

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

**DA CODORNA AO BACIÃO: A CONSTRUÇÃO DO GRAFITE EM
GOIÂNIA/GO (2008-2018)**

FLÁVIO DE LIMA FERREIRA

Goiânia - Goiás

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Flávio de Lima Ferreira

Título do trabalho: **DA CODORNA AO BACIÃO: A CONSTRUÇÃO DO GRAFITE EM GOIÂNIA/GO (2008-2018)**

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do (a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 23 / 09 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

**DA CODORNA AO BACIÃO: A CONSTRUÇÃO DO GRAFITE EM
GOIÂNIA/GO (2008-2018)**

FLÁVIO DE LIMA FERREIRA

Trabalho final apresentado à Banca Examinadora do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual-Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE EM ARTE E CULTURA VISUAL, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, sob orientação da Profª. Dra. Rosana Horio Monteiro

Goiânia - Goiás

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

DE LIMA FERREIRA, FLÁVIO
DA CODORNA AO BACIÃO: A CONSTRUÇÃO DO GRAFITE EM
GOIÂNIA/GO (2008-2018) [manuscrito] / FLÁVIO DE LIMA FERREIRA.
- 2019.
121 f.

Orientador: Prof. Dr. ROSANA HORIO MONTEIRO.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Arte
e Cultura Visual, Goiânia, 2019.
Bibliografia. Anexos.
Inclui fotografias, lista de figuras.

1. Grafite. 2. Arte Urbana. 3. Goiânia. I. HORIO MONTEIRO,
ROSANA , orient. II. Título.

CDU 7



SERVIÇO PÚBLICO FEDERAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS



Fav

FACULDADE DE ARTES VISUAIS / UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS


PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
Campus Samambaia – Caixa Postal 131 – CEP: 74.001-970 – Goiânia/GO.
Fones: (62) 3521-1440 www.fav.ufg.br/culturavisual

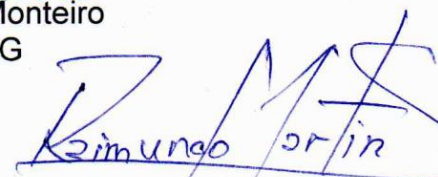
Ata nº 022/2019 da reunião da banca examinadora da defesa de dissertação de **FLÁVIO DE LIMA FERREIRA** - Aos dois dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezenove, às 09h00min, reuniram-se os componentes da Banca Examinadora: Professores Doutores: Rosana Horio Monteiro (FAV/UFG) – orientadora, Sylvia Helena Furegatti (UNICAMP) e Raimundo Martins da Silva Filho (FAV/UFG) para, sob a presidência da primeira, e em sessão pública realizada no Auditório da Faculdade de Artes Visuais, Campus Samambaia, procederem à avaliação da defesa de dissertação intitulada: DA CODORNA AO BACIÃO: A CONSTRUÇÃO DO GRAFITE EM GOIÂNIA/GO (2008-2018), em nível de Mestrado, área de concentração em Arte, Cultura e Visualidades, linha de pesquisa Imagem, Cultura e Produção de Sentido, de autoria de FLÁVIO DE LIMA FERREIRA, discente do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás. A sessão foi aberta pela presidente da Banca Examinadora Rosana Horio Monteiro, que fez a apresentação formal dos membros da Banca. A palavra a seguir, foi concedida ao autor da dissertação que, em 20 minutos procedeu à apresentação de seu trabalho. Terminada a apresentação, cada membro da Banca arguiu o examinando. Terminada a arguição, procedeu-se à avaliação da defesa. Tendo-se em vista o que consta na Resolução nº.1403/2016 do Conselho de Ensino, Pesquisa, Extensão e Cultura (CEPEC), que regulamenta o Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, a dissertação foi considerada aprovado por unanimidade, com as seguintes observações por parte da banca:

1. fazer correções pontuais em algumas notas de rodapé;
2. incluir na introdução mais detalhes sobre a metodologia utilizada na pesquisa, sobretudo o uso do estudo de caso e entrevistas;
3. a banca sugere a continuidade da pesquisa no doutorado.

Cumpridas as formalidades de pauta, a presidência da mesa encerrou esta sessão de defesa de dissertação e para constar eu, Arlete Maria de Castro, secretária do Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual, lavrei a presente Ata que depois de lida e aprovada, será assinada pelos membros da Banca Examinadora em quatro vias de igual teor.


Profa. Dra. Rosana Horio Monteiro
Presidente - FAV/UFG


Profa. Dra. Sylvia Helena Furegatti
Membro – UNICAMP



Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho
Membro - FAV/UFG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE ARTES VISUAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE E CULTURA VISUAL
MESTRADO

**DA CODORNA AO BACIÃO: A CONSTRUÇÃO DO GRAFITE EM
GOIÂNIA/GO (2008-2018)**

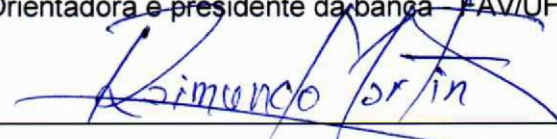
FLÁVIO DE LIMA FERREIRA

BANCA EXAMINADORA:



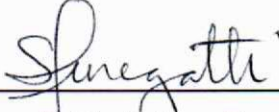
Prof.^a. Dra. Rosana Horio Monteiro

Orientadora e presidente da banca – FAV/UFG



Prof. Dr. Raimundo Martins da Silva Filho

Membro Interno – FAV/UFG



Prof.^a. Dra. Sylvania Helena Furegatti

Membro Externo – Unicamp

Prof. Dr. Cleomar de Sousa Rocha

Suplente – FAV/UFG

Prof. Dr. Fabrício Lopes da Silveira

Suplente externo - UFRGS

Dedico este trabalho ao intenso amor e suporte que sempre tive de minha família: minha mãe Luciene, meu pai Antônio, minha amada esposa Mariana e meu irmão Leandro; bem como a todos os meus alunos e amigos que me motivaram e me inspiraram nesta árdua e incrível jornada. Devo tudo isso a vocês!

Agradeço a todos os meus professores, principalmente à tia Marlucia (a primeira) e à minha orientadora Rosana, que tanto se dedicam ao belo e transformador caminho da difusão de conhecimento. Agradeço também a todos os técnicos administrativos da FAV/UFG, que tanto facilitaram esta jornada; e também aos artistas André Morbeck, Decy (Valtecy), Eduardo Aiog e todos os outros que teimam em colorir o cinza desta metrópole.

RESUMO

Esta pesquisa investiga a produção de grafite no contexto da arte urbana na cidade de Goiânia na última década (2008 a 2018), a partir do estudo de caso de duas regiões da cidade - o Beco da Codorna (Setor Central) e o Bacião (Setor Sul) -, que nesse período se transformaram em locais de volumosa instauração de intervenções murais. Fundamentando-se nos estudos de Cultura Visual em diálogo com estudos de Arquitetura e Geografia, essa investigação propõe pensar o grafite no contexto da arte pública e da arte de rua, bem como em sua relação com o espaço que o circunda.

Palavras-chave: Grafite, Arte Urbana, Goiânia

ABSTRACT

The present research investigates the graffiti production in the urban art context in the city of Goiania, throughout the last decade (2008-2018), from the case study of two regions of the city, downtown with the Beco do Codorna (Quail Alley) and the South Neighborhood with the Bacião (Big Bowl) that during that period both became places of large setting ups of mural interventions. Our theoretical background is established upon a dialog between Visual Culture studies and Architecture and Geography studies. This investigation aims to think graffiti within the context of public art and street art as well as their relationship with the surrounding space.

Keywords: Graffiti, Urban Art, Goiânia

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1. Grafites de Cay 161 e Taki 183, em Nova York; e Cornbread, na Filadélfia | 22 |
| Figura 2. “A Rainha do Frango Assado” (Alex Vallauri), Pichação “Cão Fila k26”, Pichação Celacanto Provoca Maremoto | 23 |
| Figura 3. Grafite original de King Robbo, de 1985 | 37 |
| Figura 4. Comparação da mente de um artista de rua com um grafiteiro | 38 |
| Figura 5. Comparação entre a arte de rua e o grafite | 39 |
| Figura 6. Pintura Mural de Rui Amaral, executada em 1991 | 41 |
| Figura 7. Mural de Daniel Melim executado em 2011. | 42 |
| Figura 8. Mural apagado que gerou o documentário Cidade Cinza (2013) | 44 |
| Figura 9. Fotografia de prédio abandonado na Rua 2, no Centro. | 62 |
| Figura 10. Das ruas para a galeria. Artigo do Jornal o Popular, 1988 | 66 |
| Figura 11. Grafite da Dupla Pincel Atômico no Jóquei Clube de Goiânia, 1990 | 66 |
| Figura 12. Fusca mutante de Edney Antunes. Goiânia, 1988 | 67 |
| Figura 13. Mosaico de Fotografias retratando a Via Marginal Botafogo, em Goiânia | 72 |
| Figura 14. Foto de viaduto, literalmente assinado pelo artista Manoel Santos, vinculada ao Projeto "A-Ponte para a Arte" | 73 |
| Figura 15. Foto de viaduto pintado por Dilvan Borges | 73 |
| Figura 16. Fragmento da Marginal Botafogo do projeto ‘Obra Marginal’ | 74 |
| Figura 17. Outdoor com a aplicação de fotografia do projeto ‘Obra Marginal’ | 74 |
| Figura 18. Localização das áreas pesquisadas | 80 |
| Figura 19. Grafiteiros e Artistas Urbanos em ação no evento Kings Zone | 84 |
| Figura 20. Sinalização presente na entrada do Beco da Codorna | 85 |
| Figura 21. Mosaico de imagens da interação de pessoas com o painel “Você pode Voar”, do artista mineiro Dequete | 88 |
| Figura 22. Painel de Dequete, levando o traço e a produção de grafite, peculiarmente pertencente à rua, para um espaço fechado, que o comissionou para a sua criação. | 90 |
| Figura 23. Mosaico de imagens do Beco da Codorna | 93 |
| Figura 24. Fotografia da obra “Painel do Desespero” | 95 |
| Figura 25. Mosaico de imagens do Bacião | 100 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-------------|
| INTRODUÇÃO..... | 13 |
| 1. GRAFITE: MODOS DE VER, MODOS DE PENSAR..... | 21 |
| 1.1 O GRAFITE NO BRASIL..... | 22 |
| 1.2 O TERRITÓRIO DO GRAFITE | 25 |
| 1.3 O GRAFITE E SUAS MANIFESTAÇÕES..... | 30 |
| 1.3.1 Arte pública | 31 |
| 1.3.2 Grafite: arte urbana, arte de rua..... | 40 |
| 1.4 GRAFITE E CULTURA VISUAL | 45 |
| 1.5 TRANSBORDAMENTOS (GALERIA-RUA)..... | 50 |
| 2. GOIÂNIA: A CIDADE E AS INTERVENÇÕES MURAIIS..... | 51 |
| 2.1 A CIDADE DO CENTRO ÀS MARGENS..... | 53 |
| 2.2 GENTRIFICAÇÃO | 55 |
| 2.2. DA DUPLA PINCEL ATÔMICO À GERAÇÃO DOS ANOS 2000 | 64 |
| 2.2.1 AS INTERVENÇÕES DO NOVO MILÊNIO: DA MARGINAL BOTAFOGO AO CENTRO | 67 |
| 3. BECO DA CODORNA E BACIÃO – ESTUDOS DE CASO | 78 |
| 3.1 CENTRALIDADES GOIANIENSES – ARQUITETURA E GRAFITE | 79 |
| 3.2 O BECO DA CODORNA (SETOR CENTRAL) | 81 |
| 3.3 O BACIÃO (SETOR SUL) | 94 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 102 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 109 |
| ANEXOS..... | 1098 |

INTRODUÇÃO

Este trabalho resulta de uma pesquisa que investiga o grafite produzido em Goiânia na última década (2008 a 2018), a partir do cruzamento entre os conceitos de grafite, arte pública e arte de rua, conforme explicitado por autores como Armando Silva (2014), Celso Gitahy (1999), Gustavo Lassala (2017), Nicholas Ganz (2010), Ricardo Campos (2011, 2013), Wayner Tristão Gonçalves (2012), entre outros.

Armando Silva (2014) discute conceitos relacionados ao grafite, arte pública e nichos estéticos; Ricardo Campos (2011; 2013), pesquisador português, investiga há algum tempo o grafite na Europa a partir da perspectiva da antropologia e dos estudos de Cultura Visual, assim como o faz James Dickinson (2011) no contexto norte-americano; Michel Maffesoli (2011), que imensamente contribui para a questão das tribos urbanas e os imaginários coletivos. Nicholas Ganz (2010) e Celso Gitahy (1999) trazem um *background* histórico das manifestações de rua; o primeiro, em âmbito mundial, e o segundo com foco na realidade brasileira. Há ainda autores provenientes da Arquitetura e da Geografia que contribuíram para o desenvolvimento dessa pesquisa, como é o caso de Wayner Tristão Gonçalves (2012), que aborda a questão do espaço público e a relação deste com a arte pública; Nelson Brissac Peixoto (2003), autor essencial para o entendimento das paisagens urbanas na relação com a arquitetura; Marc Augè (2005) e o conceito de “não-lugar” como um elo super importante no entendimento da relação espacial com a identidade; Henry Lefebvre (2001) e a questão da produção de espaço, que suponho ocorrer através da atuação dos grafiteiros no caso goianiense. Outros autores, no campo dos estudos de Cultura Visual, além de uma série de websites, blogs e vasta filmografia relacionada ao recorte desta investigação, constituem-se como fontes secundárias.

Complementarmente ao trabalho com as fontes secundárias, também desenvolvi uma pesquisa de campo, utilizando a fotografia como forma de registro dos espaços estudados, além de ter participado de encontros de grafiteiros, ocorridos em Goiânia e realizado entrevistas com os atores envolvidos nessa pesquisa.

Como suporte a este estudo de caso de cunho qualitativo, realizei um levantamento bibliográfico de entrevistas de atores envolvidos nos processos de ocupação dos espaços aqui estudados, bem como entrevistei três destes

pessoalmente (André Morbeck, Decy e Eduardo Aiog). As entrevistas realizadas ocorreram presencialmente e uma abordagem do tipo semiestruturada, onde há um roteiro constando a listagem de perguntas que permitem o desenvolvimento da mesma, mas há também uma flexibilidade para que o entrevistador aborde outros assuntos não planejados anteriormente. O roteiro desta pode ser encontrado anexo a este material de pesquisa.

Mesmo que houvesse um tempo em que a chamada virada linguística³ tenha cunhado a necessidade de que toda imagem fosse ‘traduzida’ em palavra(s), dar o devido valor à imagem é o ponto de partida crucial dessa investigação, afinal, como afirma Knauss, a escrita não substitui a imagem, ao contrário: “a história da imagem se confunde com um capítulo da história da escrita e que seu distanciamento pode significar um prejuízo para o entendimento de ambas” (2006, p. 99).

Maffesoli (2011) lembra que antes as imagens eram subjugadas pela “tradição cartesiana moderna”, com o predomínio da razão, e defende que hoje há um retorno da valorização da imagem, da imaginação e do imaginário, que antes fora negado ou marginalizado; isso só existe por uma espécie de revolta que é característica das cidades pós-modernas, que concentram toda uma infinidade de imagens que antes foram reprimidas.

Campos (2011) ressalta a existência de uma histórica tendência em se buscar a tradução do visual ao verbal ao citar Chaplin (1994): “teorizamos o que vemos”, mas apesar disso o autor afirma que a tecnologia e o acesso a equipamentos audiovisuais têm auxiliado para que a academia acolha “a visualidade como dimensão importante de seu trabalho” (2011, p. 4), o que auxilia na promoção do diálogo entre estas duas linguagens e torna o campo da pesquisa mais vasto e com mais possibilidades.

Para o artista Maurício Villaça⁴, grafitar é uma necessidade humana assim como seria dançar, falar ou comer. Este artista defendia que até mesmo as garatujas infantis e os rabiscos das crianças em bancos de praças e banheiros seriam manifestações de grafite, conscientes ou não. (*apud* GITAHY, 1999)

3 O termo “virada linguística” foi cunhado inicialmente pelo linguista inglês Richard Rorty, em 1967, para quem esta seria uma revolução filosófica, a da filosofia linguística, sugerindo que problemas filosóficos poderiam ser solucionados pela linguagem.

4 Maurício Villaça, falecido em 1993, foi um escritor e artista plástico que se destacou entre os precursores do grafite brasileiro, ao lado de Alex Vallauri, Hudinilson Jr, Ozi, entre outros.

Refletir sobre as garatujas me leva a pensar neste objeto, neste recorte, nesta pesquisa, e em como isso se relaciona muito à minha infância e ao desenho como hobby, o que acabaria por me levar para além do papel como substrato, quando, por exemplo, recorri às paredes como um primeiro ato gráfico afrontador às regras de minha casa e à autoridade de meus pais.

Depois, já em minha adolescência – no início dos anos 2.000 –, época de popularização da internet, foi quando pude me conectar ao grafite por meio de blogs, websites, fóruns de discussão e assim viesse a ter contato com revistas como a *Graffiti*⁵, que foi editada durante essa época, e a *Fiz Graffiti Attack*⁶. Durante a adolescência realizei alguns poucos ‘rabiscos’ nos muros da minha própria casa, uma concessão dos meus pais, que era mais uma tentativa por parte deles de não ver o filho realizando esse ato transgressor nas ruas, o que, aliás, é uma característica intrínseca ao grafite, segundo Silva (2014).

O meu interesse pelo grafite ocorre justamente em um momento em que esse tipo de manifestação mais crescia no país, conforme trecho do editorial de uma edição da revista *Fiz Graffiti Attack*:

Através de correspondências enviadas para nós, ficou claro que estão surgindo novos escritores de graffiti em todo o Brasil e em todo o mundo, é como se fossemos uma grande família, um verdadeiro planeta Hip-Hop. Essa expressão de arte contamina, é um vício, não importa o local, como e quando é feito. É uma coisa mágica, como se corresse tinta em nossas veias...Cá para nós, o cinza, o concreto e o sem vida desta grande cidade e de todas as outras metrópoles da pena de ver, falta cor, falta alegria, falta vida.. Eles se iludem em busca de um mundo material, sem sonhos, fantasias, natureza. É só olharmos para cima e ver a grandiosidade de cores que se misturam e formam um verdadeiro espetáculo de arte. Somos o reflexo deste espetáculo, temos a magia das cores! (1997, p. 01).

Mudei-me de Itumbiara/GO para a cidade de Goiânia em 2005 e a partir daí acabei tendo um contato cada vez mais intenso com o mundo do grafite em várias de suas manifestações. Encontrei uma cidade abarrotada de pichações, *bombs*⁷, *stickers*⁸, lambe-lambes⁹, que traziam um colorido contrastante à publicidade

⁵ A revista *Graffiti* foi uma publicação brasileira produzida pela Editora Escala em um projeto idealizado e editado pelo grafiteiro Binho Ribeiro e pelo jornalista Alexandre de Maio, tendo circulado entre os anos 2000 e 2008.

⁶ A *Fiz Graffiti Attack* foi uma publicação brasileira que abordava o grafite como forma de arte, editada pela dupla de grafiteiros “Os Gêmeos”, a partir de 1996, mas atualmente já não é mais publicada.

⁷ *Bomb* é um estilo de grafite que se caracteriza por desenhos e formas feitas de maneira ilegal e em um curto espaço de tempo, geralmente realizados em muros e vagões de trem.

⁸ *Sticker* é uma vertente da arte urbana, que consiste na fixação de adesivos geralmente contendo desenhos e *tags* (assinaturas dos *writers*).

excessiva de algumas fachadas, ou mesmo às formas dos antigos prédios de arquitetura *Art Déco* presentes na região central da cidade.

