influente e presente na sua concepção e produção do que podemos compreender como arte. É correto dizer que profundas transformações conceituais e materiais ocorreram nesse período determinando os rumos da arte até a contemporaneidade. Irei evocar os artistas plásticos Marcel Duchamp, os muralistas mexicanos e Hélio Oiticica, para concluir com o *graffiti*, de que maneira artistas e movimentos artísticos foram responsáveis por transformações profundas que produziram, inclusive, um deslocamento espacial das artes plásticas e visuais tal qual podemos observar atualmente. É possível dizer que outras modalidades artísticas como a música, as artes cênicas, a fotografia e o cinema, também receberam estas influências e estabeleceram suas próprias mutações.

Marcel Duchamp reinventa o conceito de arte e sua produção no início do século XX a partir do que ele mesmo chamou de *ready-made*. Vinculado às vanguardas modernistas europeias, Duchamp foi um importante artista plástico ligado ao movimento Dadaísta. Ao propor a obra denominada “A Fonte”, um simples mictório, sem intervenções, deslocado para ocupar uma galeria de exposição de arte, Duchamp altera o sentido de arte até então existente. Propõe que um objeto do cotidiano pode obter o

estatuto de arte desde que deslocado espacialmente de sua origem para um local específico que lhe agregue valor artístico (CAUQUELIN, 2005).

A proposta revolucionou o mundo da arte, criando uma repercussão profunda na maneira como os artistas produziram e expuseram suas obras a partir de então. A crítica de Duchamp questionava o papel de museus e galerias de arte como espaços dotados de grande poder simbólico, capazes de potencializar o valor (ou de desqualificá-los caso ali não estivessem) tanto dos objetos expostos como de seus criadores. Com isso, as artes plásticas aprofundam a dimensão conceitual de representação e simbolismo.

Se, antes, eram os espaços fechados como museus, pinacotecas, teatros e casas de espetáculos, onde a arte era condicionada a se dirigir, com a proposta de Duchamp, os espaços públicos das cidades, muitas vezes gratuitos e a céu aberto, passaram a ser o destino de artistas iniciantes, anônimos e/ou sem patrocínio. Tal possibilidade conduziu uma democratização das artes nas cidades europeias pelo fato de fomentar a sua dimensão pública e interativa (GIANNOTTI, 2009).

A questão espacial da produção e da realização das obras adquiriu uma nova significação no meio artístico a partir de Duchamp, definindo o rumo das artes também nas Américas. Nas primeiras décadas do século XX, os muralistas mexicanos, por exemplo, apresentaram uma nítida mudança de perspectiva da arte buscando os espaços públicos das cidades, em virtude de sua capacidade de ampliar a comunicação e a projeção de visibilidade em suas temáticas politizadas. Os muralistas potencializaram o destaque da visibilidade, ou seja, do reconhecimento dos sujeitos e da representatividade de suas manifestações políticas, no espaço. Nesse caso, a paisagem sendo configurada pelos artistas visuais e seu muralismo, ao mesmo tempo que as cidades e suas formas arquitetônicas eram utilizadas como instrumentos para amplificar a comunicação criando imensas telas urbanas.

É importante também destacar que o muralismo mexicano está inserido no contexto de uma revolução popular que definiu os rumos da política e da organização social mexicana e, porque não da América Latina, nas décadas que se sucederam. Dentre toda complexidade que caracteriza a revolução mexicana, a reforma agrária e fundiária e a luta contra o imperialismo dos Estados Unidos são expoentes desse processo, que também revelou artistas como Diego Rivera, David Siqueiros e, posteriormente, Frida Kahlo (ARGAN, 1992).

A repercussão da semana de arte de 1922 foi decisiva para se pensar a arte produzida no Brasil desde então. Diretamente influenciados pelos movimentos artísticos

modernistas da Europa, artistas brasileiros como Tarsila do Amaral e Mario de Andrade, tinham o objetivo de romper com a arte acadêmica e colonial que marcava a produção no Brasil até então. A partir daí, estabelecer um mergulho antropofágico nas raízes da cultura brasileira para se constituir um projeto de identidade. Hélio Oiticica, já na década de 1960, refaz esse mergulho na cultura periférica do Brasil. Em uma espécie de imersão, experimenta a vida nas comunidades das favelas cariocas. Na sua experiência, Oiticica percebe a arte na sua relação corpórea com o cotidiano dos ambientes vividos.

O artista cria instalações interativas que reconstituem esteticamente seus caminhos pelo Brasil periférico, e torna-se, junto com Gilberto Gil, Caetano Veloso (na música) e Glauber Rocha (no cinema), um dos expoentes do movimento chamado Tropicalismo (FAVARETO, 2000). Ainda que retorne aos museus e galerias de arte para expor seu trabalho, conceitualmente e visualmente, Oiticica reconfigura o espaço a partir de sua arte. Reforça, evidentemente, o papel criativo de um mundo periférico que se reinventa em busca de sua própria sobrevivência e dignidade, mas que se encontra exposto às desigualdades e a vulnerabilidade social.

O *graffiti* como uma típica expressão artística da vida urbana contemporânea, possivelmente, sintetiza todo esse debate sobre “qual é o lugar da arte?”. Segundo o geógrafo Ivaldo Lima (2015), os grafiteiros buscaram utilizar a paisagem urbana em uma correlação com os espaços públicos como um meio para vincular suas mensagens. Seguindo esse raciocínio, podemos dizer que é justamente essa correlação, de configuração das paisagens com a apropriação dos espaços públicos, que o *graffiti* torna possível uma mudança de sentidos dos espaços urbanos nos quais estão inseridos.

Vale sempre ressaltar que a origem do *graffiti* são as periferias, portanto, sua representatividade está simbolicamente ligada à estas culturas e suas populações, seja no Brasil ou em qualquer outra cidade do mundo. Jean Baudrillard (1976) ressaltava como aqueles signos se multiplicavam pela cidade, subvertendo a monotonia das paisagens, deslocando-se grafadas inclusive nas composições do metrô, em uma demarcação de territórios e territorialidades insurgentes até aquele momento na cidade de Nova Iorque. Os materiais utilizados, a tinta industrial, e a linguagem de saturação visual, são reflexos da vida urbana, expondo a velocidade e a clandestinidade como subsídios de práticas espaciais.

Com o *Hip Hop*, o *graffiti* ganha densidade política e um verniz estético mais elaborado, além de desenvolver e projetar narrativas urbanas do cotidiano que não figuravam nos projetos urbanísticos e educativos institucionais. Nas cidades brasileiras,

a *street art* se estruturou em uma de suas vertentes no *graffiti* de *Hip Hop* de forte influência dos Estados Unidos, como arte pública representativa das lutas sociais promovidas nas periferias e favelas. Este movimento artístico que despontou de forma ainda marginal na cena da cultura urbana brasileira entre as décadas de 1980 e 1990, se fundamentava no forte apelo de projeção visual e capacidade comunicativa através de sua intervenção (por vezes ilegal, com reivindicações legítimas) na esfera pública em diferentes modalidades como a música, a dança, a poesia e as artes plásticas (TARTAGLIA, 2014).

A seletividade

É possível dizer que o *graffiti* amplia a capacidade de deslocamento da arte no espaço de forma seletiva. Houve uma gradual liberação desta arte em diferentes localidades, improváveis em outros contextos. Escolas, estabelecimentos comerciais, shopping centers, prédios públicos e até residências adentraram a lista de espaços grafitados dentro da legalidade. No entanto, há uma evidente seletividade da arte no espaço urbano, o que significa, na prática, um controle efetivo de territorialidades marginalizadas ou politicamente indesejáveis aos olhos de determinadas elites políticas e financeiras. Um controle social normatizado que passa, indiscutivelmente, pelo controle espacial.

Há, nessas ações, uma busca da pureza e da purificação para distanciar o graffiti do exitoso e aproximá-lo da arte-urbana (...) A denominação de arte não, no caso das manifestações de graffiti-arte, se sustentam sobre uma tentativa de tornar civilizadas estas propostas de ação urbana. Os graffiti-arte são incluídos em museus – inclusive museus a céu aberto especializados na temática – além disso, os meios de comunicação os apresentam dentro de uma lógica midiática ordenando-os em limpo (graffiti-arte) frente ao sujo (pichação). Se trata de retirar formalmente a tensão entre os limites e, para ele, se estabelece um *locus* – para localizar a raiz dessas manifestações urbanas e encaixá-las em algo que as legitime. (RUSSI, 2016, p.69 e 70)¹

A ideia de criar espaços públicos adequados para o *graffiti*, como galerias a céu aberto, demonstra uma adaptação da arte ao ordenamento urbano, algo já previsto no processo de legalização, a exemplo da zona portuária do Rio de Janeiro (TARTAGLIA, 2018). De fato, não é apenas o espaço urbano que se modificou após a descriminalização

¹ O autor apresenta uma diferenciação entre *graffiti* e *graffiti-arte*, que no Brasil, pode ser compreendido, respectivamente, como a pichação e o *graffiti*.

do *graffiti*, mas, principalmente, a arte que passou a ser enquadrada em projetos urbanísticos e sofreu mutações. Esta é a culminância atual que denota a domesticação/institucionalização da arte de rua. Se o *graffiti* tem sua fundamentação na politização da arte pública, questionadora da ordem urbana e do discurso hegemônico, a existência de *graffitis* ordenados por dispositivos legais, que estão associadas ideologicamente à noção de limpeza e civilidade urbana, representam uma relativa perda da sua originalidade?