A escolha pelo Programa de Pós Graduação em Arte e Cultura Visual (PPGACV/UFG) se dá devido ao meu interesse em ir para além do sacralizado mundo da arte e trazer a imagem para o centro da análise, como protagonista capaz de buscar o que Mitchell (2015) cunhou como efeito Medusa: uma vontade por parte dela de exercer poder sobre o espectador, de trocar de lugar com ele, transformá-lo em uma imagem, invertendo o efeito que ela mesma provoca. Além disso, “através da análise das imagens, é possível melhor entender as mudanças e transformações por que passaram os diferentes grupos sociais” (MONTEIRO, 2008, p. 133).

No decorrer dessa pesquisa, cogitei abandonar a minha ideia inicial e me interessei por investigar a pichação feita em Goiânia. Mas o primeiro questionamento que me veio foi: o que é a pichação?

No Brasil, as marcas produzidas pela pichação são relegadas a uma manifestação visual menor em relação ao grafite. Há uma diferenciação e aceitação (da população, do poder público e até de alguns grafiteiros) claramente ligadas à análise estética que se faz de ambas, já que na maioria das vezes as duas são tidas como transgressoras. Segundo Tavares (2010, p. 23), "os grafiteiros dizem querer deixar a cidade mais bonita; pichador quer colocar sua marca na cidade (...) A pichação foge do espaço legalizado da arte; o grafite transita por ele livremente".

Gitahy (1999) sugere que a pichação tem em suas bases fundantes um caráter político, desde os primórdios na cidade italiana de Pompéia (79 dC), passando pela revolta dos estudantes parisienses em 1968, advindo, assim, da escrita, enquanto a procedência do grafite seria a partir das artes plásticas. Por outro lado, Campos (2013) relaciona a pichação como parte componente do grafite, que se dividiria em duas vertentes: a semilegal (com objetivos mais artísticos) e a ilegal (mais ligada a vandalismo e demarcação territorial), sendo essa separação entre grafite e pichação um fenômeno tipicamente brasileiro, segundo Campos (2013) e Lassala (2017).

Depois de idas e vindas, uma enorme quantidade de possibilidades exploradas e do surgimento de uma série de incontáveis dúvidas, o percurso da

⁹ Lambe-Lambe consiste na fixação de cartazes em muros e paredes com o uso de “cola de farinha” (popularmente conhecida como grude), técnica que atualmente foi absorvida pela arte urbana.

pesquisa bibliográfica, das aulas e orientações acabaram por me fazer retornar à ideia inicial.

Definido então que iria estudar a construção conceitual do grafite em Goiânia, a partir de intervenções realizadas em dois locais – o Beco da Codorna (Setor Central) e o Bacião (Setor Sul) –, me veio o questionamento: o que é grafite? Como entender o grafite no contexto contemporâneo brasileiro, e, particularmente, suas manifestações na cidade de Goiânia (GO)? Em busca de respostas para esses questionamentos, desenvolvo essa pesquisa.

O grafite como objeto de pesquisa não é algo incomum na academia, sequer é algo novo. Em Goiás, outros pesquisadores, tais como Farias (2005), Tavares (2010) e Rodrigues (2015) já se debruçaram sobre o tema, com diferentes objetivos e em diferentes áreas e linhas de pesquisa.

Nesse trabalho, busco uma reflexão sobre o contexto da produção do grafite na cidade de Goiânia (GO), partindo das intervenções em duas regiões da cidade: o Beco da Codorna (no Setor Central) e o Bacião (no Setor Sul), que foram apropriadas por grafiteiros e acabaram se tornando locais de enorme instauração de grafites, muitas vezes reconhecidos também como arte urbana.

A arte urbana é composta por um conjunto de manifestações de cunho artístico-comunicacional realizadas tendo o espaço urbano como suporte, geralmente isentas de caráter comercial, tampouco distantes do contexto transgressor do grafite em suas décadas fundantes.

Este tipo de manifestação envolve desde grafites a estênceis, bem como todo o tipo de arte que seja realizada às margens das instituições tradicionais do mundo arte, e estejam inseridas no contexto urbano. Para Silva (2014), a produção do grafite atual – mais estetizado e menos desobediente – insere-o mais próximo de um objeto de arte, bem como o cita como um subgênero da arte urbana.

Manifestações visuais, de caráter plástico ou não, expostas a céu aberto não são excludentes ou fazem distinção entre seu público, não restringem horários para visitação e estão sempre   disposi o de quem queira apreciá-la, estimulando assim uma busca por significa o que vai além da inten o do seu criador com a imagem, criando no espectador várias possibilidades de entendimento baseados na cultura visual própria de quem a consome, mas sempre conectada ao contexto cultural e visual da cidade (DICKINSON, 2011).

A cidade de Goiânia tem se tornado uma referência para a arte urbana brasileira, sobretudo pela agência destes grafiteiros e artistas urbanos em prol de modificar o ambiente segundo sua dimensão plástica, mas também intencionados em marcar territórios com as suas instaurações. Locais como os estudados nessa pesquisa têm auxiliado na formação de público e também de novos interventores, promovendo assim a circulação deste tipo de manifestação no ambiente urbano.

Há ainda o surgimento e fixação de vários nomes como referências, que passam a conquistar admiração e respeito nacional e internacional, como os casos de Santiago Selon¹⁰ e Bicicleta sem freio¹¹, bem como o apoio da iniciativa pública em projetos que têm angariado fundos junto às leis de incentivo, além de ações entre a Associação dos Grafiteiros de Goiás (AGG) com a iniciativa privada, como é o caso do Kings Zone¹².

A particular relação do poder público com a arte urbana em Goiânia pode ser lida de maneiras distintas. Se, por um lado, as leis de incentivo possibilitam que artistas urbanos financiem seus projetos pessoais com dinheiro público, por outro há tentativas de domesticação do grafite ‘travestido’ em arte urbana, visando utilizá-lo de maneira a impelir a pichação das áreas comerciais, como é o caso do “Galeria Noturna”¹³, projeto da Secretaria da Cultura do Município que patrocinou grafiteiros a pintarem portas comerciais no centro da cidade nos anos 1980.

Retomo o questionamento anterior sobre quando é grafite, visto que se percebe a atuação de grafiteiros que acabam por migrar definitiva ou momentaneamente para a arte urbana, de modo que a tentativa de posicionar seu trabalho em uma das duas vertentes poderia ser percebida como uma forma estruturalista de diminuir seu propósito em detrimento a uma classificação, que creio aqui ser menos importante. O fato é que o atual cenário da arte urbana de Goiânia, cada vez mais favorável à expansão, torna as intervenções urbanas crescentemente

10 Em 2014, a renomada estilista Stella McCartney convidou o artista goiano Selon (Santhiago Vieira) para estampar seus grafites na cenografia do lançamento de sua nova campanha.

11 O Bicicleta Sem Freio é uma dupla de ilustradores de Goiânia reconhecida mundialmente pelos murais pintados em dezenas de países.

12 Iniciativa da AGG, com apoio de empresas locais. As duas primeiras edições aconteceram em 2017 e 2018, respectivamente em um ginásio de esportes e em uma escola de Goiânia, ambos locais municipais.

13 O projeto Galeria Noturna promoveu a pintura de portas comerciais na Av. Goiás, região central de Goiânia, em 2015 e 2016.

aceitas pela sociedade, produz espaços e exige assim um estudo desta relação do grafite e da arte urbana com o seu entorno e suas potencialidades.

Estrutura da dissertação

A dissertação está dividida em três capítulos: Capítulo 1 – "Grafite: Modos de ver, Modos de pensar"; Capítulo 2 – "Goiânia: A cidade e as intervenções Murais"; Capítulo 3 – "Beco da Codorna e Bacião – Estudos de Caso".

No Capítulo 1, nomeado "Grafite: Modos de ver, Modos de pensar", discuto alguns conceitos necessários para o entendimento do complexo mundo do grafite atual, já que difere muito de seus primórdios nos anos 1960, quando apresentava características ímpares que Silva (2014) chamou de valências e que vêm perdendo espaço para uma proposta cada vez mais estetizada, segundo Gonçalves (2012). Abordo também neste capítulo a relação do grafite e seus sujeitos com o espaço.

Já o Capítulo 2, que nomeei "Goiânia: A cidade e as intervenções Murais", foca o grafite produzido na cidade nas últimas décadas, relacionando-o com a produção brasileira e internacional e com o espaço urbano de Goiânia e seu processo de formação ao longo dos anos. Traça-se um panorama histórico da produção de grafite em Goiânia, desde o seu caráter transgressor dos anos iniciais até uma vertente contemporânea mais estética. Apresento os artistas considerados pioneiros – como a dupla Pincel Atômico (anos 1980) – e os agentes e grupos existentes atualmente, identificando as características da produção local e discutindo o processo de construção identitária do grafite produzido em Goiânia.

No Capítulo 3 – "Beco da Codorna e Bacião – Estudos de Caso" – à luz dos conceitos apresentados no Capítulo 1 e das características do grafite produzido em Goiânia (Capítulo 2) investigo as intervenções presentes nos dois espaços estudados nessa pesquisa, discutindo a relação do artista urbano com a escolha do seu local de atuação e como isso se deu no Beco da Codorna e no Bacião, além da atuação destes artistas no processo de ocupação, transformação ou mesmo institucionalização de espaços abertos, públicos, em espaços de manifestação artística.

As imagens contidas neste trabalho podem ser acessadas em www.instagram.com/codornabacio.

1. GRAFITE: MODOS DE VER, MODOS DE PENSAR

Ganz (2010), sem fazer distinção de categorias e abarcando uma grande celeuma das manifestações de rua (*tags*, estêncils, *stickers*, pôsteres), refere-se ao grafite como “forma clandestina de arte [...] quase onipresente em nossa vida urbana” (p. 07).

Na década de 1960, o mundo experimenta um momento de enorme ebulição política entre os jovens em várias grandes cidades em diferentes países e continentes. Vozes que lutavam contra a repressão e autoritarismo dos governantes, como se viu no movimento estudantil de maio de 1968, na França, ou mesmo nos movimentos sociais que lutavam contra as ditaduras militares na América Latina e também no movimento *hippie*.

Para Silva (2014), nesse contexto o grafite apresentou-se como uma nova estratégia *underground*, permitindo que as minorias expressassem suas realidades em um tipo de mídia alternativa, já que não possuíam espaços nas mídias tradicionais. Além do ‘acesso a essa espécie de mídia’, Ganz (2010) destaca que esses movimentos estudantis e sociais trouxeram uma explosão de manifestações murais com palavras de ordem pintadas utilizando *sprays* e ‘estênceis’.

Apesar de muitos autores relacionarem a produção de grafite atual às manifestações de 50 anos atrás, há uma diferenciação conceitual e estética clara entre as duas. Ganz (2010) sugere que o grafite nos moldes atuais tenha se iniciado na década de 1970, nos Estados Unidos (Figura 1), carregado de uma intensa disputa territorial por quantidade (quem espalhava sua marca por mais lugares) e qualidade (quem melhor executava os seus grafites). Magro (2004) ressalta a ligação do grafite contemporâneo (nos moldes do nova-iorquino) com a cultura *hip hop* em âmbito mundial, sendo as pinturas a vertente gráfica e plástica daquela.



Figura 1. Da esquerda para a direita, grafites de Cay 161 e Taki 183, em Nova York; e Cornbread, na Filadélfia. Fonte: Google Imagens. Acesso em: 1 out. 2018

O fenômeno do grafite se espalhou rapidamente em solo estadunidense e chegou até a Europa, disseminando-se nas grandes cidades nos anos de 1980. Desde o seu início, o grafite se desdobrou em uma série de formas e categorias, bem como acolheu a uma série de manifestações, materiais e ferramentas que vão muito além do *spray*.

Além disso, o advento da internet fez com que o mundo do grafite ficasse ainda mais conectado e se difundisse também pela Ásia e América do Sul. Ganz (2010) ressalva que essa propagação do grafite pela internet faz com que os países, cidades e até bairros percam um pouco de sua identidade e acabem por inserir elementos externos em sua produção, configurando o que o holandês Rem Koolhaas chamou de cidades genéricas em seu texto “*Generic City*”, de 1995.

1.1 O GRAFITE NO BRASIL

Segundo Lassala (2017), o grafite se assemelha muito à pichação, mas contrariamente possui maior gama de cores e foca mais em sua estética, geralmente carregando-se de maior complexidade em seu desenvolvimento. Assim como Gitahy (1999), que o relaciona com as artes plásticas, Lassala afirma que “no Brasil, a linha que divide a legalidade da ilegalidade do Grafite é bastante tênue, embora a tendência seja a de relacionar esta atividade a uma forma de arte” (2017, p. 88).

Os primeiros relatos de manifestações murais em solo brasileiro remontam da década de 1970, com as clássicas pichações “Cão Fila k26¹⁴” (SP) e “Celacanto

14 A pichação “Cão Fila K26” era uma referência a um canil de cães da raça Fila que se localizava numa ilha particular da represa Billings, à altura do quilometro 26 (25, já que esse é o limite da estrada) na Estrada de São Bernardo do Campo, na Grande São Paulo. Antenor Lara Campos, o

Provoca Maremoto¹⁵” (RJ). No fim da década de 1970, as primeiras intervenções murais de caráter mais plástico começam a aparecer por aqui, principalmente pelas mãos de Alex Vallauri¹⁶, considerado por muitos como o precursor do grafite em terras brasileiras, tendo sido responsável pelo famoso painel “Rainha do Frango Assado”¹⁷.

A produção de Vallauri lhe rendeu a participação em três Bienais de Arte de São Paulo, o que acaba por aproxima-lo mais do circuito da arte contemporânea, mas a sua importância para o grafite brasileiro é tão grande que o dia 27 de março, um dia após o seu falecimento, é considerado o Dia Nacional do Grafite, já que neste dia no ano de 1987 surgiram vários grafites pela cidade de São Paulo homenageando-o (GITAHY, 1999).

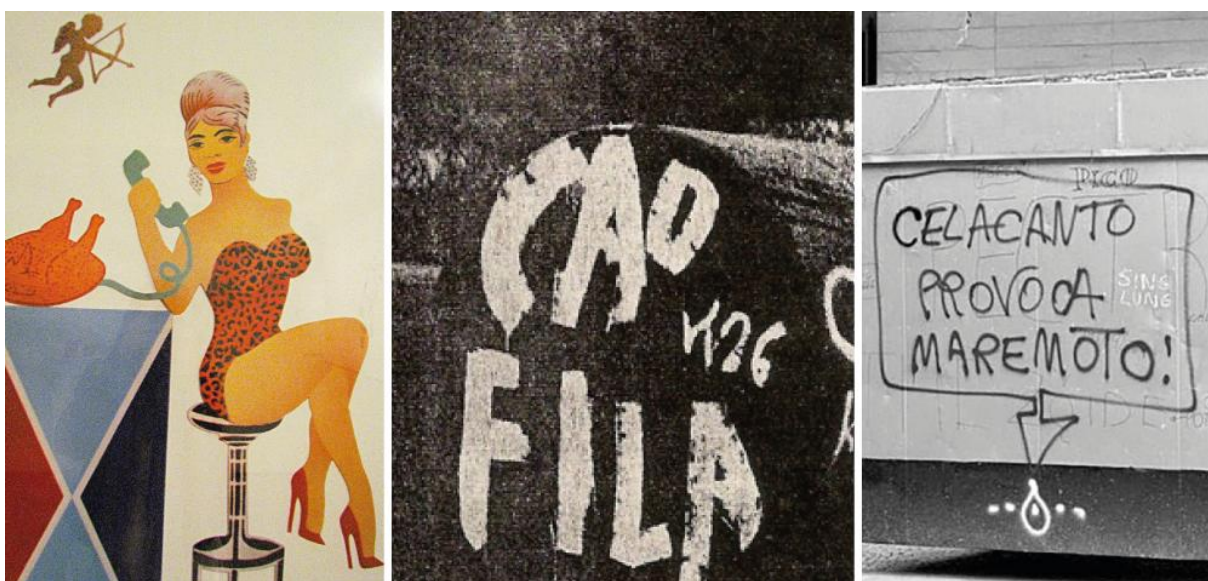


Figura 2. Da esquerda para a direita: “A Rainha do Frango Assado” (Alex Vallauri), Pichação “Cão Fila k26”, Pichação Celacanto Provoca Maremoto. Fonte: Google Imagens; montagem do autor. Acesso em: 18 set. 2018).

“Tozinho”, espalhou essas marcas inicialmente até São Paulo e posteriormente por várias partes do Brasil, chegando a Manaus. Este propagandista precursor da pichação paulistana faleceu em 2012, deixando sua história como legado. Para saber mais, consulte: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/41062-pichou-cao-fila-k26-pelo-pais.shtml>

- 15 O dizer “Celacanto Provoca Maremoto”, que vinha de uma fala do seriado *‘National Kid’*, exibido no Brasil na década de 1960, que foi reproduzido em pichação por Carlos Alberto Teixeira a partir de 1977 no Rio de Janeiro/RJ, tornando-se uma verdadeira lenda entre a juventude carioca.
- 16 De origem etíope e nacionalidade italiana, Alex Vallauri chegou a São Paulo na década de 1960 e é um dos expoentes da chamada Geração 80, que envolvia os precursores do grafite. Participou das seguintes edições das Bienais de São Paulo: 11^a (1971), 14^a (1977), 16^a (1981) e 18^a (1985), entre uma série de outras exposições. Para mais detalhes, consulte: <http://www.bienal.org.br/post/335>
- 17 Personagem que Vallauri espalhou pela cidade de São Paulo (e acabou indo para a 18^a Bienal de Arte, em 1985), sendo também interpretada pela atriz e amiga do artista, Cláudia Raia, que a época estrelava a novela Roque Santeiro.

Além de Alex Vallauri, a partir de 1970, Hudinilson Jr. (SP), Mário Ramiro (SP) e Rafael França (SP), formaram o grupo “3nós3”¹⁸, que atuou entre 1979 e 1982 na cidade de São Paulo (SP) com o que chamavam de ‘*interversões*’ no espaço urbano da cidade, e também têm bastante importância para o princípio do grafite e da chamada Geração 80, que refletia a geração de grafiteiros que emergiu no fim dos anos 1970 e início dos 1980, década considerada por Gitahy (1999) como o grande *boom* do grafite, tendo lançado à cena importantes nomes que também acabaram participando de bienais de arte e acabaram alçados a uma espécie de ‘artistas’ do grafite, ou mesmo artistas urbanos, tais como: Waldemar Zaidler e Carlos Matuck.

Vários outros nomes merecem destaque enquanto precursores do grafite brasileiro, dentre eles grupos como o “Tupi-não-dá”, que teve em sua formação inicial José Carratu (SP), Jaime Prades (SP) e Rui Amaral (SP). Este grupo teve notória atuação ao iniciar as pinturas no Beco do Batman (SP), nos anos de 1980. Outro estrangeiro, assim como Vallauri, a se destacar no cenário brasileiro foi John Howard, que tinha uma formação acadêmica e atuou com muita intensidade nos anos iniciais do grafite (GITAHY, 1999).

Assim como em toda a América do Sul, o grafite brasileiro tem ganhado notoriedade devido ao uso de simples desenhos figurativos, que geralmente refletem os problemas sociais dos países da região, como ocorre pelas mãos de grafiteiros como “Os Gêmeos” (GANZ 2010). Os gêmeos Gustavo e Otávio Pandolfo iniciaram sua atuação no grafite nos anos 1980, com forte ligação com a cultura *hip hop*, além de construírem em seus trabalhos um universo mágico e dinâmico.

Tal qual ocorrido com os precursores, essa dupla também viu um processo de deslocamento de seu trabalho das ruas para as galerias, tendo participado de inúmeras mostras individuais e coletivas em museus e galerias de diversos países, como Cuba, Chile, Estados Unidos, Itália, Espanha, Inglaterra, Alemanha, Lituânia e Japão, conforme consta no website oficial da dupla¹⁹.