Uma pequena reflexão acerca do ensaio de Walter Benjamin (2014), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, adequada ao contexto que envolve atualmente o *graffiti*, vai no sentido de que esta modalidade artística tem como fundamento a sua produção na rua, ou mais especificamente, a apropriação dos espaços públicos para garantir, de fato, a sua originalidade. A elaboração desta arte em espaços privativos e de acesso limitado altera o sentido original das obras, multiplicando representações de uma arte verdadeiramente pública. Portanto, o *graffiti* em museus, galerias de arte e residências indicam sua transformação. Denotam um processo de domesticação derivado de uma reprodutibilidade técnica capaz de simular a existência desta modalidade artística, que é originalmente pública, em logradouros privados. A localização (tal qual a normatização) é um fator que permite a especificação do *graffiti* nas cidades, sob a forma de *graffiti* selvagem, *graffiti* domesticado e *graffiti* institucional.

A originalidade do *graffiti* está na sua capacidade de ser arte pública e se fazer presente na esfera pública projetando visibilidades e interlocuções através da sua própria materialização na interface dos espaços públicos com as paisagens urbanas. Esta originalidade reside também no seu poder de comunicação que transita pela contestação e crítica social. Nesses termos, o *graffiti* “original” teria um caráter mais próximo do que poderíamos chamar de vandalismo e poluição visual, desalinhado de projetos ordenadores do espaço urbano e das leis, semelhante ao conceito de pichação no que remete à subversão de uso do espaço urbano. Este seria, o que estamos chamando de *graffiti* selvagem, presente na imagem a seguir (Imagem 1).



Imagem 1: *Graffiti selvagem* – Zona Portuária do Rio de Janeiro (2019).

Ainda que legalizados com a lei 12.408 de 2011, o *graffiti* sinaliza sua potência política ao questionar e problematizar a ordem estabelecida através de seu conteúdo e sua produção gráfica. Isto ocorre, atualmente, a partir das reivindicações que de fato tencionam a estrutura da sociedade, e se expressam de forma rebelde através de sujeitos e grupos sociais marginalizados ou excluídos como moradores de favelas, população negra, LGBTQIA+, indígenas e mulheres. Da mesma forma que seus sujeitos se encontram a margem das decisões políticas institucionais, é evidente que suas manifestações políticas (e artísticas) se encontrem igualmente periféricas no espaço. Isto é, são realizadas em favelas e comunidades periféricas ou espaços deteriorados ou desvalorizados do ponto de vista imobiliário, no âmbito das cidades.

No entanto, ganha destaque atualmente uma produção que podemos chamar de *graffiti* domesticado. Multiplicam-se as iniciativas que promovem um *graffiti* limpo, domesticado e legalizado. Nota-se, portanto, a perda gradual da originalidade que consagrou o *graffiti* enquanto arte pública, cedendo lugar a uma série de produções comercializáveis que, aparentemente, se afasta da sua perspectiva revolucionária, como diria Theodor Adorno (1982).

A notoriedade mundial da produção de *graffitis* voltados para um mercado de artes também se faz presente nas cidades brasileiras. Aquilo que caracterizava o *graffiti* selvagem passa por uma sensível modificação quando os artistas de rua brasileiros (grafiteiros) se tornaram reconhecidos como artistas plásticos e suas obras ganham valor

no mercado de arte, possibilitando muitos deles a obter uma renda satisfatória a partir da sua própria produção artística. Elementos que caracterizavam uma politização estética se diluem em narrativas e personagens mais conceituais aliados a uma saturação de imagens, características mais próximas de uma leitura acadêmica de arte (GIANNOTTI, 2009). O afastamento das ruas não se manifesta apenas na técnica e no conteúdo, mas também na visualização, que reduz as intervenções nos espaços públicos e retornam, cada vez mais, para as galerias ou espaços específicos voltados para a produção artística. O *graffiti* passa a ser utilizado em fachadas residenciais e de estabelecimentos comerciais como ferramenta decorativa e de combate ao vandalismo, o que estabeleceu uma evidente oposição entre o *graffiti* selvagem e o *graffiti* domesticado.

O *graffiti* institucional, trata efetivamente do contexto legal que insere a arte de rua em uma nova etapa de sua regulação pelo Estado brasileiro. Define o *graffiti* como obra de arte e opõe sua prática ao vandalismo, decretando oficialmente uma posição do Estado diante da arte de rua e seus autores. Estabelece uma diretriz de controle sobre os espaços públicos e privados, nos quais as intervenções ficam submetidas ao consentimento e a autorização para que se configurem como uma prática legal. Os espaços públicos tornam-se passíveis de intervenções artísticas dentro da lei, contanto que haja uma autorização preventiva do órgão governamental responsável pela gestão urbana. A descriminalização da subversão de outrora, permitiu ao Estado manter o controle sobre a arte de rua, que passou a ser feita em áreas mais centrais com maior visibilidade e valor imobiliário nas cidades.