18 As ‘interversões’ do grupo “3NÓS3”, que chamaram bastante atenção da imprensa no fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, foram catalogadas em uma obra literária organizada por seu ex-integrante Mário Ramiro e textos de todos os integrantes, tendo sido lançada pela Editora Ubu, em 2017. Para mais informações, ver: <http://www.ubueditora.com.br/3nos3.html>

19 Ver www.osgêmeos.com.br

De maneira enfática, Tavares relata que “por ocasião da primeira exposição d'Os gêmeos na Fortes Vilaça²⁰, em 2006, os artistas afirmaram que aquilo que estava dentro da galeria não era grafite, era arte contemporânea” (2010, p. 30). Esta autora concorda que aquilo não seria grafite, principalmente devido à falta da rua onde este poderia sim ser considerado arte contemporânea, mas que o mesmo deixaria de ser a partir do momento que deixa o espaço urbano. Assim, segundo ela, o movimento que se vê de grafiteiros que vão da rua ao circuito da arte, como também vimos nos casos de *King Robbo*, Vallauri ou Os Gêmeos, esvazia o significado da produção destes enquanto grafite, bem como este tipo de intervenção mereceria, segundo a autora, alcunha de arte contemporânea quando está na rua, embora o tal deslocamento intraespacial fará com que a mesa deixe de ser.

1.2 O TERRITÓRIO DO GRAFITE

Se o grafite precisa da rua, faz-se necessário entender a relação do grafiteiro com esta, o que estaria relacionado à cenaridade (SILVA, 2012), onde o ato do grafite pode ser analisado segundo um viés cênico que o abrange totalmente, desde o seu planejamento, bem com sua questão estilística (tipo de manifestação, cores, etc), passando pelos materiais e chegando principalmente à escolha do local onde o mesmo será instaurado pelo grafiteiro.

Já que, conforme Campos (2011) há no Brasil uma evidente separação entre grafite e a pichação – conseqüentemente, entre grafiteiros e pichadores –, pode-se inferir que mesmo com motivações diferentes – de um lado plásticas, de outro de disputa territorial –, estes agentes disputam a rua entre si, mas não estão sozinhos neste embate, já que a presença massiva de publicidade é uma característica da visualidade das cidades contemporâneas. (TAVARES, 2010)

Todos os indivíduos passam pela rua, o que a torna um lugar público e a transforma em um local perfeito para exibição, não só do grafite e da pichação, mas também da publicidade (GONÇALVES, 2012). Tanto o grafite, quanto a publicidade já se integraram à visualidade das cidades e fazem parte do imaginário coletivo, levantando opiniões favoráveis e contrárias. Os que se opõem ao grafite afirmam que esse deixa a cidade mais feia, mesmo que o excesso de publicidade não lhes

²⁰ Galeria de arte paulistana que representa os Gêmeos no Brasil e promoveu a primeira exposição da dupla em 2006. Atualmente o local foi rebatizado como Fortes D'Aloia & Gabriel.

provoque o mesmo efeito, talvez pelo fato de os anúncios possuírem um viés institucional e legalizado.

Maffesoli defende que há uma relação do grafite com a animalidade do homem que ainda depende de um processo de marcação territorial própria dos bichos. O grafite se apropria do espaço, toma para si um espaço aberto, público, coletivo. As vitrines e as publicidades que ocupam as cidades efetuam a mesma busca incessante por marcar seu território, fixar seu nome e brigar pela atenção do público, agindo como “signos de reconhecimento” capazes de trazer reconforto e também criar vínculos sociais. (2011, p. 72). O *tag*²¹ e a publicidade deixam pistas que auxiliam na demarcação deste território, contribuindo para a criação de elos sociais entre as marcas²² e os cidadãos.

Apesar do comércio sempre ter estado incrustado nos ambientes urbanos, isso é uma clara representação de como as sociedades atuais estão constantemente aderidas a um processo de mercantilização, vide a proliferação das marcas na urbanidade. Contrapondo movimentos que buscam a higienização das cidades (não só em relação ao grafite, mas também em relação às marcas), muito se questiona acerca do bombardeio de imagens que sofremos atualmente, fenômeno chamado de “violência imagética” por Maffesoli (2011). Apesar de ser um processo violento, este autor defende que as sociedades contemporâneas – completamente imersas na televisão, nos videogames, internet – estão mais preparadas para lidar com tal fenômeno e também defende que cada indivíduo deve possuir sabedoria para lidar com as imagens que o circundam.

Na disputa pelas ruas há uma contraposição entre esses tipos comunicativos, já que os *outdoors* desejam apassivar o espectador a um mero consumidor, enquanto o grafite o convida ao encontro e ao diálogo (GITAHY, 1999).

O grafite se utiliza da densidade, enquanto a publicidade se utiliza do vazio (GONÇALVES, 2012). O grafite é algo iconoclasta e o anúncio publicitário é uma oposição a esta iconoclastia (SILVA, 2017). A publicidade é mais relacionada ao mural, já que não é marginal, anônima, nem espontânea, o que qualifica a sua

21 “*Tag* é um termo de origem norte-americana utilizado pelos grafiteiros e significa assinatura. Seu uso é comum na forma de identificação do autor em trabalho de Grafite; tem um estilo embolado e parecido com uma assinatura em que o cidadão comum grafa um cheque ou documento importante”. (LASSALA, 2017, p. 104)

22 Sejam elas do *tag* ou do *branding* (ramo profissional que atua na construção e gerenciamento de marcas corporativas, envolvendo desde a definição de sua estratégia até a definição de seu posicionamento e de sua identidade verbal), por fim refletindo-se em sua identidade visual e consequentemente em sua comunicação e ações de marketing.

construção como um ato positivo, quando o grafite se faz pela valorização de sua negatividade.

Em meio a esta “guerrilha semiológica” (ECO, 1978 apud SILVA 2014, p.58) travada pelas duas modalidades de comunicação, onde as redes oficiais de informação são bombardeadas pelo grafite, prevalece o olhar social atuando como mediador: aprovando ou reprovando.

O olhar é cada vez mais um olhar mediado, produzido e reproduzido por máquinas e sistemas possantes (CAMPOS, 2011). O fato é que se há um espaço vazio, este será tomado por um desses tipos comunicativos que disputam uma espécie de “guerra fria pela supremacia sobre o muro” (SILVA, 2014, p. 45).

Desde seu princípio, pode-se considerar a cidade como aglomeração, por isso também se relaciona ao acúmulo de saberes, técnicas e obras. Como um organismo vivo, a urbes se reconstrói a todo o tempo (GONÇALVES, 2012). Desta forma, a cidade, além de um espaço de emancipação para os jovens, apresenta-se também como palco e como tela: palco quando esses jovens se apresentam coletiva ou individualmente através de marcadores identitários, ocupando sua paisagem; a tela surge no momento em que a cidade torna-se substrato para a inscrição de uma infinidade de diferentes mensagens em sua materialidade.

A rua é o ambiente aberto que permite aos jovens se libertarem da “vigilância moral” das instituições e dos adultos, um espaço para visibilidade e invisibilidade onde as tribos juvenis demonstram sua capacidade de agência, tornando-se assim parte integrante da paisagem urbana. Para esses jovens, o paradigma entre cultura verbal e visual não faz nenhum sentido (CAMPOS, 2011).

É como se publicidade fosse um anúncio mural, já que nela há uma ausência de valências²³, como por exemplo: falta de marginalidade, falta de anonimato e mesmo falta de espontaneidade: “o próprio ato da enunciação exclui estas condições negativas” (SILVA, 2014, p. 46).

1.3 O GRAFITE E SUAS MANIFESTAÇÕES

No momento inicial da escrita desta dissertação havia de minha parte uma tentativa exacerbada de aproximar o grafite com o mundo da arte contemporânea,

23 Sobre o conceito de valência, proposto por Silva (2014), ver tópico 1.3 adiante no texto.

principalmente através do uso do termo obras, na denominação das intervenções de grafite. O uso de tal termo se deu em referência a Campos (2013, p. 2): “Por ‘obras’ entendo aqui todas as produções expressivas realizadas, por mais elementares que sejam. Incluo, portanto, desde a assinatura mais rudimentar (tag) até produções pictóricas de grande dimensão e complexidade (Wall of fame)”, ou seja, desde o que se convencionou chamar de pichação (no Brasil) até à arte urbana em si.

Ainda na intenção de distanciar as visualidades das ruas daquelas das galerias também busquei uma fuga a outros termos, tais como: “galeria a céu aberto” e “arte democrática”, que poderiam transpor a ideia de que haveria nas ruas uma extensão do cubo branco que é espaço das galerias, ou mesmo seria uma forma de desconsiderar os possíveis dissensos que possam existir na rua ao entender que o direito de ir e vir nesses espaços seria o mesmo para qualquer cidadão.

Atualmente, destaca-se a existência de variadas denominações para os “fenômenos gráficos urbanos” (LASSALA, 2017, p. 70), os quais nunca estão apresentados separadamente, o que aumenta e muito a confusão entre o que é cada um deles. Além disso, os vários tipos de intervenções estão sempre disputando um mesmo espaço e fazem das cidades uma verdadeira miscelânea imagética (LASSALA, 2017).

Percebe-se a existência de uma enorme seara no que diz respeito às definições e estilos do grafite mesmo entre pesquisadores do assunto. É fundamental que qualquer análise se valha de algo mais que a questão estética, se fazendo necessário analisar o ato individual ou coletivo de agentes que representam “desejos e frustrações de uma coletividade” (SILVA, 2014), por isso, faz-se necessário pontuar alguns conceitos relacionados ao recorte dessa pesquisa.

Gitahy (1999) argumenta que os artistas do grafite fazem a sua própria leitura da sociedade através de suas obras, bem como toda a coletividade pode realizar a leitura de si através dos grafites por aí espalhados.

O uso do muro²⁴ é uma condição quase primordial ao grafite (sobretudo até o fim do século passado XX), porém, muito além disso, Gitahy (1999) afirma a existência de várias características intrínsecas que permitem localizar uma

24 Armando Silva propõe que o muro seja “todas as superfícies dos objetos da cidade física estendidos agora aos muros midiáticos e virtuais como lugares limites, eventuais espaços de inscrição e representação” (2014, p. 40).

intervenção nesta categoria expressiva, situadas em duas categorias: conceituais (subversivo, espontâneo, gratuito, efêmero, promovendo discussões e denúncias, apropriando-se do espaço urbano, democratizando a arte e produzido em espaço aberto) e estéticas (expressão plástica, natureza pictórica, uso de imagens do inconsciente coletivo, repetição de matriz ou elementos). Assim, só é possível determinar uma intervenção enquanto pertencente ao universo do grafite mediante a sua relação com suas características conceituais ou estéticas.

Uma outra forma de compreender o fenômeno do grafite é apresentada por Silva, que propõe o uso de sete valências que fazem parte do processo comunicativo do grafite e permitem que se qualifique “a natureza dessa comunicação e suas mensagens” (2014, p. 28-29), listando características inerentes a uma obra enquanto grafite. Presentes em intensidades diferentes em cada obra as características propostas são: marginalidade (V1), anonimato (V2), espontaneidade (V3), cenaridade²⁵ (V4), velocidade (V5), precariedade (V6) e fugacidade (V7):

V1 – Marginalidade: Diz respeito ao caráter marginal das mensagens, que ideologicamente não se submetem ao círculo oficial;

V2 – Anonimato: Relaciona-se ao fato de o agente do grafite não se identificar diretamente; ao contrário, busca sigilo em relação à sua autoria. Exceção feita para coletivos em busca de reconhecimento;

V3 – Espontaneidade: Dá-se em relação à imprevisibilidade do ato, que em toda ocasião é diferente e possui assim uma espontaneidade do momento;

V4 – Cenaridade: Tem relação com a questão cênica presente no ato do grafite, que está presente no planejamento do ato, refletindo desde o estilo do que será grafitado, os materiais, a escolha do local;

V5 – Velocidade: As inscrições devem ocorrer o mais rapidamente possível;

V6 – Precariedade: Geralmente os materiais são precários, devido ao baixo custo.

V7 – Fugacidade: Grafites são efêmeros e podem deixar de existir ou serem modificados logo em seguida à sua realização.

25 Do espanhol *escenidad*.

Entende-se que as valências são uma maneira objetiva de se qualificar a obra; assim, portanto, quanto maior número de tais valências no trabalho mais poderá ser situado como parte do fenômeno grafite:

Parece que quanto mais profundamente podem ser registradas suas predisposições ou valências, tanto mais eficaz é seu impacto, mas sempre atendendo à correlação com os elementos contextuais que atuam como cenários que enquadram e definem o tipo de mensagem. Assim, estas sete valências não funcionam independentemente, mas provêm de um número de “imperativos” correspondente. (SILVA, 2014, p. 32)

Dentre as valências, chamo atenção para o Anonimato (V2), que segundo Ganz (2010, p. 9) não era uma prática dos primeiros grafiteiros estadunidenses, que muitas vezes utilizavam seus verdadeiros nomes; também destaco a Cenaridade (V4), que se relaciona ao caráter cênico da atividade, como mais que fruto da aleatoriedade, mas sim definida e defendida de maneira estratégica pelo agente que atua de maneira ativista. Não menos importante, a Fugacidade (V7) remete-nos à efemeridade, mas também aos projetos de higienização promovidos pelo poder público, como apresentado nos documentários *Cidade Cinza* (2013)²⁶ e *Graffiti Wars*²⁷ (2011), que buscaram a manutenção de uma suposta ordem social nos muros das cidades.

Agindo sobre as valências, há ainda os imperativos, que são divididos em pré-operacionais (comunicacional, ideológico e psicológico) e operacionais (estético, econômico, físico e social). Segundo SILVA (2014), nos anos iniciais do grafite, as condições pré-operacionais estavam acima das operacionais, assim havia uma maior preocupação com a questão comunicacional que com a questão estética da obra, por exemplo. Ao contrário do que acontece na produção do novo milênio:

Isto significa que a inclinação por um grafite-arte tende a liberar o grafite das condições ideológicas e subjetivas que enfrenta por natureza social e que, por serem estas condições estruturais, tal liberação pode levar à

26 O filme documentário *Cidade Cinza* (Brasil, 2013), dirigido por Marcelo Mesquita e Guilherme Valiengo, apresenta a história de um mural realizado por vários renomados artistas brasileiros que foi apagado pela prefeitura de São Paulo/SP, no governo do então prefeito Gilberto Kassab (indique o partido). Após intenso apelo da mídia, da população e artistas, a prefeitura cedeu e foi promovida a pintura de um novo mural no local.

27 O filme *Graffiti Wars* (Inglaterra, 2011), dirigido por Jane Preston, conta a história de uma disputa por espaço protagonizada entre o grafiteiro inglês King Robbo e o artista de rua Banksy. Este último fez uma obra sobre um antigo grafite do primeiro, protagonizando o que no contexto cultural do grafite é chamado de atropelo. Essa guerra, que se intensificou por vários meses, deu maior destaque para Robbo, que passou por um breve processo de migração da rua para as galerias, o que não durou mais pelo repentino falecimento do artista.

desqualificação do grafite, para que tal figuração passe a fazer parte de outro tipo de enunciado, como, por exemplo, da arte urbana. (2014, p. 35)

O uso das valências e imperativos para fins de definição do grafite como pleno ou pobre é uma maneira lógica e estruturada que Silva (2014) cria a fim de sistematizar a definição do que faz ou não parte do circuito de maneira mais racional, portanto não apenas com base no juízo de valor pessoal. Contudo, é importante entender que o *status quo* que legitima as obras está em constante mutação e carece, portanto, de uma revisão constante. Assim, mesmo em grafites qualificados como “pobre”, caso em que estão carregados de seus imperativos pré-operacionais (é um elemento de comunicação; carrega uma ideologia; e possui também um viés psicológico) e/ou na ausência das valências V1, V2 e V3, “a inscrição urbana que chamamos grafite corresponde a uma mensagem ou conjunto de mensagens ou expressões filtradas pela marginalidade, pelo anonimato e pela espontaneidade.” (SILVA, 2014, p. 40)

Cabe aqui uma análise mais crítica sobre os casos do Beco da Codorna e do Bacião em relação à falta destas características citadas anteriormente, que faria com que essas respectivas produções se libertassem de tal viés conceitual do Grafite e tendessem a passar rumo a tal espécie de grafite-arte, ou mesmo o que se explicitará adiante sob a nomenclatura de arte urbana.

Mesmo que os próprios grafiteiros tenham se organizado para as pinturas, e que existam projeto advindos de leis que lhes permitam tirar ideias do papel, no momento deste suposto esvaziamento conceitual, não nasceriam essas instaurações classificadas com outros termos que não o grafite? Mais quais termos aqui caberiam?

1.3.1 Arte pública

No novo milênio, para muitos pesquisadores, o grafite vem assumindo uma dimensão de arte pública, o que vem ocorrendo gradativamente, desde os anos de 1980, quando assume a dimensão figurativa e passa por uma alteração em sua estrutura (SILVA, 2014). Para além da manifestação apenas escrita (da palavra), que conseqüentemente se reverberou em uma completa transformação em relação ao lugar onde o agente executa sua intervenção, bem como no aumento da gama cromática e também na aceitação e aglutinação de outras técnicas, o grafite foi

estetizado e isso trouxe mais aceitação em lugares onde há um “maior autocontrole da população” (Idem, p. 63), ou seja, Armando Silva (2014) sugere que há cada vez mais um tipo estetizado de grafite que caminha mais ao encontro a arte.

Esse processo de estetização tem relação com a expansão do *hip hop*²⁸, que se espalha pelas grandes metrópoles ocidentais a partir da década de 1980. Juntamente a isso, o grafite passa a empregar signos das mídias de massa e intensifica o uso de personagens, tornando-se uma tendência enquanto visualidade a partir do final do século XX (SILVA, 2014).

Contrariamente ao que defende Gonçalves (2012) sobre uma pasteurização visual das cidades globais, Silva argumenta que é impossível conceber o grafite de uma localidade enquanto sistema ou mesmo defender que se siga uma morfologia ou visualidade internacional, visto que as particularidades culturais e sociais locais sempre atuaram sobre o estilo.

Se o grafite se apoia nas valências e tem como principal característica o confronto à ordem, ao estabelecido, independentemente do seu aspecto plástico, a arte pública é uma proposta que tem uma finalidade prioritariamente política de intervenção no urbano, buscando torná-lo público, onde muitas vezes a obra física é até mesmo desconsiderada, como, por exemplo, no caso de *happenings*.

Silva (2014, p. 115) destaca “seis fatores de inter-relação entre a arte pública e o grafite”, são eles: a) o fato de intervir em uma comunidade local; b) o fato de utilizar a cidade como objeto material das suas intervenções, negando os museus e galerias; c) a busca por utilização de novas maneiras de se expressar no ambiente urbano; d) a desvalorização do circuito tradicional da arte; e) a conotação política de suas ações; f) a valorização mais a ação que de fato os aspectos formais.

A arte pública está inserida na arte contemporânea (SILVA, 2014). Apesar de não ser possível precisar quando o termo tenha surgido, Gitahy (1999) afirma que um dos primeiros a utilizá-lo e a defender a sua existência foi o pintor mexicano Dr. AIL (pseudônimo de Bernardo Canada), em 1905, em um reflexo do movimento contemporâneo do muralismo mexicano, através de um manifesto de defendia este tipo de arte.

28 O *hip hop* é considerado uma subcultura surgida nos guetos de Nova York, nos anos 1970. Este movimento artístico envolve a *break dance*, o grafite e o rap. (TAVARES, 2010, p. 55)

Anos mais tarde, em 1920, o muralista mexicano David Alfaro Siqueiros utilizou o mesmo termo ao defender que os artistas executassem pinturas nos “muros das ruas e das paredes dos edifícios públicos, dos sindicatos, de todos os cantos onde se reúne gente que trabalha” (apud GITAHY, 1999, p. 15). É evidente a existência de um viés ideológico por trás da intenção dessas obras, por isso Siqueiros relaciona-a aos edifícios públicos e sindicatos, mas, sobretudo, na busca por estar em contato com a maior quantidade possível de trabalhadores.