A institucionalização do *graffiti* é quase um processo inexorável de controle encontrado pelos governos de estabelecer um viés propagandístico das paisagens das cidades brasileiras tendo em vista o crescente apelo promovido pela arte de rua. Enquadrado na lei 12.408, se estabelece como prática contrária à pichação. Mesmo essa perseguição ao chamado vandalismo, por meio da repressão policial aliado a uma legislação intolerante não foi capaz de inibir a notoriedade e a legitimidade adquirida pela arte de rua na sociedade urbana brasileira.

O *graffiti* institucional, como o que está aparente na imagem 2, é parte de uma concepção espacial hegemônica de cidades cujos projetos urbanísticos, ordenados e conduzidos por governos e a iniciativa privada seguem uma lógica corporativa de planejamento das cidades (BARBOSA, 2002; SÁNCHEZ, 2010). Lógica essa que promove, por exemplo, a monumentalização estetizada que disciplina os espaços públicos, e a paisagem se torna elemento decorativo de uma ordem institucional.



Imagem 2 - *Graffiti institucional – Boulevard Olímpico Zona Portuária do Rio de Janeiro.*

Sobre paisagens e espaços públicos

A configuração da paisagem urbana é resultado de uma grande produção e veiculação seletiva de imagens, na qual formas, objetos, dinâmicas e grupos sociais podem adquirir visibilidade. A noção de regime está ligada à seleção e a distribuição de algum elemento destinado à visualização de alguém.

Ao afirmar que determinadas imagens ganham destaque visual nas paisagens urbanas, simultaneamente, outras tantas são mantidas à margem desse foco e, assim, tornam-se ocultas. Os regimes de visibilidade são os dispositivos capazes de selecionar e distribuir visualmente as imagens que irão se destacar visualmente diante de um ou mais observadores, e assim, é possível identificar uma verdadeira dinâmica entre o visível e o invisível nas paisagens urbanas (GOMES, 2013).

Os regimes de visibilidade têm sido empregados como instrumentos capazes de criar a centralidade do olhar, isso implica em tornar periférico a esse mesmo olhar outros modos de ver, interpretar, narrar e pensar o mundo. Os regimes de visibilidade estabelecem, na maior parte dos casos, narrativas visuais que definem um modo de ver e compreender o mundo a partir da influência de um olhar hegemônico. É possível dizer que um regime de visibilidade potencializa aquilo que se deve ver na paisagem com o objetivo de classificar, organizar, hierarquizar e, até mesmo, ordenar.

Essa análise pode ser complementada pelo geógrafo Paulo César Gomes, ao definir esses dispositivos que permitem a certas imagens obterem maior visibilidade no plano da paisagem, ou torná-las cada vez mais ocultas diante dos olhares alheios. Portanto,

[...] podemos dizer que os regimes de visibilidade nos informam sobre o que deve ser visível, como aquilo que é visto deve ser entendido e, simultaneamente, o que não merece ser visto. (...) É nesse sentido que os regimes de visibilidade ditam mais do que somente o que é visto e o que é mantido à sombra. Eles ditam também o que deve ser lembrado e o que deve ser esquecido, suas continuidades e suas rupturas. Como diria Foucault, esses regimes criam práticas, criam seus próprios critérios e regras de avaliação e de legitimidade. (GOMES, 2013, p.52)

Cada vez mais, as imagens da cidade apresentam-se como produto de uma lógica de cidade-mercadoria, que demonstra, em tempos de grandes eventos, a espetacularização das políticas urbanas (BRANDÃO, 2011). Nas relações de poder que se constituem nos espaços urbanos, a política-espetáculo da qual fala Fernanda Sanchez (2010) e o consumo da paisagem analisada por Sharon Zukin (2000) são instrumentos de consolidação dos mais relevantes que remetem ao ordenamento visual tanto do espaço urbano quanto dos olhares que a ele se dirigem. A análise do geógrafo Jorge Barbosa sobre o ordenamento territorial urbano possibilita o entendimento sobre a questão:

Contudo, embelezamento estratégico da paisagem combina e exige dispositivos disciplinares capazes de garantir o controle e a repressão de situações inesperadas. (...) A estetização da paisagem combina-se ao controle e à normatização dos corpos estranhos e rebeldes, com o objetivo de figurar uma cidade da ordem em oposição à desordem. O urbanismo *décor* revela sua face oculta: um poderoso instrumento de regulação coercitiva da vida social nas cidades. (BARBOSA, 2002, p.130)

A arte pública em geral, e o *graffiti* em particular, estão inseridos nesse processo, e por isso, vêm sofrendo uma transformação na sua maneira de se manifestar nas cidades. A forma do *graffiti* vem se modificando e diz respeito ao aprimoramento técnico de seus autores com o auxílio de mais equipamentos e investimentos, bem como a mudança de narrativas e conteúdos abordados em suas obras, especialmente aqueles artistas que procuram se desvincular da noção de desordem urbana e marginalidade.