Se nos anos 1920, quando as cidades passavam por um processo de urbanização intenso, o movimento muralista propôs o uso dos muros devido à aglomeração de pessoas, nos anos 1960 a relação da sociedade com a urbes se intensifica e vários tipos de manifestações sociais passam a ganhar as ruas, utilizando “artifícios artísticos na disputa contra o poder dominante” (GONÇALVES, 2012, p. 38). Nessas manifestações, o uso da arte possibilita uma ampliação dos usos do espaço público. Destaca-se ainda nos anos 1960 o surgimento de vários movimentos artísticos contrários à comercialização da arte, desafiando os seus padrões estéticos e materiais.

O movimento pós-minimalista incorporou o uso de materiais mais modestos e buscou uma aproximação com o público, também almejando um distanciamento dos museus e conseqüentemente dos seus curadores, que muitas vezes acabam por neutralizar a obra do artista de maneira política (GONÇALVES, 2012).

A arte pública que se iniciou nos anos 1960 assinala um novo rumo da modernidade, contrária à anterior ideia de uma arte neutra, estabelecendo uma relação maior com o sentido cívico da obra do que com o artista, que insiste em posicionar a obra em um lugar concreto e busca uma relação com o cidadão em geral, que é parte de um público não especializado (SILVA, 2014).

Faz-se importante entender que o mundo da arte contemporânea é definido por estatutos que instauraram novas margens para a arte, formulando-se “a partir da marginalidade dos modos e espaços de operação, temporalidade, materialidade e graus de envolvimento do público” (FUREGATTI, 2016, p.2). Assim, há uma certeza da margem - que se desloca do centro - tanto nas vertentes da arte pública, como na arte urbana.

Furegatti (2016) destaca que o conceito de margem nos projetos artísticos dos anos de 1960 e 1970 se relacionam com um afrontamento ao regime militar da época, bem como também buscavam afrontar as instituições museológicas, que se autoproclamavam as únicas capazes de oficializar um objeto como algo artístico.

Ou seja, essas novas formas artísticas buscam fugir do museu através de um avanço à margem. Margem esta que pode inclusive ser percebida na morfologia da arte anterior a esta fase, que poderia ser vista, por exemplo, no “quadro para a pintura, o livro para a poesia ou para a narrativa” (FUREGATTI, 2016, p.2), ou seja, para se fugir dos limites museológicos, seria necessário fugir também de seus suportes padrão, esvaindo-se do quadro para a paisagem da urbe.

É importante compreender que, se há por parte desta obra que foge do museu uma necessidade de afrontar a opressão oficial à época e também as instituições oficiais da arte, logo há também a necessidade de tocar o público, estimular seu entorno, desta forma uma característica primordial da arte pública, por exemplo, é o diálogo com o entorno.

Bem como, também parte de um objetivo destes artistas de alcançarem novos públicos, de uma maneira diversa do que se fazia artisticamente em períodos anteriores, já que aqui se busca que o espectador e artista (agentes da arte) assemelhem-se enquanto pares a promover um encontro dialógico (FUREGATTI, 2016).

No caso brasileiro, Furegatti destaca as décadas de 1960 e 1970 como os momentos-chave em que os artistas buscam o extramuros, à medida que estes e também os próprios críticos se mostravam insatisfeitos “em relação à condução mercadológica das galerias do eixo Rio-São Paulo” (2016, p.3). Assim, mais que o seu viés afrontador ao regime político, a busca pelo extramuros teria se dado, sim, por uma busca de rever a política das artes nos chamados “espaços expositivos oficiais”.

Ou seja, o intento por trás do extramuros é mais uma convocação dos próprios artistas para que este grupo possa buscar a rua e seu espaço não enclausurado como um meio de dar continuidade à sua expressividade. Segundo Furegatti, há três questões importantes buscadas por esse tipo de arte:

- 1) a democratização da arte por meio de sua divulgação e acesso facilitado, por meio de maior contato com outras parcelas da população menos próximas; 2) a renovação nos formatos do mercado em vigor bastante vinculado a uma enxuta seleção de artistas modernistas e 3) a apropriação

de um discurso vigente que se volta para o espaço aberto como dispositivo para a atualidade e emergência dessas proposições. (2016, p.4)

Destacando a tendência política da arte pública, Silva atenta para a relação proposital desta com o processo de mediação que a permeia:

A arte pública não é arte em espaços públicos, isso seria “arte em espaço público”; a arte pública é mediação. A mediação transforma o espaço em algo sociável, dando-lhe forma e atraindo a atenção de seus cidadãos para o contexto mais amplo da vida, das pessoas, das ruas e da cidade. (2014, p. 118)

Portanto, diferentemente da arte que é exibida no espaço público, como é o caso das esculturas, há na arte pública o sentido de relação com o entorno, de provocar reflexões de cunho social, de se aproximar da vida cotidiana. Aqui, é necessário distinguir o que é espaço urbano e o que é espaço público, já que o primeiro é um espaço comum da urbe, que é mediado por algo ou mesmo pelo consumo; já o público pode ser entendido como um estágio livre de vieses políticos, é algo a ser perseguido e só é possível ao se significar o urbano como algo comum às “urbanidades” (SILVA, 2014).

O público é algo que independe de ser ou não urbano, mas é sim uma instância comum a todos os cidadãos de uma determinada vizinhança, por isso são espaços em uma permanente disputa. Desta forma, mais que se realizar a obra em si, faz-se necessário relacionar à já existente de maneira a integrar a arte à cultura, sempre a municiando de seu “ativismo social” peculiar (SILVA, 2014).

Deve-se destacar ainda que a apropriação do espaço do entorno das instituições museológicas se deve não só pela agência dos artistas, mas também em um alinhamento com as próprias instituições culturais e museus, ou mesmo projetos de cunho cultural e longa duração (FUREGATTI, 2016).

Furegatti destaca instituições contemporâneas como o Itaú Cultural e o Centro Cultural Banco do Brasil como motores deste tipo de incentivo cultural por todo o Brasil, quase sempre atuando no espaço do quadrado branco museológico, mas também no espaço urbano, como na exposição que espalhou obras no alto de edifícios do Vale do Anhangabaú²⁹.

²⁹ Segundo a autora, a exposição “Corpos Presentes - *Still Beings*”, de Antony Gormley, realizada em 2012 com a curadoria de Marcello Dantas, teve como uma das propostas a intervenção “Horizonte de Eventos”, que espalhou 31 peças do corpo humano em tamanhos reais.

Esses projetos de longa duração citados por Furegatti foram contemplados por editais de secretarias de cultura, que visam financiar projetos de cunho artístico. Algo muito similar ao que também ocorrera no estado de Goiás e que possibilitou que a arte urbana se organizasse e também se difundisse, se ampliasse e atingisse mais pessoas.

Tais editais que, de um lado auxiliam projetos como o “Festival Beco” e a “Mostra de Arte Urbana do Brasil Central”, de outro também apoiam projetos como o “A/Ponte para a Arte”, de PX Silveira, ou a exposição fotográfica “Obra Marginal” da artista Ana Vidica³⁰. Demonstrando uma busca não só de artistas, mas também de curadores por tocarem o espaço urbano, para isso utilizando-se de meios oficiais de financiamentos.

Estes meios que possibilitam o financiamento da instauração de obras e grafites nas ruas poderiam ser vistos de maneira desconfiada, à medida que poderia sugerir um apoio enviesado politicamente.

Nota-se, por exemplo, que o projeto de PX Silveira fora criticado por não incluir grafiteiros e outros artistas que vieram da rua, todavia, tal crítica não atinge o *modus operandi* de tais projetos de financiamentos, uma vez que por tal fato já fica claro que o responsável pelo projeto é quem conduz, recebendo apenas a anuência e o financiamento público.

No caso da cidade de São Paulo, pode-se ver o surgimento de vários editais ao longo dos anos, dentre eles o Programa de Valorização de Iniciativas Culturais - VAI, que se destina a apoiar propostas de jovens de baixa renda. Este projeto se tornará, ao longo dos anos, uma “importante ferramenta de subvenção para propostas do grafite” (FUREGATTI, 2016, p. 8).

1.3.2 Grafite: arte urbana, arte de rua

Assim como há uma tendência a se desvincular a pichação e o grafite no Brasil, há falta de clareza na diferenciação entre este e a arte de rua³¹, que são na verdade “subgêneros” da arte urbana, uma categoria que abarca todos os tipos de expressões criativas urbanas realizadas sem fins comerciais e não relacionados às imagens institucionais (SILVA, 2014).

³⁰ Esses projetos serão apresentados nos próximos capítulos da dissertação.

³¹ Do inglês *Street Art*.

Além da confusão feita pelo público observador, que tende a generalizar tudo como uma coisa só, Ganz (2010) destaca que muitos artistas tentam se distanciar do termo grafite pelo fato deste evocar muitas vezes um aspecto de vandalismo e não ser mais tão contemporâneo, conforme aponta Tavares (2009) no relato do artista goiano Mateus Dutra, que recusa a aproximação de seu trabalho ao grafite, localizando-o no contexto da arte de rua.

Se há por parte de alguns artistas o interesse em se distanciar do grafite, a repulsa de alguns grafiteiros em relação à *street art* também existe e fica evidente no filme *Graffiti Wars* (2011), que apresenta uma disputa entre um representante do grafite inglês, King Robbo (Figura 5), e o principal representante mundial da arte de rua nos dias de hoje, Banksy.

Também conhecida como pós-grafite (GANZ, 2010; SILVA, 2014), a arte de rua é uma espécie de intervenção urbana característica do século XXI que se funda mais na expressão e menos na bandeira dos conflitos político-sociais levantados pelo grafite. As manifestações do pós-grafite vão muito além do muro e do desenho de letras e palavras caracterizando-se em geral pelo cunho humorístico, por serem provocativas e carregadas de irreverência.



Figura 3. Grafite original de King Robbo, de 1985. Fonte: Google Images. Acesso em: 18 set. 2018.

Tais manifestações propõem novas funcionalidades aos equipamentos urbanos ao interagirem com esculturas e estátuas, utilizando-se de aplicação de

cartazes e azulejos e projeções em fachadas (LASSALA, 2017). O que vale é a intenção comunicativa de interagir diretamente com a coletividade e ainda usar a rua como suporte para promover acesso à expressão artística. Como destaca Lassala,

o protesto se volta contra museus, galerias e suas formas tradicionais de acesso à arte, porém permitem o diálogo com o público que costuma estar à margem desses espaços institucionalizados. A arte, nesse caso, é trabalhada usando a rua como suporte, sem a badalação e a divulgação das grandes exposições. (2017, p. 74)

A transformação pela qual o grafite, manifestação de cunho comunicativo e ideológico de resistência e questionamento, tem passado em direção à arte de rua inicia-se já nos seus primórdios, na década de 1970, com a adição de elementos formais e passa a adquirir uma resolução mais plástica (SILVA, 2014).

Nessa época, o já citado grupo brasileiro 3NÓS3 começa a se destacar com suas “interversões”, ao encapuzar estátuas e lacrar portas de galerias de arte, por exemplo; na Europa, as intervenções artísticas de rua se espalharam inicialmente pelas mãos de Blek Le Rat, artista francês considerado um dos precursores da *street art*, chamado por muitos de pai do movimento *Stencil-art*, segundo Neu (2018), do site *Stencil Revolution*.

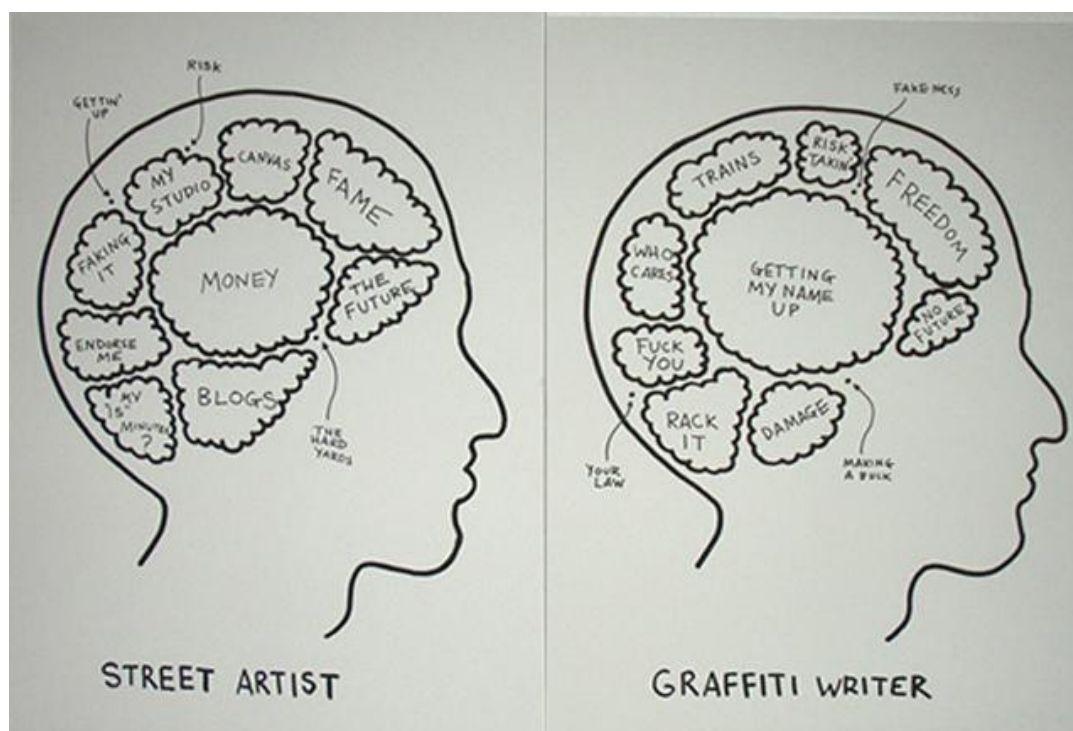


Figura 4. Comparação da mente de um artista de rua com um grafiteiro. Fonte: <http://sickoftheradio.com/wp-content/uploads/2010/12/lush-copy.jpg> Acesso: 18 set. 2018.

A fim de elucidar a questão, Silva entende que o grafite está inserido no contexto da arte urbana, faz parte desta, já que a produção neste novo milênio está mais próxima de um objeto de arte, que de um grafite. Todavia, o autor ressalta que a arte urbana não se limita ao grafite e que haverá sempre uma “zona de ambiguidade” (SILVA, 2014) em relação a uma definição ou identificação.

Desta forma, o que irá auxiliar na delimitação é a potência que há por trás de cada intervenção, sobretudo ligada à provocação e ao enfrentamento necessário para se identificar algo como grafite, ressalvado ainda que mesmo um grafite pode ter a dimensão estética como elemento constitutivo.

Os grafites surgidos nos anos 1970 no metrô de Nova York promovem uma ruptura visual em relação ao que se fazia anteriormente, já que não trazem nenhum tipo de mensagem expressa como acontecia em 1968, na França, portanto, estão mais focados na plasticidade que suas obras apresentam, trazendo as bases das características do que viria ser a arte de rua: “não enviar nenhuma mensagem a não ser de caráter visual e compositivo” (SILVA, 2014, p. 90).



Figura 5. Comparação entre a arte de rua e o grafite. De um lado um trabalho assinado por Banksy (esq.) e do outro o 5 Pointz, considerada a meca do grafite, localizado em Nova York e demolida há alguns anos. Fonte: <https://www.slideshare.net/DennisLeutwiler/str>

Essa enorme transformação pela qual o grafite vem passando, tornando-o cada vez mais colorido e distante daquele dos seus anos iniciais, tem como inspiração a pintura, o que confere ao grafite um caráter mais figurativo, aproximando-o das artes plásticas, tanto que recebe a denominação de *Picture Graffiti* (GITAHY, 1999, p.41).

Campos (2017, p. 3) afirma que a prática do grafite é antiga e possui um viés comunicacional, já que resulta da “propensão humana para comunicar no espaço público, de modo informal e, tantas vezes, transgressor”. Os grafites possuem, portanto, “natureza vernacular, não-oficiais, periféricos, inesperados e inapropriados”. Tal intento comunicativo, que pode ser entendido como uma subcultura (MACDONALD, 2001), assim possui identidade e regras próprias e é genericamente medido pelo seu caráter transgressor, pode assumir-se em duas versões, segundo Campos (2017): uma verbal (*tags*, pichações e assinaturas); e outra mais pictórica (com uma dimensão mais plástica).

Ao longo dos anos, globalmente, o grafite teria se transposto do verbal ao imagético, do *tag* ao grafite pictórico, à medida que sua versão mais plástica, devido ao surgimento de personagens e também de uma maior gama de cores, leva o mesmo a ser reconhecido como um viés mais artístico do grafite, onde os *writers* buscam instaurar algo mais estetizado, o que Campos define por estetização do grafite:

A estetização significa abdicar de uma linguagem incompreensível e poluidora, em benefício de uma linguagem descodificável e socialmente apreciada. Estetização significa limar as pontas, aligeirar os discursos, tornar belo o que era feio. Não por acaso o *graffiti* pictórico, baseado na imagem, é também comumente apelidado de “*graffiti* artístico” empregue neste caso significa já uma aproximação à normatividade hegemônica apresentada pela arte enquanto valor inquestionável (2017, p. 6).

Apesar de entender que a versão mais estetizada do grafite o remete mais às artes visuais, os processos de produção e conseqüentemente sua relação com o lugar, tanto macroscópico, quanto microscópico, se dão de uma forma totalmente diferente das obras expostas na galeria, visto que o grafite tem uma relação com a materialidade do seu local de instauração, que por conseqüência é o próprio local onde o mesmo é “exposto”, se metaforicamente o compararmos com as obras da galeria. Já no cubo branco, a obra que é exposta não foi de fato pensada para o

lugar em si, foi produzida em um ateliê e posteriormente transposta para a galeria, o que diminuiria a relação espacial da obra se comparada ao grafite (CAMPOS, 2017).

Um dos primeiros murais assimilados ao grafite foi realizado na cidade de São Paulo em 1991 (Figura 8), com autorização da Prefeitura e até hoje preservado. Para Silva, São Paulo talvez seja a cidade de “maior agitação mural na década do novo milênio no Ocidente” (2014, p. 69). Desde então alguns outros murais surgiram e outros tantos foram apagados, como o realizado pela dupla Os Gêmeos, por Nina Pandolfo e Nunca, que foi apagado e originou o filme *Cidade Cinza* (2013). Na ocasião, no ano de 2008, o recém-empossado prefeito da cidade de São Paulo, Gilberto Kassab (PSD), ordenou uma política de tolerância zero contra a pichação e o grafite, que depois foi seguida por outros dois ocupantes da prefeitura: Fernando Haddad (PT) e, mais recentemente, por João Dória (PSDB).



Figura 6. Pintura Mural de Rui Amaral, executada em 1991. Fonte: Google Imagens. Acesso em: 22 set. 2018.

O mural que havia sido apagado por Kassab foi repintado e o volume de discussões em torno do fato acabou por flexibilizar a Lei Cidade Limpa (criada na gestão do próprio Kassab), em 2011, e a pintura das laterais dos edifícios foi liberada para receber murais de grafite, como afirma Lassala (2017), o que tornou a criação dos próximos murais mais fácil para os artistas. O primeiro da nova fase mural pós-legislação foi realizado pelo artista Daniel Melim (Figura 9) e teve o primeiro ano de ‘aluguel’ do espaço patrocinado por uma empresa privada; posteriormente foi

necessário ser realizada uma campanha virtual para arrecadação de dinheiro para custear mais um ano de espaço.