O *graffiti* domesticado/ institucional são midiáticos e apresenta sinais de adequação aos regimes de visibilidade promovidos por projetos de iniciativas privadas que estabelecem a seletividade do espaço urbano. Também através de projetos

governamentais, adequam-se aos projetos de revitalização de alguns espaços da cidade como uma linguagem decorativa. Por fim, corroboram com os regimes de visibilidade ordenados por dispositivos mercadológicos, legais e ideológicos contemporâneos, a exemplo do urbanismo *decór* (BARBOSA, 2002) e das políticas-espetáculo das cidades-mercadoria (SANCHEZ, 2010).

O *graffiti* selvagem, ainda que seja legalmente permitido, rompe essa lógica dos regimes de visibilidade. Representam demandas contidas ou reprimidas das classes populares e das periferias sociais. Notabilizam-se esteticamente, mais por sua vocação política, que propriamente, pelo seu resultado plástico e técnico. Flerta com a subversão e, em alguns momentos, pode até se confundir com a noção ética de vandalismo. Sua mensagem é, portanto, mais direta e objetiva, e se assemelha, em parte, ao que pode ser chamado de pichação ou pixo.

A inegável aproximação teórica entre os conceitos de espaço público e arte pública permite um avanço do estudo do *graffiti* no campo das ciências sociais e uma notória relevância de problemáticas e questões que envolvem, mais especificamente, a arte pública na produção do espaço urbano. Portanto, justifica-se a compreensão de espaço público e suas dimensões políticas e culturais que compõe a esfera pública nas sociedades urbanas contemporâneas (ABRAHÃO, 2008).

Do ponto de vista conceitual da arte pública é possível estabelecer uma série de elos teóricos e metodológicos com as concepções de espaço público citadas. Por exemplo, para a filósofa Hanna Arendt o espaço público representa a pluralidade de interesses políticos livremente manifestados na forma de encontros ou manifestações públicas (ABRAHÃO, 2008). Esta possibilidade alimenta o pressuposto de produzir uma arte pública livre de censura nos espaços urbanos.

No entanto, é pertinente associar esta concepção mais universal de esfera pública com a de Jurgen Habermas para se compreender a relevância contemporânea do *graffiti* enquanto arte pública, tendo em vista sua capacidade comunicativa e de representação visual (visibilidade) de atores sociais. E, por fim, pesquisas e estudos acadêmicos realizados sobre o *graffiti* enfatizam a sua dimensão antropológica ao desenvolverem suas metodologias de análise com ênfase no espaço público (RINK, 2013; RUSSI, 2016), o que se assemelha aos apontamentos do sociólogo Richard Sennett.

Arendt pensa o espaço público sobretudo em termos políticos, e entende a política em um sentido lato. Imagina um âmbito ideal em que as pessoas possam discutir e debater livremente. Para conseguir isto, tem que se deixar do lado as circunstâncias pessoais e privadas

de cada um. O ideal é potente: sejam quais forem as origens, o gênero, o estilo de vida ou a classe, todos deveriam ter a mesma voz como cidadãos, porque as circunstâncias particulares não cabem no espaço público. (SENNETT, 2014, p.03)

A construção da cena pública e, conseqüentemente, dos espaços públicos nas cidades brasileiras não se aproxima historicamente e ideologicamente da *Ágora* grega, como o espaço da participação política coletiva. Ao contrário, os espaços públicos das cidades no Brasil têm um componente histórico oriundo da colonização e todo seu espectro ideológico de machismo, racismo, escravidão e opressão das classes populares. Portanto, a urbanização brasileira constituiu historicamente espaços públicos opressores, ora silenciados, ora expressivos, mas sempre violentos. Contemporaneamente, passaram a notabilizar também importantes arenas políticas na cena pública urbana, o que, frequentemente, evoca os mecanismos de controle do Estado em contextos políticos mais conflitivos.

Diante disso, a pichação enquanto prática subversiva e de caráter marginal, se projeta como linguagem de afirmação marginalizada no espaço público. Uma prática agressiva de afirmação de identidades individualizadas e silenciadas presente em diferentes espaços urbanos.

A pichação é uma forma de escrita presente em grande parte dos muros e prédios dos centros urbanos brasileiros, um fenômeno que incomoda muitas pessoas, inclusive as autoridades públicas, por se apresentar como uma expressão de estética marginal, ilegível para a maioria. Para alguns, a pichação constitui uma forma de expressão; para outros, mero vandalismo. Há, ainda, quem a considere uma forma de arte contemporânea. (NASCIMENTO, 2015, p.15)

A marcação das *Tags* (ou assinaturas) dos pichadores é um sinal dessa tentativa de reafirmação de existências na cena pública ainda que marginalizadas socialmente e, conseqüentemente, criminalizadas pelo Estado. “A pichação não é arte”, afirmam boa parte de seus autores. A pichação, ainda que com fundamentos ideológicos difusos, parece estabelecer um tipo de revanche às cidades que explicitam uma lógica opressora e privatista, e que vem tornando, cada vez mais, os espaços públicos urbanos impessoais (NASCIMENTO, 2015).