Esse tipo de mural na maioria das vezes precisa do apoio (ou patrocínio) de instituições públicas ou privadas para serem viabilizados devido às dimensões e custos; apesar disso, promove uma maior longevidade à obra em contraposição à efemeridade dos seus escritos e desenhos cotidianos, bem como possibilita ao seu criador ser alçado a um público maior e destacar ainda mais a sua carreira (LASSALA, 2017).

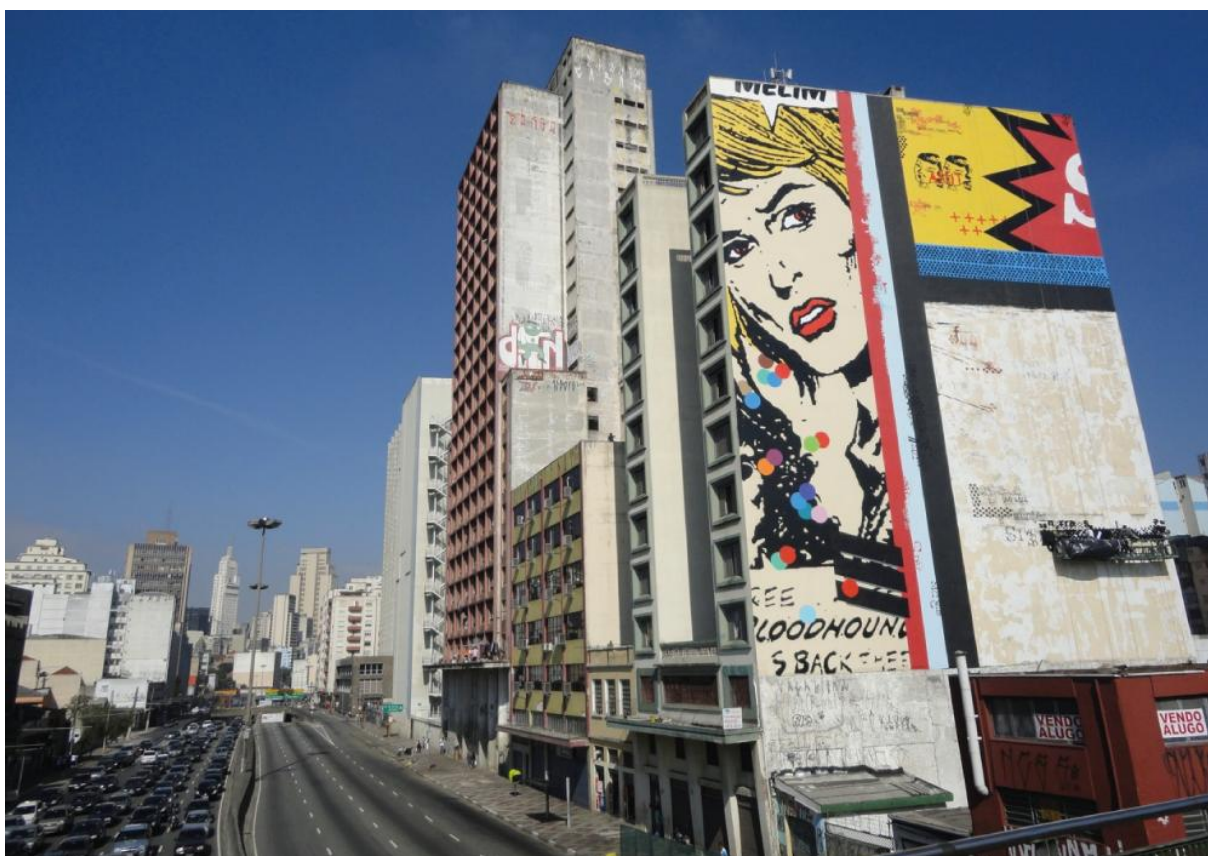


Figura 7. Mural de Daniel Melim executado em 2011. Fonte: Arquivo do artista. Disponível em: <https://abrilvejas.files.wordpress.com/2016/11/4225_daniel-melim-prestes-maia.jpeg> Acessado em: 2 out. 2018.

Assim como há grafiteiros que migram das ruas para o mundo da arte contemporânea, em um movimento intramuros, há aqueles que fazem o caminho inverso, extramuros, como é o caso de André Morbeck, o artista plástico goiano, formado em Design Gráfico (2008) e com vários trabalhos na área de ilustração. Anos mais tarde à sua formação, ele foi um dos responsáveis por iniciar as pinturas realizadas na área do Bacião.

Contrariamente aos grafiteiros citados, Morbeck não trazia consigo o *know-how* do grafite, seus equipamentos e técnicas. Distintamente de uma pintura individual e despretensiosa nas ruas, as pinturas do Beco da Codorna foram realizadas em sua maioria por grafiteiros, porém nesse caso houve um processo similar a uma curadoria, que não é comum na ação do grafite, bem como uma série das valências propostas por Silva (2014) se perdem.

Campos cita os *writers* que surgem das ruas e sonham com uma carreira nas artes visuais, destacando a atuação destes em verdadeiras galerias de arte a céu aberto que existem em Lisboa, por exemplo. A inserção destes grafiteiros no meio da arte urbana acontece “com naturalidade que surgem exposições em galerias e espaços públicos, verdadeiros acontecimentos sociais em que o universo do *graffiti* mais próximo marca presença assídua” (2004, p. 319).

Similar ao que o ocorre no caso do Beco da Codorna, Campos (2011) aborda processos de curadoria também nas terras portuguesas, porém com uma diferença crucial, já que nos casos lisboetas muitas vezes essa estratégia curatorial, mesmo contando com artistas em seu núcleo de curadores, parte do poder público delimitando alguns dos espaços para a ação dos artistas e limitando outros, diferentemente do que aconteceu neste caso brasileiro, que até conta com apoio do poder público, mas seu processo de curadoria se dá por parte dos próprios grafiteiros.

De toda forma, é importante frisar que o processo de curadoria pode limitar as valências do grafite e seus agentes, podendo levá-los cada vez mais em direção à pintura mural (SILVA, 2014), assim como ocorreria nos casos já citados em que há financiamento de intervenções com dinheiro público. Levanta-se novamente o questionamento acerca da perda de significado do grafite.



Figura 8. Mural apagado que gerou o documentário Cidade Cinza (2013). Fonte: Google Imagens. Acesso em: 20 set. 2018.

Retomando o questionamento acerca de quando é ou não grafite, nota-se que há um constante deslocamento de grafiteiros e artistas de rua nessas três categorias - arte pública, arte de rua e grafite -, para as quais Silva propõe a seguinte classificação:

diria que a arte urbana é caracterizada pela expressão plástica, a arte pública é marcada pela intervenção num espaço real ou virtual para ressignificação, e o grafite apresenta a confrontação e o conflito. (...) A arte urbana provém da arte visual: simplesmente o que se fazia para mostrar em um espaço de arte será feito agora na rua, (...) é arte assimilada à galeria, pois funciona com seus mesmos mecanismos de obra de arte. Por outro lado, está a arte pública, também herdeira da arte, mas que foi fortemente influenciada pela filosofia e pelas disciplinas sociais, até fazer do próprio pensamento a obra de arte, como o assume em geral a arte contemporânea. Enquanto isso, o grafite em sua mais legítima e rude expressão, provém da rua desde a época do nascimento das cidades no Ocidente. (2014, p.127)

Temos assim, três estilos que fazem fronteira entre si, o que muitas vezes torna difícil a localização de uma obra em um destes, mas há em comum um público que se difere do visitante que frequenta os museus e galerias; ao invés disso, tem-se um público que não é mais denominado visitante, passa a ser compreendido como cidadão, vizinho às obras, que passa a desfrutá-las ou renegá-las, inclusive levantando debates como os que giram em torno de projetos de higienização, como os casos recentemente protagonizados em São Paulo desde a gestão do Prefeito Gilberto Kassab.

1.4 GRAFITE E CULTURA VISUAL

As cidades, cada vez mais globalizadas, conforme observa Gonçalves (2012), estão tomadas por marcas oficiais e não oficiais que atuam na construção da cultura visual das sociedades contemporâneas.

Envolvendo desde as grandes empresas que modificam o espaço urbano com seus anúncios publicitários e a transformam num “realismo capitalista” (onde o cidadão é visto estritamente como um consumidor de marcas), bem como a sinalização oficial das cidades que impõe aos cidadãos os caminhos pelos quais estes devem trafegar, passando pela tentativa de institucionalização da chamada arte pública por parte do poder central como estratégia de se esconder formas menos desejadas de manifestação (como a pichação), incluindo ainda todas as manifestações transgressoras que compõem o universo do grafite e cobrem as paredes da cidades. Juntamente aos adventos da tecnologia digital, o aumento destas entidades (institucionais ou não) expande a imagética urbana e aumentam o volume de manifestações, promovendo a

contínua decoração do espaço público com uma variedade de intervenções gráficas de tipo pictórico e não só. Uma vez que as novas tecnologias digitais aceleram a “colonização das superfícies urbanas para fins de comunicação”, empurrando a experiência vivida para o segundo plano. (DICKINSON, 2011, p.77-78)

Em sua pesquisa, que relaciona a produção de grafite à questão da violência na Filadélfia, Dickinson defende que a cultura visual de uma cidade também está tomada de referências à violência, não só por parte dos murais de homenagens criados em ode à lembrança de criminosos mortos (caso muito comum no campo de estudo deste autor), mas há ainda uma série de referências oficiais em cartazes e murais municipais institucionalizados, que juntos formam o que o autor chama de “múltiplas iconografias da violência” (2011, p. 78-79).

Considerada a cidade com mais murais nos Estados Unidos, há uma proliferação dessas produções na Filadélfia, que surgem de maneira não institucional – em homenagem a criminosos e vítimas da violência da cidade –, mas há também a difusão de murais de arte pública através do *Mural Arts Program* (MAP), entidade que foi precedida nos anos 1980 pela *Philadelphia Anti-Graffiti Network* e

que defende uma filosofia educativa, curativa e socialmente benéfica da arte pública, como no caso da pintura de um mural que retrata Jose Ortiz, policial morto em exercício de seu trabalho e cujo mural se tornou um símbolo da contra-violência na zona Norte da cidade, mas que fora retirado posteriormente pelo dono da residência, um criminoso recém saído da prisão.

A rua é parte do espaço urbano e reflete em um espaço vernacular, uma espécie de paisagem dos que não têm poder e por isso é quase impossível de ser controlada pelas autoridades. Neste sentido, é construída coletivamente, por isso torna-se impossível manter uma organização visual, estando o espaço público sempre receptivo à “inovação visual” e também na recepção de uma grande celeuma de elementos gráficos, institucionais ou não institucionais, traduzindo-se em uma cacofonia visual abarrotada de sobreposições iconográficas que brigam entre si por espaço. Conforme Dickinson,

A rua forma uma paisagem cultural e visual, um sistema de sinais ou significados, composta pelos edifícios e pelas estruturas, pela relação espacial que estes mantêm entre si e por todas as respectivas decorações pictóricas, gráficas, ornamentais e simbólicas (2011, p. 99).

1.5 TRANSBORDAMENTOS (GALERIA-RUA)

A emblemática “frase-manifesto” do grupo paulistano 3Nós3, fixada nas portas de galerias que o grupo lacrava com fita crepe nos anos 1970, “O que está dentro fica, o que está fora se expande” denota o nível de criticidade dos artistas da arte pública daquela época, o que fica evidente na valorização do que se produz fora, numa espécie de indagação à democratização da arte.

Apesar de se resignificar de tempos em tempos, nota-se que há no grafite, desde os seus primórdios, o enfrentamento da ordem como essência. Geralmente individual esse enfrentamento expõe os desejos e frustrações do seu autor ou representa ainda os desejos da população contra a ordem política e social existentes.

Segundo Silva, a arte também parte do desejo, porém tem início na característica estética e só então vai para a discursiva; assim, o grafite anseia um gozo contra o poder central dominante: “está ligado a um acontecer real da cidade,

do urbano, como instância de formação de uma mentalidade e do mundo social em geral, com a capacidade de transgredi-lo conforme o seu uso”. (2014, p. 83)

De maneira crescente, há por parte dos artistas uma enorme tendência de aproximação do público e para isso utilizam-se da rua e levam sua produção para fora dos espaços de legitimação da arte, como museus e galerias. O mesmo foi observado na produção dos muralistas mexicanos, que participaram de um transbordamento da arte dos museus e galerias para a rua, em uma espécie de arte extramuros (FUREGATTI, 2015). Gonçalves (2012) relaciona esta ampliação como fruto da indústria cultural, destacando que a arte agora presente nas ruas se aproxima do público e transforma o ambiente urbano em “museu cotidiano”, descarregado da sacralidade das instituições por não sustentar diferenças entre erudito e popular.

Abordando “o encontro recíproco entre o artista e a obra, o espectador e o ambiente”, Furegatti (2015, p.77) defende que há nessa época a existência de uma fresta já aberta no modernismo que demonstra uma questão tridimensional da obra dos artistas, principalmente pautada na “investigação de seu espaço de apresentação” e na relação física da obra com o espectador. Segundo a autora,

na década de 1960, a ideia da Passagem que permeia as movimentações do encontro entre Arte Moderna e Contemporânea, revela uma nova dinâmica para o objeto de arte solicitando ao artista, espectador e instituição que assumam novas posturas investigativas. (2015, p. 78)

Se, por um lado artistas participantes do sistema buscaram essa relação física da obra com o espectador, deixando assim os ambientes fechados, por outro, a cadeia museológica fez o caminho inverso e se abriu à arte marginal, é bem verdade que a passos curtos e demorados.

Destaca-se o ano de 1975 como marco da primeira exposição de grafite em Nova York, mas só na década de 1980 que o grafite começa a adquirir o *status* de manifestação artística. Em 1981 a mostra *New York/New Wave*, organizada por Diego Cortez³², foi a primeira de grande sucesso e alçava os artistas Keith Haring e Jean Michel Basquiat como migrantes das ruas para as galerias e museus (GITAHY, 1999).

32 Diego Cortez, famoso curador de arte novaiorquino, que ficou marcado por descobrir o trabalho de Jean Michel Basquiat, em 1981.

Nesse mesmo ano, surge a *Fun Gallery*, em Nova York, primeira galeria dedicada exclusivamente ao grafite (VENEROSO, 2000). Nessa época, o grafite começa a adentrar as galerias europeias, onde encontra menos objeções, com destaque para a exposição “*Documenta 7*”, em 1982, em Kassel (Alemanha), que também contava com Keith Haring e Jean-Michel Basquiat, já carregados de respeito por sua trajetória e produção (GITAHY, 1999).

No Brasil, destaca-se que o grafite também cravará seu acesso à Bienal de São Paulo nos anos 1980 com “A Rainha do Frango Assado”, trabalho de Alex Vallauri (1985), evento que passa a influenciar na promoção do grafite pelos veículos da mídia de massa (GITAHY, 1999).

No entanto, só nos anos 1990 tradicionais museus se abriram ao grafite (ou à sua versão domesticada), como, por exemplo, o Museu da Imagem e do Som (MIS-SP), que recebeu três edições da Mostra Paulista de Graffiti, organizada pelos grafiteiros Juneca³³ e Artur Lara. Já as gerações mais recentes de artistas de rua do Brasil a partir de 2006, com a exposição *Vertigem*, também passa a ter acesso às galerias não só brasileiras, mas estrangeiras em um processo de abertura muito maior. (TAVARES, 2008)

Se nos Estados Unidos a *Fun Gallery* surge em 1981 com a alcunha de ser o primeiro espaço institucionalizado voltado exclusivamente ao grafite, no Brasil a primeira galeria que se dedica à arte vinda da rua é a Choque Cultural (SP), que surge em 2004³⁴ e desde então se torna uma das principais referências em arte urbana e “novas linguagens contemporâneas” não só nacionalmente, mas também em nível mundial.

Destaca-se que a Choque Cultural vai além dos domínios de suas paredes e reúne artistas para exposições em ambientes urbanos, bem como em outras instituições museológicas, investindo também em “intercâmbios, residências, intervenções urbanas, colaborações, imersões e outras experiências multidisciplinares”.

33 Juneca foi um histórico pichador paulistano, que, juntamente com Pessoinha, espalhou sua marca em grande volume por toda a cidade de São Paulo entre dos anos 1970 e 1980. O primeiro chegou inclusive a ser perseguido por Jânio Quadros, então prefeito, que redigiu no Diário Oficial de São Paulo referenciando Juneca e Bilão (outro pichador da época): ‘Vejam os se picham a cadeia. Serão processados com o maior rigor’ (CARMO, 2017).

34 Para mais informações sobre a Choque Cultural, ver <https://www.choquecultural.com.br/pt/>

Além do reconhecimento devido à sua atuação precursora em terras brasileiras, esta galeria esteve no centro das discussões entre grafite e pichação no ano de 2008, já que foi invadida pelo grupo “PiXação: Arte Ataque Protesto”, liderado por Rafael Guedes Augustaitiz (Rafael ‘Pixobomb’), o mesmo grupo que também invadiu a Faculdade de Belas Artes e a Bienal de Arte de São Paulo no mesmo ano³⁵. O convite para a ação chegou aos pichadores por e-mail e continha o seguinte comunicado: “Evadiremos com nossa arte protesto uma ‘bosta’ de galeria de arte segundo sua ideologia abriga artista do movimento underground. Então é tudo nosso [sic]” (MERCIER, 2008).

A arte pública se carrega de novas atitudes que levam a arte a se apropriar dos mais variados lugares como substratos para sua ação, levando-a cada vez mais para fora dos museus e galerias. Assim, qualquer lugar é potencialmente um espaço de arte e isso irrompe com o tradicional, pois “anula a diferença entre o espaço de vida e o outro da arte” (SILVA, 2014, p.116), além disso, o que mais tem importância na atuação dos grafiteiros e artistas da arte pública é o pensamento, a mensagem, sendo a questão estética ou formal em si relegada a um segundo plano. Como relata Silva:

Se tanto na arte pública como no grafite se trata de criações críticas ao estabelecido, essas invenções de contraimagens dispostas à transgressão e voltadas para a ampliação do público abrigarão, como missão política, sua própria produção estética, devido a sua condição desencadeante de outras simbologias sociais. (2014, p.116)

Apesar de uma relativa abertura e cada vez mais simpatia a outros tipos de manifestações, ainda hoje algumas tradicionais instituições do chamado mundo da arte cercam-se de uma armadura para defenderem-se de estilos artísticos considerados marginais, como é o caso do grafite, como se vê no filme *Saving Banksy* (2017), que mostra a falta de interesse de galerias em receber uma obra do artista Banksy retirada das ruas. Supõe-se que a aversão dos galeristas deva-se a vários fatores: 1) a impossibilidade de se garantir a autoria da obra (o que cai por terra à medida que o artista posta a obra em suas redes sociais posteriormente); 2) a questão da transgressão que envolve a obra, já que esta fora realizada sem autorização; 3) por fim, à falta de localização deste tipo de obra na história da arte, como fica sugerido na crítica do filme. Contrariamente a isso, dezenas de

35 Para mais informações sobre os ataques protagonizados pelo grupo, ver MARQUES (2014).

empresários passam a remover obras de artistas de rua e vendê-las, explorando os direitos autorais sem a devida autorização dos autores. O próprio Banksy, artista advindo da rua, adentra a galeria pela primeira vez em 2008, na Galeria Andipa de Londres (SILVA, 2014).

Segundo Silva (2014), o processo de transição da rua para os museus, através da abertura das instituições museológicas ao grafite, tem como um dos marcos a exibição *Street Art Tate Modern*, em 2008, em um dos principais museus de arte moderna do mundo: Tate Modern, em Londres.