Os deslocamentos epistêmicos da arte

Compreender a estética que nasce nas periferias é ir além da sua interpretação como uma produção conceitual do que se entende como arte, ou que define a arte a partir

de um objeto ou de seu local de exposição. Ela é parte estruturante da cultura, dos modos de vida e das concepções espaciais, isto é, ela representa a própria existência do seu povo e sua *poiesis*. Tal concepção de arte e cultura não se distingue da própria natureza, tornando-se parte dos ambientes a qual estão inseridos. Nesse ponto de vista, é fundamental a perspectiva de cultura e natureza que os povos originários das Américas trazem a partir do seu Bem Viver, apontado por Alberto Acosta (2016). Igualmente necessário para essa dimensão filosófica epistêmica, é a perspectiva de ancestralidade apontada por Lélia Gonzalez (1988), ao definir a *Amefricanidade* como potência de luta política criativa e afirmação de identidades afrocentradas.

Ao falarmos das periferias, não estou me referindo exclusivamente ao seu contexto urbano. Pensar as periferias sociais do Brasil significa dimensionar a sua relevância espacial e, também, epistêmica como já demonstra o pensamento descolonial presente nas obras de Walter D. Mignolo (2003) e Boaventura de Souza Santos (2010). Como já apontado anteriormente, movimentos e tendências artísticas promoveram na contemporaneidade um deslocamento espacial da arte. O que significou, indiscutivelmente, mudanças de paradigmas hegemônicos no pensamento ocidental moderno e do papel dos sujeitos periféricos e marginalizados na concepção do espaço e das sociedades.

No entanto, o acirramento das questões ambientais e sociais do tempo presente sinalizam a emergência de problemáticas ainda não solucionadas, e que apontam para cenários ainda mais desoladores em um futuro próximo. De que forma uma mudança epistêmica pode ser responsável por transformações sociais que provoquem mais justiça e diversidade ambiental, fundamentados em uma verdadeira tolerância cultural?

Os modelos econômicos de desenvolvimento e progresso não contemplam socialmente e politicamente o que pode representar soluções dos paradigmas atuais. Mignolo (2003) destaca que o pensamento subalterno representa a emergência dos povos e culturas colonizados e confinados nos guetos e periferias sociais, construídas pelo empreendimento ocidental da modernidade. O pensamento subalterno conquistou recentemente maior visibilidade midiática e nas ciências através da mobilização e organização política de sujeitos como as mulheres, afrodescendentes, povos originários e comunidades LGBTQIA+, reivindicando sua voz e expressividade no mundo contemporâneo. Pensamento este que não é novo, em muitos casos, sua matriz está ligada à ancestralidade ou às condições histórica e socialmente construídas.

Descolonizar o pensamento para essas matrizes epistêmicas periféricas significa legitimar suas práticas, seu saber-fazer, seus territórios, suas linguagens, rituais e sua arte. Em outras palavras, sua cultura e sua relação com os ambientes e seu espaço vivido. Nas cidades, como vimos anteriormente, estas relações parecem mais compartimentadas e orientadas por um projeto de sociedade individualista e consumista. Isto vem representando um desafio à emergência das periferias e seu pensamento subalterno, uma verdadeira luta para adquirir reconhecimento e legitimidade (visibilidade) de suas reivindicações e conquistas.

É possível dizer que a arte que nasce nas periferias vai além do seu sistema de objetos, como diria Milton Santos (2006). Ela apresenta uma dimensão espacial importante ao se fazer presente também no sistema de ações e intencionalidades dos seus sujeitos. Ela se encontra presente de uma forma integral no espaço. Das territorialidades até as paisagens, passando pela concepção e o manejo dos seus ambientes, a estética das periferias é descolonial quando estabelece sua própria *poiesis*. Isto é, a maneira pela qual as manifestações culturais se expressam como arte e artesanato, caracterizando seu próprio saber-fazer como vemos em comunidades tradicionais amazônicas de quilombolas e povos indígenas (MALHEIRO *et. al.*, 2021). Dito de outra forma, é a arte e a técnica não compartimentadas e separadas socialmente dos elementos que compõem a vida cotidiana como a natureza, o trabalho, a educação, os rituais, o lazer, os relacionamentos e a política.