Repete os anos 1960, que viram os museus novaiorquinos abrirem suas portas à rua através de artistas como Jean-Michel Basquiat, por exemplo, com a diferença - no caso mais recente - de elevar a *street art* (o grafite de rua educado e levado à galeria de maneira a hierarquizar o seu uso, que conseqüentemente homogeneíza traços mundo afora) não apenas enaltecendo o traço grafiteiro presente na obra, mas valorizando-a como uma nova arte social que “se coloca à disposição de um público de massa que circula ou circulou pelo espaço urbano”.

Ao adentrar na “meca mundial da arte urbana” (SILVA, 2014, p. 144), o grafite passa a ser aceito, recebe uma benção do mundo da arte, mas perceberemos como isso é o menos importante para os interventores do grafite.

Uma das novas dimensões da arte contemporânea reside em sua existência extramuros, há então que se entender que tal movimento de dentro pra fora ocorre inicialmente pela agência de artistas, mas também através da agência das instituições museológicas que ao longo nos anos vão se distanciando, bem como se distancia o aval destas para a vertente extramuros da arte (FUREGATTI, 2016). Para a autora trânsito do ‘intra’ para o ‘extra’ demanda então a discussão e o debate constante entre todos os agentes presentes no entorno destas mudanças ocorridas e perduradas.

2. GOIÂNIA: A CIDADE E AS INTERVENÇÕES MURAIAS

Início este capítulo guiando-me pelas palavras proferidas pelo geógrafo brasileiro Milton Santos:

[...] À cidade como um todo, teatro da existência de todos os moradores, superpõe-se essa nova cidade moderna seletiva, cidade técnico-científica-informacional, cheia das intencionalidades do novo modo de produzir, criada na superfície e no subsolo, nos objetos visíveis e nas infra-estruturas [sic], ao sabor das exigências sempre renovadas da ciência e da tecnologia. (1997, p.76)

Ao pensar sobre o grafite importa não apenas discorrer sobre a potência de tais manifestações enquanto poética, estética e até mesmo marcação e disputa territorial entre habitantes do espaço urbano pós-moderno, para além disto, importa aqui fazer também uma análise destas instaurações em sua relação com a cidade, que Peixoto vê como “paisagens contemporâneas” (2004, p. 11). O mesmo autor em seguida compara a paisagem ao muro, logo, nossas cidades poderiam ser percebidas como muros da contemporaneidade.

Meu desígnio aqui se dá em explorar tais muros contemporâneos, o que faça casual e informalmente há mais de 10 anos. Tal exploração é o que La Rocca (2018) chama de aventura, uma experiência que existe pelo amor à cidade, que nos faz querer vivenciar todos os seus lugares, escutando-os, sentindo-os, vivendo-os e tocando-os. Tais vontades criam um “imaginário de visões e de sensações” (Idem, p.11), mas para isso seria necessário imergir totalmente na cidade e nos “fragmentos que compõem o quebra-cabeça do imaginário urbano” (Idem, p.12).

Tal valorização do cotidiano urbano é uma característica das sociedades pós-modernas, já que nestas há uma revalorização das expressões coletivas, bem como uma “redescoberta do espaço e de seu simbolismo”, como afirma La Rocca (2018). As alterações no modo de pensar que o pós-modernismo sugere são responsáveis por alterar nossa forma de viver a cidade, que na era moderna fora pensada em sua “ordem funcionalista”, ou seja, a função sempre prevalecia sobre a forma, assim as cidades eram projetadas de maneira a estarem fechadas a alterações, ou seja, sempre sob o controle dos urbanistas e do próprio estado com suas leis e ordenações (La Rocca, 2018)

Vive-se agora uma espacialização do tempo, assim, observa-se que as cidades pós-modernas passaram por uma mutação que lhes conferiu “autocentralidade”,

transformando-as não só prática, mas também simbolicamente. Assim, toda cidade reflete seu imaginário urbano, por isso cada uma delas tem suas particularidades, “uma poética sensível que reflete sua essência, seu estado de espírito, sua vitalidade, seu ser”, como observa La Rocca (2018, p. 25).

Enquanto cidadão pós-moderno, vivo nesta pesquisa o que La Rocca chamou de um processo de nomadismo experiencial, sendo a viagem auxiliada pela fotografia (ROCCA, 2018). Desta forma, algumas imagens que adiciono nesse trabalho representam o meu modo de ver a cidade: fragmentada e em constante transformação.

Busco nesse trabalho não rotular ou dar títulos, significados ou mesmo supostamente traduzir o que as imagens presentes no meu campo de estudo representam. Muito menos pretendo extrair dos autores uma explicação ou um porque absolutos para cada uma de suas obras, já que, conforme Mitchell (1996), em relação às imagens faz-se necessário ao invés de questioná-las convidá-las a falar.

Se for menos importante buscar significação para as imagens que aparecerão nas próximas páginas, também não vejo a necessidade de propor a classificação destas em determinados estilos, contudo sinto a importância de discutir e conceituar características gerais das intervenções realizadas nas ruas de Goiânia (mais especificamente nos locais de estudo). Investigo ainda a relação destas obras e seus locais de exposição com o espaço urbano e os processos de produção destes (LEFEBVRE, 2006).

Reflito, assim, sobre a importância de entender as nuances construtivas do urbano em sua relação com os cidadãos que o habitam, suas estratégias e táticas de usos e contra-usos (LEITE, 2017), suas centralidades, seus agrupamentos e processos de exclusão. Além disso, sinto a necessidade de buscar a relação dos agentes que instauram seus grafites e painéis murais com a cidade de Goiânia, por isso inicialmente nesse capítulo discorro sinteticamente sobre o processo de construção da cidade de Goiânia.

2.1 A CIDADE DO CENTRO ÀS MARGENS

Representando o ideal de modernidade e avanço do desenvolvimento do país para o interior, fruto da política varguista nomeada “Marcha para o Oeste”³⁶, projeto que fora utilizado de maneira astuta pelo então interventor do estado de Goiás, Pedro Ludovico Teixeira (1891-1979), que mais que uma visão desenvolvimentista, objetivava prioritariamente que a mudança da capital representasse também um enfraquecimento do poder oligárquico presente e então representado principalmente pela família Caiado, em 1933³⁷ nasce Goiânia (CHAUL, 2009).

Planejada para abrigar cerca de 50 mil pessoas, a construção da nova capital materializou parcialmente o projeto arquitetônico de Atílio Corrêa Lima, que, segundo Vieira (2011), realizou-o entre 1933 e 1935, buscando transformar Goiânia em uma cidade monumentalmente imponente. Nota-se a influência francesa “na solução adotada pelo arquiteto em relação à geometria das avenidas, da praça e na solução estética dos bulevares³⁸” (VIEIRA, 2011, p.58).

Por divergências ideológicas, contratuais e financeiras, o arquiteto responsável pela construção da nova capital acaba por suspender a prestação de seus serviços antes mesmo do fim da materialização de seu projeto, que então sofrerá mudanças cruciais, dentre elas no Setor Sul que seria destinado às residências das famílias mais abastadas da cidade.

A referência francesa que o arquiteto trouxe ao projeto passa então a ter um toque inglês através das mãos do engenheiro Armando de Godoy, que “assumiu a incumbência de ser o consultor técnico dos construtores de Goiânia, os irmãos Coimbra Bueno” (VIEIRA, 2011, p.61), projetando assim o Setor Sul com base no conceito das cidades-jardim, onde há uma grande separação entre o trânsito e as moradias, mais especificamente tendo se baseado na cidade de Radburn (EUA), construída em 1929.

³⁶ A “Marcha para o Oeste” foi um projeto governamental de Getúlio Vargas que visava promover a ocupação do sertão do país, desenvolvendo e povoando o interior do país, já que até 1930 o litoral tinha uma densidade populacional maior. Pedro Ludovico Teixeira ficou conhecido como um bandeirante moderno.

³⁷ Segundo Chaul (2009), o interventor Pedro Ludovico Teixeira assina um decreto estabelecendo as bases para a construção de Goiânia em 18 de maio de 1933. Considera-se este ano como o de fundação da cidade.

³⁸ O termo ‘boulevard’ (do francês *boulevard*) é usado para representar vias de trânsito urbanas com uma quantidade maior de pistas, geralmente divididas nos dois sentidos (mão dupla), contendo sempre uma preocupação paisagística que sobrepõe até mesmo a sua questão funcional.

Godoy, que visava também promover um maior contato dos moradores com a natureza, já que toda casa do Setor Sul – aos moldes ingleses – faria fundos com uma área verde, acreditava que a comparação entre o seu projeto e o de Atilio Corrêa Lima resultariam na distinção entre a cidade antiga e a cidade moderna.

Todavia, a construção da nova cidade não fora possível apenas pela idealização e sonho de Pedro Ludovico, pelo apoio de Getúlio Vargas ou mesmo pela projeção e gerenciamento da construção de Corrêa Lima e Godoy. O processo de implantação da nova capital só foi possível por uma enorme quantidade de trabalhadores e famílias advindas de várias partes do país, sobretudo do Norte e do Nordeste.

Sujeitos que vieram em prol da materialização do sonho da Marcha para o Oeste (uma utopia que não era deles, mas os enchia de esperança e planos), porém que, após o fim da doação de seus serviços, se viram incapacitados financeiramente de habitarem uma moradia digna no local que ajudaram a construir. Fato similar ocorreria posteriormente na cidade de Brasília, cidade também planejada localizada a cerca de 200 km da capital de Goiás.

Há ainda, segundo Arantes (2015), Oliveira e Peixoto (2009) e Paiva (2018), casos de famílias que migraram para Goiânia a fim de atuarem em grandes construções, como as do Estádio Serra Dourada, do Aeroporto Internacional Santa Genoveva e do Shopping Flamboyant. Estes numerosos núcleos familiares acabaram por se alojarem nas encostas de córregos e lagos, muitas permanecendo até hoje em disputa pela propriedade destas terras com as construtoras (PAIVA, 2018).

Como a imensa massa de migrantes não possuía acesso à moradia, a única escolha possível seria a utilização de áreas das quais não eram considerados proprietários de direito, portanto surgem processos de ocupações espontâneas (cunhados atualmente como invasões³⁹) que não seguem os traçados oficiais propostos para a cidade, onde se percebe tal fenômeno de produção dos espaços seguindo uma lógica capitalista, conforme Montessoro (2006).

O fato é que os fluxos migratórios iniciados durante a Marcha para o Oeste não cessaram; desde então o crescimento urbano de Goiânia tem sido intenso e acontece de maneira bastante desordenada, fazendo com que a cidade conte

³⁹ Segundo Paiva (2018), dados do IBGE, Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, relatam o quantitativo de cerca de 15% do território ocupado por loteamentos irregulares.

atualmente com mais de 1,300 milhões habitantes⁴⁰ – muito acima dos 50 mil inicialmente previstos para a cidade.

Tal desordenamento pode ser notado atualmente através de uma análise relacionada ao quantitativo populacional por hectare (10 mil m²), que reflete o que se denomina ‘densidade populacional’ da cidade. Segundo Dantas (2015), a densidade média goianiense era, no ano de 2015, equivalente a 30 habitantes por hectare⁴¹, algo visto de maneira bastante positiva, já que os especialistas citam como número ideal o de 300 habitantes por hectare.

Michel De Certeau (2001) atribuiu uma definição linguística aos lugares, já que, segundo este autor, os lugares são dotados de polissemia, ou seja, de uma construção de sentidos variada, sendo construídos em decorrência de estratégias e táticas. As estratégias ocorrem por parte de quem organiza a cidade: poder público e as empresas do ramo imobiliário, entidades que estão sempre buscando homogeneizar o ambiente urbano. Já as táticas são utilizadas por parte dos que não possuem poder, desafiando as estratégias implantadas, por isso numa prática que tende a heterogeneizar as cidades.

Neste sentido, Frederico de Holanda (2012) entende a urbanidade como um atributo social que demanda visibilidades, a de si mesmo e a do outro, assim, há uma intensa negociação entre os papéis de cada ser, com pequenas e frágeis nuances fronteiriças entre estes, que se dão pela mobilidade social, pelas estruturas das sociedades, que deveriam ser cada vez mais simétricas. Como defende Canevacci, “a cidade em geral e a comunicação urbana em particular comparam-se a um coro que canta com multiplicidade de vozes autônomas que se cruzam, relacionam e sobrepõem umas às outras, isolam-se ou se contrastam” (2004, p.17).

2.2 GENTRIFICAÇÃO

Para Arrais (2014), o principal ator por trás das transformações do uso do solo urbano é o governo municipal, já que este detém o poder regulatório de tais solos. As alterações relacionadas à legislação e às normas urbanísticas são instrumentos pelos quais o poder municipal exerce tal poder. Sendo que não haveria

⁴⁰ Segundo dados descritos no site do IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, a cidade de Goiânia possuía 1.302.001 habitantes no momento de acesso ao site. Disponível em: <<https://cidades.ibge.gov.br/brasil/go/goiania/panorama>> Acesso: 10 fev. 2019.

⁴¹ Unidade de medida que corresponde a 10.000 metros quadrados.

aleatoriedade em tais mudanças exercidas pelo município, já que há determinados “grupos de atores sociais”, como cita Arrais (2014), sempre atentos às alterações das dinâmicas espaciais urbanas, acabam se favorecendo economicamente pelas decisões tomadas pelos representantes do município.

Ou seja, a fim de viabilizar seus interesses comerciais, as empresas do ramo imobiliário vinculam-se aos governos e acabam dominando os interesses monopolistas nas cidades, exercendo influência no planejamento urbano. Destaca-se que, ideologicamente, o poder central dominante projeta uma falsa ideia de estar a serviço do povo, mas, contrariamente, as ações são apenas voltadas à promoção de melhoria na qualidade de vida de apenas alguns espaços urbanos, como, por exemplo, é feito através da instalação de parques e áreas verdes (GOMES, 2013).

De modo perspicaz, as empresas do mercado imobiliário influenciam os governos municipal e estadual a mobilizarem seus recursos em determinadas áreas de interesse comercial daquelas, buscando requalificá-las. Arrais ressalta como esse alinhamento estratégico entre empresas e governo pode criar uma fragmentação na cidade:

Essa visão global da cidade é que torna a estratégia imobiliária eficaz para o mercado imobiliário e para os governos, mas não para o conjunto da cidade, isso porque essa estratégia cria, cada vez mais, uma cidade fragmentada, cuja marca maior é o divórcio entre mobilidade e centralidade – não é por acaso que pesquisas do IBGE demonstram que o tempo de deslocamento (casa-trabalho, casa-estudo) tem aumentado (2014).

A requalificação de espaços urbanos por parte do estado promove valorização de áreas através da distribuição de amenidades urbanas⁴² no espaço, o que fica mais perceptível no caso de Goiânia, que, segundo Arrais (2014), foi construída desde seu princípio como um grande patrimônio.

Conforme Cavalcanti,:

A valorização de uma área urbana está associada à produção/reestruturação do tecido urbano para criação de centralidades. É assim que segmentos de mais alto poder aquisitivo, com a mediação de certos agentes do urbano, procuram distinguir-se socialmente e o domínio pelo espaço integrando áreas escolhidas, segundo critérios objetivos e subjetivos, o que resulta na valorização dessas áreas. (2007)

Arantes (2012), que estuda como a reabilitação urbana pode auxiliar nos processos de gentrificação na capital de Goiás, destaca que o uso deste termo,

⁴² Compreende-se pelo termo amenidades urbanas as características dos entornos de um local, que podem ser tanto percebidas como positivas, quanto vistas como negativas pelos residentes e transeuntes que habitam ou passam pelo referido local.

criado nos anos 1960 por Ruth Glass, observando um caso ocorrido em Londres (Inglaterra) quando bairros desvalorizados e em um constante processo de degradação começam a ser novamente ocupados por famílias com maior poderio financeiro, o que acaba expulsando os antigos moradores daqueles locais, que não mais conseguiam pagar por moradia. Tais áreas 'gentrificadas' têm "como uma das hipóteses de indução desses processos de intervenção urbana (...) a especulação imobiliária" (2012, p. 14).

Portanto, o uso de táticas de 'marketing urbano' pode apoiar processos de gentrificação nas cidades contemporâneas, através de ações que visam a valorização imobiliária de algumas áreas das urbes acrescentando-se 'amenidades físicas' a bairros que já possuem uma melhor infraestrutura (SERPA, 2013). Estas regiões acabam por serem requalificadas, mas passam a indiretamente expulsar as pessoas que ali residiam anteriormente, resultando na transposição, geralmente dos mais pobres, destes espaços e levando ainda à "homogeneização por cor, classe, renda" (ARRAIS, 2014).

É preciso ressaltar que os processos de gentrificação ocorridos em Goiânia aconteceram de uma maneira distinta do que geralmente se vê mundo afora, já que aqui ocorreu (ou ocorre) de forma pontual, uma vez que acontecem dispersamente (ARRAIS, 2014).

Para Arrais (2014), esse processo de gentrificação se relaciona ao cruzamento da questão da mobilidade urbana em relação aos aspectos de centralidade presente nas cidades, que é algo peculiar aos grandes centros. O conceito de centralidades é perceptível nas cidades modernas, que podem estar voltadas meramente ao capital, devido à aglomeração do comércio e das atividades de serviços em uma mesma região ou em regiões vizinhas, que objetivam, segundo Côrrea (2001), a minimização dos tempos das tarefas, portanto, maximizando-se o lucro.

Ou seja, nos casos específicos de gentrificação goianiense o balanço entre mobilidade e centralidade ocorreria positivamente, em acordo com segundo (Corrêa (2001). E, mesmo que o governo busque demonstrar que tais fatos sejam pontuais, na verdade seria uma "antipolítica urbana que quer parecer pontual, mas que atinge a cidade de forma global" (ARRAIS, 2014).

Já Villaça (2001) acredita que a centralidade ocorre menos pela relação entre tempo e lucro, mas sim em função de uma disputa por controle ocorrida sempre,

uma disputa entre classes sociais. Ou seja, algo próximo das 'paisagens de poder', que Zukin (2000) utiliza para ressaltar o fato da maneira que a paisagem é imposta aos ambientes, tanto naturais, quanto artificiais (construídos): "A paisagem dá forma material a uma assimetria entre o poder econômico e o cultural", já que o que fora imposto refletirá diretamente no valor econômico por trás do solo urbano. (ZUKIN, 2000, p. 84)

O fato é que a cidade de Goiânia foi erguida a partir da ideia de centralidade, uma vez que seu desenho radiocêntrico⁴³ propiciava total vinculação das demais áreas à região Central. À época moderna da construção, falar em centralidade seria relacionar a um centro único, indivisível, portanto, a região central era o Centro⁴⁴ da cidade, o local da maior importância, que assim atrairia maior fluxo de pessoas.

No caso do Centro goianiense, por mais que o mesmo tenha sido construído carregando a ideia de centralidade, desde o seu princípio destaca-se que este só se tornou de fato reconhecido como polo comercial e de serviços a partir de 1960, já que antes os fluxos e trocas comerciais se davam no município vizinho conhecido como "Campininha das Flores", que atualmente é o setor Campinas, um bairro da capital (VAZ, 2002).

Segundo Correa (2010), nesta época houve também um processo de verticalização das construções da região central, muito por parte das pessoas pertencentes aos grupos sociais mais abastados da cidade. Em contrapartida, os bairros mais periféricos passam por um processo de ocupação mais horizontalizado.

Contudo, faz-se necessário apontar que, ao longo das últimas décadas e com a passagem à era da pós-modernidade, a capital de Goiás viu uma proliferação destas centralidades para outras regiões que não a região central, como o caso dos setores Bueno, Marista e Jardim Goiás, por exemplo, que segundo denominação proposta por Tourinho (2006) seriam 'novas áreas centralidades', impondo a fragmentação da estrutura urbana e transformando a cidade em um local poli nucleado.

Para Correa (2010), o processo de construção dessas novas centralidades, inicia-se a partir da década de 1980, quando a região Central começa a sofrer em

⁴³ Embora esta palavra não conste no dicionário, segundo o Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE), esta advém do termo 'planta radioconcêntrica', que é "utilizado no urbanismo como planta em que várias vias divergem de um centro e são ligadas entre elas por artérias concêntricas".