O evento chamado *Street River* na comunidade ribeirinha da Ilha do Combu - Pará, possibilita uma análise de como uma manifestação artística pode atribuir novos sentidos às periferias urbanas, e resulta do encontro de diferentes sujeitos e suas práticas. Não é apenas a paisagem ribeirinha que se transforma, o *graffiti*, apropriado pela comunidade, torna-se um potente instrumento de visibilidade. Por outro lado, a imersão de artistas em uma comunidade ribeirinha, e outros espaços periféricos, amplia o engajamento social e consolida a importância do pensamento subalterno como influência criativa.

O lugar como experiência do encontro, como diria Doreen Massey (2000), é fundamental para pensarmos as trocas e as potencialidades que se estabelecem entre grafiteiros e comunidade ribeirinha em um contexto urbano amazônico. Nesse caso, o lugar que se origina a partir do encontro de duas culturas periféricas, coloca em debate os limites e as convergências do urbano e do rural, questionando suas dimensões epistêmicas e ontológicas (ver imagem 3). Potencializa a visibilidade de seus sujeitos com seus conflitos, demandas e representações nas paisagens, tornando pública sua própria

concepção política de sociedade e de natureza (RIVERA CUSICANQUI, 2010). O lugar, a partir das periferias, aponta uma possibilidade de rompimento das fronteiras epistêmicas para se repensar os paradigmas do mundo moderno colonial (tais como sociedade x natureza, ancestral x moderno, urbano x rural, educação x política, arte x ciência).



Imagem 3 - Projeto *Street River* – Ilha do Combu – PA.

As epistemologias do sul, como diria Boaventura S. Santos, redefinem o papel das ciências em uma perspectiva descolonial. De uma maneira geral, subverte a história contada pelo ocidente e afirma o protagonismo periférico na elaboração do conhecimento e das técnicas. A história da arte também exige essa revisão para diluir a hegemonia dos marcos temporais e paradigmáticos de movimentos e tendências artísticas europeias, como o Renascimento e as vanguardas modernistas do século XX. Juntamente com a ciência, descolonizar a arte significa ampliar a leitura sobre o protagonismo das periferias e do pensamento subalterno, para refundar seus marcos epistemológicos. Alicerces do mundo contemporâneo como a ciência e a arte precisam encontrar esses lugares para manter sua conectividade e sua vitalidade social.

A natureza morta, enquanto representação técnica e artística de diferentes correntes artísticas europeias acadêmicas, pode ser entendida como uma oposição a arte vibrante e espontânea das periferias. No âmbito das culturas periféricas, manifestações

urbanas que vão do samba ao *graffiti* atestam essa oposição. Praticando uma desobediência epistêmica (KILOMBA, 2019) ainda maior, recorremos a uma imersão nos povos originários, quilombos e ribeirinhos que ocupam as periferias sociais do Brasil, para assistir uma natureza viva, que não se resume em quadros e objetos. Ainda que Hélio Oiticica tenha buscado reproduzir com suas instalações essa vida a margem do progresso, nada substitui a experiência concreta dos lugares. Ambientes repletos de vida, onde a cultura e a natureza se complementam, formando autênticos mosaicos poéticos paisagísticos. Estas e outras práticas se apresentam como fundamentos para se pensar a crise ecológica que vivemos atualmente.

O deslocamento epistêmico da arte que me refiro, não se trata de algum tipo de hedonismo ou uma visão ingênua da realidade. Estamos falando, efetivamente, de problemas concretos experimentados, em grande medida, por essas populações periféricas desde longa data até o presente, e que, cada vez mais torna-se comum aos demais indivíduos do planeta, como aponta Ailton Krenak (2019). No entanto, Krenak e outros pensadores indígenas apontam, com total propriedade, os limites físicos e materiais do mundo que vivemos. Sinalizam a radicalidade e a violência imposta por agentes de um sistema econômico insustentável ambiental e socialmente. Nessas cosmologias, de pensamentos subalternos e estéticas periféricas, a arte se faz presente como um elemento imprescindível de concepção do espaço vivido.

Considerações finais

O texto apresentado até aqui se posiciona radicalmente em defesa da legitimidade da arte oriunda de culturas periféricas seus sujeitos. Em grande medida marginalizadas, essas culturas promovem também outras relações com o espaço, inclusive, do ponto de vista ecológico. Sinalizo para uma mudança epistemológica como forma de repensar aspectos da cultura e da relação com a natureza a partir da mediação artística.

Evidentemente, que a ciência se encontra presente nesse debate a partir de seus fundamentos metodológicos, o que se justifica, inclusive, pela apropriação e produção do conhecimento, bem como das técnicas de pesquisa utilizadas. Não considero que a ciência esteja em oposição absoluta a arte e ao pensamento subalterno, mas, torna-se urgente a revisão de seus pressupostos epistemológicos ancorados exclusivamente na produtividade da modernidade ocidental.