⁴⁴ Utilizo o termo Centro, com a primeira letra maiúscula, para relacioná-lo ao Centro da cidade de Goiânia. Aquela zona comercial de onde surge a cidade para seu entorno.

uma espécie de abandono, à medida que as classes de maior poder aquisitivo migram para estas outras regiões pertencentes ao centro expandido.

Este processo de expansão para áreas mais distantes do centro propicia um processo de desvalorização das regiões centrais, que pode ser percebida como uma fase prévia ao processo de gentrificação. Um exemplo disso é o espaço convencionado por Beco da Codorna, que era anteriormente tomado por acúmulo de lixo e degradação, mas que aos poucos se requalificou através da ação daquele grupo de grafiteiros e artistas urbanos que ‘tomaram’ aquele espaço a fim de deixar o seu entorno mais bonito (LASSALA, 2017), conforme apresento no próximo capítulo.

Logo, o abandono se dá não apenas por parte dos antigos moradores, mas também se inicia um processo de descaso do poder público. É como se o Centro deixasse de conter o seu valor por perder os seus moradores mais abastados, como se a lógica capitalista medisse da potência de um bairro tendo como base os que ali residem. Deve-se, portanto, entender que as áreas centrais nunca deixarão de ser centro, mas juntar-se-ão a estas outras centralidades, sobretudo pelos esforços do poder público juntamente da iniciativa privada (ramo imobiliário) em busca da geração de riqueza.

Impera, então, uma disputa entre as camadas sociais, visto que há por parte das classes mais abastadas um monopólio na construção do ordenamento citadino, que acaba por ser funcionalizado e ter de si criada uma imagem que objetiva apresentar uma cidade que demonstra o sucesso ao ser bem ordenada e planejada, mas ao contrário, nota-se que seu sistema urbano é de fato precário e desigual (CORREA, 2010).

No caso de Goiânia, Correa (2010) ressalta que isso é ainda mais gritante, pois mesmo nos setores (bairros) mais abastados, há proliferação de invasões lado a lado aos luxuosos condomínios, demonstrando uma segregação sócio-espacial bastante acentuada.

Dentre as dinâmicas de exclusão das classes sociais mais baixas, Correa ressalta que tais centros "geralmente são dotados de atividades sofisticadas e diversificadas, além de alguns órgãos públicos, instalados nesses locais para promovê-los como novos cartões-postais da cidade" (2010, p. 6), o que, mais uma vez, aponta para uma parceria indireta da Prefeitura com a iniciativa privada nesta espécie de *'antipolítica'* (ARRAIS, 2014).

Nesta cidade, a expansão urbana para margem pautou-se na utilização de estratégias de exploração de parques e áreas verdes⁴⁵. Na contramão disto, há locais ‘esculpidos na pedra’ e mais escassos de áreas verdes, como o caso do Beco da Codorna (Setor Central), ou mesmo locais ladeados de ‘verde’, porém em situação de maior degradação pelo descaso do governo municipal, como é o caso do Bacião (Setor Sul da cidade).

Arrais (2014) defende que, além da centralidade influenciando o uso do solo, que diz respeito à diferenciação espacial de instalação de serviços (públicos e privados) e também dos empreendimentos comerciais responsáveis por gerarem empregos; há também a questão da mobilidade, que “permite, a partir da disposição de infraestrutura de transporte, o maior ou menor acesso das pessoas às diferentes centralidades”. A relação direta entre esses dois processos é o que tornará uma região mais valorizada no aspecto imobiliário.

Neste caso específico, há ainda a questão da metropolização⁴⁶ ocorrida no ano de 1999, quando foi formada a Região Metropolitana de Goiânia (RMG), que atualmente faz com que as pessoas estejam distantes geograficamente entre si, mas cada vez mais próximas devido a criação da Região Metropolitana de Goiânia e todo os aspectos de união e similaridade buscada pelas cidades participantes, que acabam também por gerar mais fluxos de pessoas entre estes espaços, ou seja, a figura da mobilidade pela centralidade.

Apesar de excluir os menos favorecidos de tais centralidades, o fato destas serem áreas de intenso fluxo e passagem, ou mesmo de mobilidade em sua relação de acesso, são esses fluxos de pessoas, negócios, serviços e mercadorias que fazem do Centro, um centro (CORREA, p. 8). De certa forma, ao mesmo tempo que exclui, o Centro precisa dos excluídos para exercer seu papel de centralidade.

Importa entender o fenômeno da centralidade nas cidades de uma maneira dialética, já que o movimento de construção é o mesmo que destrói (LEFEBVRE, 2001), por exemplo, constrói-se a ideia de progresso e aumenta-se a exclusão das classes sociais mais baixas, impedidas de acessar o todo. Assim, a centralidade é

⁴⁵ São os casos dos Parques: Lago das Rosas (setor Oeste), Vaca Brava (setor Bueno), também do Parque Flamboyant (setor Jardim Goiás), entre outros, que fazem da cidade de Goiânia ser conhecida pela existência de uma ampla área verde, contudo não é o que se vê de maneira heterogênea em toda a cidade. Além disso, estes parques (artificiais) foram construídos sempre de modo a alavancar a ‘veia’ imobiliária dos seus entornos.

⁴⁶ A Região Metropolitana de Goiânia (RMG) foi criada no dia 30 de dezembro de 1999, pela Lei Complementar Estadual de número 27, se tornando a primeira do Centro-Oeste do Brasil. Atualmente, a RMG é formada por 20 (vinte) municípios.

característica indivisível própria do que é urbano, que desde o seu cerne traz progresso a custo de segregação social. Correa (2010) ressalta que por meio da funcionalização do espaço urbano:

“o Estado acaba por beneficiar a classe de maior poder aquisitivo. De um lado tem-se o uso do solo valorizado, com áreas bem equipadas, limpas e sempre organizadas. De outro, e em contradição, há os bairros distantes, onde vive a classe popular, que luta por melhores condições” (p. 15).

Essa busca excessiva por controle da cidade por parte do poder público, da iniciativa privada e até mesmo das pessoas, sobretudo as elites que residem em locais de centralidade, faz com que a diversidade seja vista de maneira caótica, enquanto o que é homogêneo é entendido como “ordem” (PAIVA, 2018).

Dantas (2015) aponta que, como já citado anteriormente, as administrações municipais de Goiânia sempre estiverem à mercê das pressões do setor imobiliário, por isso, a cidade continuamente tem passado por uma expansão desordenada, o que gerou (e continua gerando) principalmente ‘desmobilidade’ urbana e, mesmo que o antigo Centro ainda seja visto como um dos locais de centralidade da capital, este processo de expansão desordenada auxilia na “deterioração cultural e material de seu centro histórico”, que é, por exemplo, onde ficam as áreas de estudo desta pesquisa.

A expansão das grandes cidades para suas zonas mais periféricas é esperada à medida que o crescimento populacional e a expectativa de vida têm sido muito intensificados nas últimas décadas, ainda mais no caso de Goiânia, uma capital jovem e localizada em uma região bastante central do país.

Por outro lado, há uma ocorrência de grandes quantidades de vazios urbanos nas áreas mais centrais, conforme Dantas (2015), que cita levantamento de 2008 realizado pelo Instituto do Desenvolvimento do Centro-Oeste (ITCO), que apontou o estrondoso número de cerca de 100 mil vazios urbanos em toda a capital.

São poucos os vazios urbanos espalhados pelo Centro da cidade de Goiânia, todavia, há prédios e casas abandonados ou subutilizados, como por exemplo, prédios localizados na Rua 2 (Figura 11), que, se quer, tiveram a sua construção finalizadas e lá estão inabitados e inóspitos há algumas décadas.

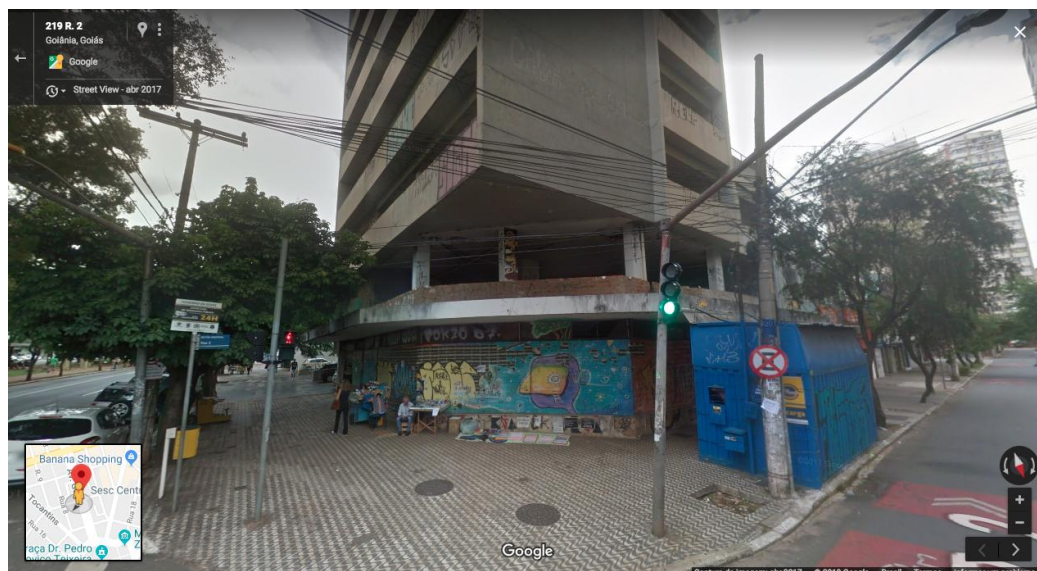


Figura 9. Fotografia de prédio abandonado na Rua 2, no Centro. Integrante de um dos 150 mil vazios urbanos da cidade de Goiânia, segundo Dantas (2015). Fonte: Google Maps.

Além destes exemplos, a grande quantidade de imóveis inabitados que se encontram destinados a locação ou venda, refletem como a população se afastou dessa região, bem como houve uma deterioração patrimonial de tais locais (DANTAS, 2015), que se encontram cada vez mais em estado de degradação pelo excesso lixo acumulado, problemas de acessibilidade, excesso de propagandas, etc.

Segundo Arrais (2014), é um dever do poder público municipal investir na requalificação e, conseqüentemente, na segurança destes espaços, já que isso seria uma demonstração de crença na sociabilidade. Quando isso não ocorre – o que é o mais comum –, o espaço urbano deixa de ser público. Assim, qual seria o motivo de não haver interesse do poder público, ou mesmo da iniciativa privada, em revitalizar o Centro?

Arrais (2014), afirma que o motivo é porque há ali uma “ocupação cristalizada, que demanda ações de natureza regulares para lidar com problemas que envolvem toda a cidade”, desta maneira, é mais interessante investir em espaços para áreas residenciais isoladas desta selva urbana Central.

Apesar da grande maioria das administrações que passam pelo Poder Municipal não voltarem seus esforços para a requalificação do Centro, segundo Dantas (2015), na gestão do então prefeito Pedro Wilson (2001-2004) houve uma tentativa de se alterar seu aspecto paisagístico (que perdura até os dias atuais), bem como se buscava transferir aos becos e vielas um caráter mais cultural durante as

noites e finais de semana, mesmo que estes ainda mantivessem durante o dia seu aspecto funcional auxiliar do trânsito.

Embora poucas administrações municipais tenham tido a intenção de criar políticas públicas com o objetivo de voltar-se ao Centro, requalificando-o e conseqüentemente promovendo maior interesse e vínculo dos cidadãos com a cidade, nota-se o fracasso de tais políticas à medida que, aparentemente, apenas iniciativas não ligadas à administração, tal como o caso do Beco da Codorna, têm se estabelecido e perdurado.

Pode ser que falte pró-atividade dos cidadãos da cidade em prol da promoção da reutilização e requalificação do centro, conseqüente, na produção de espaços, mas nota-se que há uma histórica falta de interesse por parte do poder público municipal, que talvez só se modifique um dia caso haja algum interesse do mercado imobiliário e suas práticas lobistas, que pressionam a criação e alteração de leis que o levem a prosperar mais financeiramente, o que, por outro lado, também acentuariam os processos de gentrificação, portanto, expeliria os cidadãos que ali atualmente residem.

Desta maneira, o mais importante seria “compreender como as políticas de gentrificação afetam a cidade, de uma forma global, e os grupos sociais, de uma forma específica” (ARRAIS, 2014), à medida que tais políticas são responsáveis por acentuarem a segregação social com base no espaço.

Importa-me questionar se a intenção por requalificar as paisagens urbanas de antigos bairros centrais (ou parte destes) por parte dos grafiteiros e artistas urbanos é intencional, ou se é um mero acaso. Importa também questionar, por outro lado, em que medida o próprio poder público e as empresas do ramo imobiliário exploram a estética do grafite e da arte urbana, como, por exemplo, se vê na proposta da construtora goianiense Bambuí, que contratou o artista urbano Wes Gama⁴⁷ para desenvolver um painel na fachada de um dos novos empreendimentos da empresa, que, segundo DAL BOSCO (2018): “promete trazer artes de modernidade e

⁴⁷ Segundo o site Jornal Brasa, “Wes Gama é ilustrador, muralista e desde os 12 anos faz intervenções urbanas em Goiânia e região. Nascido em 1987 na cidade de Uruaçu (GO), o foco de suas artes são a preservação da natureza e a valorização do povo simples que vive nas roças e vilarejos do Brasil. Suas ilustrações refletem os valores adquiridos durante o período em que morou no interior do estado e ficou em contato direto com os Kalungas, povo quilombola que habita a região da Chapada dos Veadeiros há mais de 300 anos”. Disponível em: <<http://feitobrasa.com/wes-gama/>> Acesso em: 11 de fev. de 2019.

inovação para o residencial”, ou ainda no projeto Galeria Noturna, da Secretaria da Cultura de Goiânia.

2.2. DA DUPLA PINCEL ATÔMICO À GERAÇÃO DOS ANOS 2000

Manifestações da população similares às de 1968, na França, ocorreram por todo mundo à mesma época, sobretudo em uma América Latina dominada por uma série de regimes ditatoriais, como era o caso do Brasil. Os grafites ilegais, em terras brasileiras chamados de pichação (CAMPOS, 2011), eram uma das formas de se ecoar país afora a voz dos oprimidos contra a censura e os regimes totalitários.

Apesar da ditadura militar também ter atingido Goiás, não há registros deste tipo de manifestação mural contrária ao governo. Acredita-se que o grafite no estado e também na cidade de Goiânia se inicia após 1987, posteriormente ao traumático acidente com o Césio 137 (TAVARES, 2010), em setembro daquele ano (CRUZ, 1997).

Para uma cidade jovem, com pouco mais de 50 anos na época deste desastre, passar por um episódio como o que foi considerado o maior acidente radiológico do mundo ocidental (CRUZ, 1997) causou uma enorme baixa na autoestima dos habitantes. O governo local criou então vários projetos visando levantar o orgulho da sociedade goianiense novamente, entre eles a “Galeria Aberta”, que levou o trabalho de consagrados artistas locais para as fachadas de vários edifícios presentes no setor Central (FARIAS, 2005).

O “Galeria Aberta”, que remonta ao fim da década de 1980, foi proposto pelo galerista PX Silveira⁴⁸, tendo perdurado por dois anos – entre 1987 e 1989 – e reunindo nomes já consagrados das artes plásticas na cidade de Goiânia, que foram comissionados para pintarem 19 laterais de prédios utilizando o tema Cerrado. Segundo Farias, o autor do projeto ressalta que os painéis foram pintados nas laterais de edifícios como grandes telas, concebidas com a clara intenção de “melhorar a ‘visualidade’ da cidade e elevar a autoestima do goianiense” (2005, p. 26),

Percebe-se uma clara intenção institucionalizada de se buscar um caráter estético desse tipo de arte da galeria que é transposta para as ruas em uma

⁴⁸ PX Silveira é produtor cultural e integrou o Governo de Goiás como Superintendente de Cultura até julho de 2018.

tentativa de torná-la extramuros, segundo o conceito de Furegatti (2010). Caráter este totalmente contrário à veia transgressora e afrontadora da cultura do grafite, peculiar aos seus anos fundantes.

Se, por um lado, o projeto “Galeria Aberta” tinha cunho oficial e era apoiado pela Secretaria de Cultura da capital (FARIAS, 2005), o episódio do Césio coincidiu também com a formação da dupla Pincel Atômico, nome que faz uma referência cômica ao evento atômico ocorrido na cidade. A dupla formada por Edney Antunes e Nonatto Coelho iniciou sua carreira no grafite na cidade de Inhumas, interior do estado, e posteriormente se notabilizou com seus estênceis ilustrando baratas (Figura 13); objetos que passaram por mutações (um fusca que possuía coxas de frango em vez de rodas, por exemplo - Figura 3); ou mesmo temas que afligiam a geração 80, como a AIDS (TAVARES, 2010).

Segundo Tavares e Borges (2009), os integrantes da Pincel Atômico descobriram a possibilidade do uso do spray em suas pinturas a partir de um encontro com Alex Vallauri, considerado um dos precursores dessa vertente mural no Brasil, embora haja também quem questione as obras de Vallauri enquanto estética e potência dos grafites⁴⁹.

Mesmo em meio à fase final do período ditatorial e ainda em uma época que pouco se conhecia sobre o grafite, os precursores desse tipo de manifestação em muros goianos, segundo Tavares (2010), acabaram se destacando por sua atuação mural, o que os levou a serem tema de uma série de reportagens na imprensa local, levando-os a migrar gradualmente das ruas às galerias (Figura 12).

⁴⁹ Fato que ocorre pelo caráter plástico dos grafites de Vallauri, bem como pelo trânsito que este possuía com o mundo da arte, perceptível, por exemplo, através da grande quantidade de exposições que este artista participou, dentre elas uma série de Bienais, como informado no capítulo anterior.



Figura 10. Das ruas para a galeria. Artigo do Jornal o Popular, 1988. Fonte: Tavares; Borges (2009).

Tavares e Borges (2009) afirmam, ainda, que além dos temas que afligiam a geração contemporânea, a atuação destes artistas visava também afrontar o mercado das artes local, que mirava os primeiros passos desses jovens com muito preconceito. Ironicamente, após migrarem-se gradualmente das ruas, a dupla acaba por se desfazer nos anos 1990 e ambos passam a seguir distintas e individuais carreiras artísticas.



Figura 11, Grafite da Dupla Pincel Atômico no Jôquei Clube de Goiânia, 1990. Fonte: FREITAS, 2014, p. 42.



Figura 12. Fusca mutante de Edney Antunes. Goiânia, 1988. Fonte: Freitas, 2014, p. 46.

As características da transgressão e cenaridade, peculiares ao grafite (GONÇALVES, 2012), estão presentes nesta fase 'pré-galeria' da dupla, o que faz com que a sua produção se aproxime sim das instaurações de grafites. Desta forma, percebe-se que seria mais importante não apenas questionar o que é grafite, mas sim inquirir quando é grafite, já que um grafiteiro poderia se deslocar constantemente entre a rua e o mundo da arte.

Entre o fim do grupo Pincel Atômico e a geração surgida após o início dos anos 2000, o grafite goianiense passou por uma espécie de entressafra, mas voltou com muita força, novas técnicas e referências advindas principalmente do contato com o que se fazia em todo o mundo, que foi possível pela popularização do acesso à Internet (TAVARES, 2010).

2.2.1 AS INTERVENÇÕES DO NOVO MILÊNIO: DA MARGINAL BOTAFOGO AO CENTRO

Após a entressafra, os grafiteiros que surgiram nos primeiros anos do século XXI incorporaram à sua atuação a marcação territorial peculiar aos animais (MAFFESOLI, 2011), que gera maior divulgação aos agentes do grafite (LASSALA, 2017), ocasionando um grande aumento do volume de intervenções (grafite e

pichações) espalhadas pela cidade, muitas delas ocorridas no entorno de uma importante via de transporte desta.