Vivemos um tempo em que é preciso romper, definitivamente, com os elos coloniais impostos a tantos séculos que continuam responsáveis pela reprodução das

desigualdades políticas, econômicas e ambientais. Colonialidade essa, que se impõe conservadoramente no Brasil em diferentes níveis, determinando seu regime político, suas mídias corporativas, o aparato legal e jurídico, o acesso à terra, o sistema educacional, entre outros. Nessa perspectiva, a educação é um campo em disputa, o que torna a ciência e a arte elementos fundamentais para se construir novos olhares e práticas, e, ao mesmo tempo, que se busca resgatar nossas ancestralidades.

Como artista e educador vejo a necessidade, cada vez mais latente, de reconhecer a temática indígena para se pensar a ecologia, as tradições quilombolas para combater o racismo e o protagonismo feminino em diferentes aspectos da organização e concepção da vida para promover maior justiça social. Ainda que a educação não seja o tema central desse artigo, ela é determinante para se pensar o papel da arte em nosso tempo. Um dos aprendizados mais significativos que podemos obter com essa leitura é que a arte pode estar em qualquer lugar. Ela é fruto da natureza humana e concebida na sua relação com as experiências que vivenciamos em cada ambiente.

O povo ribeirinho da Ilha do Combu em união com grafiteiros de diferentes cidades brasileiras, na periferia fluvial de Belém, apresenta essas e outras possíveis realizações. Estamos falando de espaços que estão em constante elaboração a partir do pensamento subalterno e seus desafios cotidianos, cuja geografia se apresenta no movimento dos seus sujeitos e na tensão das fronteiras impostas ao conhecimento e a vida. Não estamos defendendo um espaço paradisíaco ou idealizado por algum tipo de planejamento ou doutrina, muito pelo contrário, o que se busca é a diversidade e a tolerância como fundamentos para construirmos outras espacialidades.

Referências bibliográficas

- ABRAHÃO, S. L. **Espaço público: do urbano ao político**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2008.
- ACOSTA, A. **O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos**. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante, 2016.
- ADORNO, T. **Teoria Estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das letras, 1992.
- BAUDRILLARD, J. **Kool Killer: A insurreição pelos signos**. Editions Gallimard, 1976.
- BARBOSA, J. O ordenamento territorial na era da acumulação globalizada. In: Santos, Milton *et. Al.* (Orgs.) **Território, territórios: Ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: DPeA, p. 125-145, 2002.

- BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Rio grande do Sul: Zouk, 2014.
- BRANDÃO, P. **La imagen de la ciudad. Estrategias de identidad y comunicación**. Barcelona: Universitat de Barcelona, 2011.
- CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.
- FAVARETTO, C. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: Edusp, 2000.
- GIANNOTTI, M. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.
- GOMES, P. C. **O lugar do olhar: elementos para uma geografia da visibilidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013.
- GONZALES, L. A categoria político-cultural de Amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, n 92/93 (jan/jun), p. 69-82, 1988.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: Episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- KRENAK, A. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LIMA, I. O gênero da paisagem e a natureza do espaço público: rumo à cidade. In: FERREIRA, Álvaro *et. al.* (Orgs.) **Desafios da metropolização do espaço**. Rio de Janeiro: Consequencia, p.459-480, 2015.
- MALHEIRO, B *et. al.* **Horizontes amazônicos: para repensar o Brasil e o mundo**. São Paulo: Fundação Rosa Luxemburgo, Expressão popular, 2021.
- MASSEY, D. Um sentido global do lugar. In: ARANTES, A. (Org.) **O espaço da diferença**. Campinas, SP: Papirus, p.177-185, 2000.
- MIGNOLO, W. **Histórias locais/ Projetos Globais: Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- NASCIMENTO, L. **Pixação. A arte em cima do muro**. Cachoeira do Sul: Monstro dos Mares, 2015.
- RINK, A. **Graffiti: Intervenção urbana e arte**. Curitiba: Appris, 2013.
- RIVERA CUSICANQUI, S. **Violencias (re) encubiertas en Bolivia**. La Paz: Ed. Piedra Rota, 2010.
- RUSSI, P. **Graffitis: Trazos de imaginación y espacios de encuentros**. Barcelona: Editorial UOC, 2016.
- SÁNCHEZ, F. **A reinvenção das cidades para um mercado mundial**. Chapecó, SC: Argos, 2010.
- SANTOS, B. S, MENESES, M. P. (Orgs.) **Epistemologias do sul**. São Paulo: Ed. Cortez, 2010.
- SANTOS, M. **A Natureza do espaço: Técnica e Tempo, Razão e Emoção**. São Paulo: Edusp, 2006.
- SENNETT, R. **L'espai públic: un sistema obert, un procés inacabat**. Barcelona: Atmarcadia, 2014.
- SILVA, A. **Imaginários urbanos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2001.
- TARTAGLIA, L. **Geograffitis: uma leitura geográfica dos *graffitis* cariocas**. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.
- TARTAGLIA, L. **A construção do olhar na cidade: *graffiti*, paisagem e espaço público**. Tese (Doutorado em Geografia) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

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