A Marginal Botafogo⁵⁰, "camisa-de-força" (PINHEIRO, 2018) a envolver o córrego homônimo, é de um lado símbolo da modernidade que supostamente suporta a mobilidade, mas de outro uma forma de sufocamento deste arroio que antes fora tão preponderante para a escolha do local que receberia a nova capital.

Esta via, que corta a cidade no sentido Norte – Sul foi tomada como laboratório para os grafiteiros desta nova geração, devido a seu amplo espaço e ao grande número de pessoas que ali trafegam diariamente, segundo Eduardo Aiog, presidente da AGG (Associação Goiana de Grafiteiros), e proprietário da galeria Upoint⁵¹, que se posiciona como especializada em arte de rua e localiza-se no Beco da Codorna.

Baseado na referência da arquitetura francesa, o desenho de Atílio Correia Lima para a nova cidade contava com este córrego como protagonista, devido a sua importância em relação ao abastecimento e também na drenagem de água da cidade. No entorno do córrego, que seria um parque linear (DIAS, 2018) pensado para que as pessoas pudessem usufruir das águas daquele arroio e do verde de sua mata ciliar, haveria uma ciclovia, em uma clara intenção do urbanista em "pensar e construir a nova cidade para pessoas" (PINHEIRO, 2018).

O projeto de Correia Lima, que visava alçar o Botafogo como um dos protagonistas da nova cidade, acabou por se perder ao longo dos anos através das canetadas políticas que objetivavam o progresso, mas tudo isso à custa do sufocamento daquele belo e importante córrego. Para Pinheiro (2018): "Como se percebe, era muita vanguarda para tanta ignorância que se seguiu por sucessivas gestões, e hoje a agonizante marginal retrata um retumbante fracasso".

Já na década de 1970 o córrego Botafogo foi canalizado, encaixando "o curso d'água dentro de uma calha de concreto na faixa que foi primeiramente construída, das imediações de onde hoje está o Cepal do Setor Sul até abaixo da Avenida Independência. Além de feia, a solução era bizarra e estava escrito que um dia o preço seria cobrado" (DIAS, 2018).

⁵⁰ A Marginal Botafogo é uma via expressa com cerca de 14 km de extensão. Construída as margens do Córrego Botafogo, em 1991, contribuiu para a melhora do trânsito da cidade, em contrapartida modificou a natureza ao remover a mata ciliar deste córrego.

⁵¹ A Upoint, fundada em 2015, também cede espaço para a Associação dos Grafiteiros de Goiás (AGG).

A arquiteta Maria Ester de Souza ressalta que o projeto de canalização inicia-se na década de 1960, mas a obra em si tem início apenas em 1972. Devido à época de sua construção, o desenho inicial da via é menos largo que os demais locais (DIAS, 2017). Esta arquiteta ressalta a ideia de a canalização ter sido uma decisão errônea e atrasada: "a ideia já nasce errada, com problemas. Primeiramente, porque canalizar um córrego é uma solução quase medieval, como que negando que a presença dos cursos d'água seja dinâmica." (DIAS, 2017).

Se o então prefeito Pedro Wilson (PT) foi responsável por buscar uma forma de se requalificar o centro em 2008, conforme salientado anteriormente, este é por outro lado um dos responsáveis por ampliar o chamado "progresso" e o 'desafogamento' do trânsito, ironicamente através do afogamento deste tão importante leito de água, visto que em sua gestão, entre 2001 e 2004, houve uma expansão da obra de Albernaz.

O progresso foi responsável por criar esses 14 km de via, curvando-se a uma demanda dos carros, assim "no lugar dos capins-navalha e barrancos de bicas, concreto e asfalto" (PINHEIRO, 2018). Apesar da suposta modernidade trazida pela construção da Marginal Botafogo, desde sua inauguração, os governos municipais vêm sofrendo com suas enchentes a 'derreterem' o asfalto. Nenhum dos governantes consegue sanar o problema, visto que córrego só quer retomar para si o espaço cujo mesmo fazia de morada.

Lopes (2018) destaca que a cidade cresceu tanto a ponto de ser "um terreno vasto quase completamente impermeabilizado pelos edifícios e asfalto", assim, as águas da chuva buscam um nível mais baixo para escoarem, indo então para o córrego Botafogo e, conseqüentemente, para a sua via Marginal. Fato este corroborado por Dias (2018).

Para Pinheiro, a única solução possível para o córrego Botafogo seria:

devolver ao curso do córrego o que lhe suprimiram; remover o lacre que lhe impuseram; humanizar suas margens; incluir gente; criar espaços de encontros e convivência de pessoas; inserir num desenho urbano ativo as belezas que o urbanismo conseqüente é capaz de produzir; resgatar a urbanidade; cuidar do velho e bom córrego que tantas gerações banhou, devolvendo-o às próximas, enfim. (2018)

A arquiteta Maria Ester de Souza, que à época era vice-presidente do Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás (CAU/GO), defendia resolução

similar: "a solução definitiva para o caso seria desapropriar tudo o que há a 100 ou até 200 metros das margens e fazer a via bem mais afastada. Tudo o que tem na Alameda Botafogo, por exemplo, teria de desaparecer" (DIAS, 2017).

Não bastando ser uma solução de mobilidade minimamente questionável, a minimização dos problemas de tráfego da Marginal Botafogo acaba por gerar uma série de outros problemas relacionada à estrutura deste córrego concretado, além disto, esta via se tornou um grande não-lugar, conforme conceito desenvolvido por Augè (2005), local em que as pessoas só utilizam para o gozo de um benefício próprio individualista peculiar das gerações modernas: sua locomoção mais rápida.

Esse não-lugar, que se torna então apenas um local de passagem, é por isso um espaço ideal para a instauração de grafites e arte urbana, que buscam cromatizar o cinza do concreto da cidade e ainda propor um diálogo com o entorno, com os transeuntes.

Se, por um lado, as intervenções surgidas nos muros da via Marginal Botafogo foram bastante intensificadas pela já citada Geração 2000, que instaurava pichações, grafites e até mesmo painéis que, devido a sua plasticidade, sugerem uma aproximação à arte urbana; por outro, nos anos de 2008 e 2009, o produtor cultural PX Silveira, idealizador do Projeto Galeria Aberta (1987) e com uma experiência similar como gestor na Funarte (Fundação Nacional de Arte)⁵², também encabeçou outro projeto que objetivava dar novas cores às passarelas e viadutos da Marginal, o projeto nomeado "A-Ponte para Arte" (TAVARES e BORGES, 2009).

Financiado pela Lei de Incentivo à Cultura de Goiânia, o projeto A-Ponte para Arte pôde demonstrar em seu nome uma intenção de diminuir as manifestações presentes anteriormente nestes espaços em detrimento de manifestações legitimadas enquanto arte. Por outro lado, poderia se entender um processo que deslocasse grafiteiros intimamente ligados e pertencentes às ruas para a lógica mercadológica das galerias. Todavia, o "A-Ponte para a Arte" não contou com nenhum grafiteiro, mas sim apenas com artistas já consagrados no circuito local.

Ao entrevistar PX Silveira, Tavares (2009) relata a intenção de imponência desejada pelo produtor com este projeto. Fica claro a intenção de trazer a galeria

⁵² Segundo Tavares (2009), PX Silveira, enquanto atuou na Funarte, em 1998, encabeçou o projeto "Elevado a arte", que financiou grafiteiros e artistas a pintarem a lateral do Elevado Costa e Silva, popularmente conhecido por Minhocão, em São Paulo, que à época sofreu represálias durante a sua construção.

para a rua, fazer com que a arte do cubo branco se transporte para o espaço que é da transgressão:

O autor do projeto pensava as obras executadas por 5 km de extensão da Av. Marginal Botafogo, uma das avenidas mais importantes da cidade e que liga as regiões norte e noroeste à região sul de Goiânia. Sua ideia era pintar com temática baseada no “surgimento da civilização” no Centro-Oeste não só as laterais das 9 pontes, mas os vãos abaixo delas, os *guard rails* centrais de toda a via, dotar de iluminação especial e aplicar um projeto paisagístico para construção de jardins. Para apreciação do público, pensava-se num ônibus ou minivan, que ficaria circulando e promovendo a distribuição de cartilhas informativas sobre o projeto. A proposta original era fazer dessa rua verdadeiramente uma galeria, um ponto turístico. (TAVARES, 2009, p. 1974)

Segundo Tavares e Borges (2009), PX Silveira relata ter convidado os artistas⁵³ por afinidade, já que o cachê para as pinturas não seria à altura dos cachês que geralmente eram recebidos por tais artistas. As autoras transcreverem parte da entrevista que o artista Kboco deu para o jornal *O Popular* em 2008, na qual o artista opina: “é como fazer um festival de teatro só com gente da música”.

Embora haja esse interesse de transportar a arte da galeria para fora esta não se faz presente à medida que não propõe o diálogo com o entorno, ou seja, com a paisagem à sua volta, ou mesmo com os transeuntes e com os grafites que ladeiam os muros circundantes aos viadutos e pontes onde estas ‘obras’ foram instaladas. Ou seja, diferentemente do museu, onde o excesso de branco no entorno da obra privilegia sua mirada, no ambiente urbano as imagens estão em constante disputa entre si.

⁵³ Os artistas convidados por PX Silveira foram: Alessandra Telles, Antunes Arantes, Dilvan Borges, G. Fogaça, J. Jr., Manoel Santos, Nonatto Coelho, Regí Nunes e Santana.

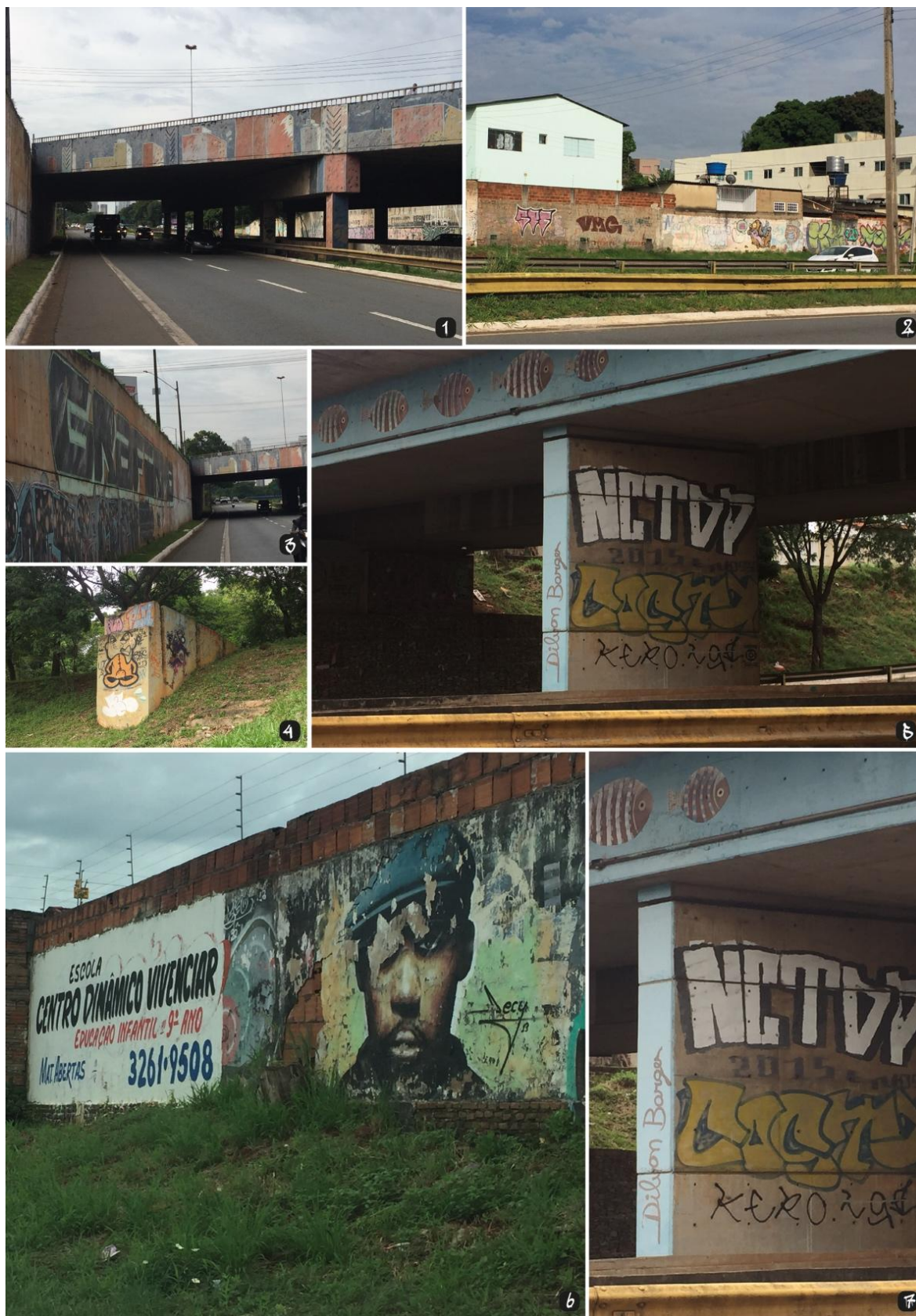


Figura 13. Mosaico de Fotografias retratando a Via Marginal Botafogo, em Goiânia. [01]Viaduto pintado em 2009, no projeto "A-Ponte para a Arte"; [02]Muros tomados por pichações e grafites; [03]Grafite da crew Grafirma em contraste com viaduto pintado pelo projeto de PX Silveira; [04] Grafite instaurado em bloco de concreto sem nenhuma função; [05 e 07] Assinatura do artista Dilson

Borges em contraste com tags do grafite e da pichação; [06] Disputa territorial entre grafite e publicidade, neste caso, ambos de caráter "ilegais".



Figura 14. Foto de viaduto, literalmente assinado pelo artista Manoel Santos, vinculada ao Projeto "A-Ponte para a Arte". Fonte: TAVARES; BORGES (2009).



Figura 15. Foto de viaduto pintado por Dilvan Borges, vinculada ao Projeto "A-Ponte para a Arte", que demonstra a existência de grafites anteriores à nova pintura, bem como se vê o contraste entre a "Arte", o grafite e as propagandas. Foto do acervo do artista. Fonte: Tavares e Borges (2009, p.1977).

O grande volume de pessoas que trafegam por ali todos os dias gera mais o interesse por ter na Marginal um ponto de instaurações imagéticas marginais, sejam

elas da marginalidade ou do sagrado mundo da arte, é enorme. Tanto que, em 2009 o projeto “Obra Marginal”, da autoria de Ana Rita Vidica “propunha um novo olhar sobre o trecho” (TAVARES e BORGES, 2009). Pelas palavras da autora: “surgiu a ideia da produção de uma exposição fotográfica “a céu aberto”, de minha autoria, cujas fotografias seriam fragmentos da própria Marginal Botafogo, intitulada ‘Obra Marginal’” (VIDICA, 2009, p.1378).

A exposição dos trabalhos de Ana Rita Vidica, que contou com 18 painéis impressos em lona e fixados na lateral daquela via de fluxo rápido, bem como 7 outdoors que viram a publicidade dar espaço para o trabalho fotográfico da autora. As fotos expostas em outdoors não sofreram quaisquer alterações, as demais foram coloridas no computador.



Figura 16. Fragmento da Marginal Botafogo que compunha o projeto ‘Obra Marginal’, de Ana Vidica. Fonte: Vidica (2012).



Figura 2017. Outdoor com a aplicação de fotografia do projeto ‘Obra Marginal’, de Ana Vidica. Fonte: Vidica (2012).

A exposição “Obra Marginal” se inspirou em outros projetos ‘similares’, como a “Galeria Aberta”, idealizada por PX Silveira. A busca pelo uso expositivo da Marginal Botafogo, não só por parte de figuras advindas das ruas (grafiteiros), mas também de figuras ligadas ao mundo da arte, como PX Silveira e a fotógrafa Ana Rita Vidica, demonstra como a busca por tocar conceitualmente o outro e o repensar de usos dos espaços urbanos é importante no campo discursivo artístico-expressivo na contemporaneidade.

No caso de Goiânia, essa relação do Centro com a arte ou mesmo com as manifestações visuais transgressoras, sejam elas plásticas (grafite e arte urbana) ou não (pichação), é antiga e pode ser vista, por exemplo, desde o primeiro projeto de cunho institucional, a “Galeria Aberta”, em 1987, bem como também se vê nesta mesma época com a Dupla Pincel Atômico, que segundo Tavares (2009), foram os primeiros grafiteiros do estado.

Se, por um lado, a Geração 2000 fez da Marginal Botafogo um laboratório, por outro, aproveitou o crescimento do traçado inicial da cidade para se dedicar ainda mais àquela marcação territorial característica dos grafiteiros (MAFESOLI, 2011). Junto às cada vez mais amplas possibilidades de locomoção e o desenvolvimento de técnicas e materiais, uma das características importantes desta fase do grafite goianiense foi expandir as fronteiras territoriais e discursivas de suas ações, conseguindo inclusive transformar esse ato transgressor em uma espécie de carreira (MACDONALD, 2001).

No caso do grafite, conforme Lassala (2017), ao contrário da pichação, a busca por lugares em situação de abandono favorece a criação de uma imagem positiva para este, facilitando sua aceitação, gerando uma espécie de “olhar cúmplice” da sociedade (SILVA, 2014, p. 104). Talvez seja o tal olhar cúmplice um fator preponderante para a expansão da instauração destas obras pelas regiões que serão melhores apresentadas no capítulo seguinte, que se encontram de certa forma abandonadas.

Em Goiânia, o interesse por tais locais em situação de abandono por parte dos grafiteiros fica evidente no processo de ocupação de alguns espaços de circulação da Avenida Anhanguera, região central da cidade. Ao longo dessa avenida foram projetadas áreas internas destinadas a atender o comércio local e tornar a sua dinâmica mais eficiente; o acesso a esses locais se dá por meio de becos que acabaram se degradando muito com a expansão da cidade, conforme Valva:

Durante as primeiras décadas da cidade, os espaços funcionaram bem como lugar de carga e descarga. [...] Com o grande desenvolvimento comercial ocorrido na cidade depois dos anos 60, esses locais começaram a se degradar (2001, p. 73).

A degradação dos becos da região central de Goiânia, fruto também da especulação imobiliária que é responsável por intensificar os vazios urbanos nas áreas centrais (GONÇALVES, 2012), chama a atenção já que muitos destes locais haviam se desvinculado totalmente da sua função inicial, passando então por espaços mal iluminados, tomados por lixo e, muitas vezes, usados para consumo de drogas e prostituição.

Locais abandonados pelo poder público que passam a ser apropriados por grafiteiros e artistas urbanos, em uma tentativa de requalificação desses espaços, têm acontecido em vários lugares do mundo, como, por exemplo, o caso do Beco do Batman, localizado na Vila Madalena (São Paulo/SP), um bairro que se transformou durante o regime ditatorial⁵⁴ e, à revelia deste, começou a ser grafitado nos anos 1980, tendo se tornado o que Valverde (2017, p. 224) cunha de “galeria a céu aberto”. Nesse último caso, o caráter marginal dos anos iniciais passa a ser institucionalizado e, com o passar do tempo, inclusive reconhecido pela prefeitura:

A prefeitura da cidade de São Paulo começa a abordar o Beco do Batman como parte dos seus itinerários de turismo urbano a partir dos anos 2000. O sítio eletrônico da prefeitura abre espaço para uma apresentação do beco, de sua importância para o entendimento de uma cidade jovem e moderna e ainda para uma sugestão sobre como conhecê-lo. (VALVERDE, 2017, p. 241)

Um processo similar de dedicação de grafiteiros e artistas urbanos a áreas que de certa forma sofrem com o abandono do poder público, acontece em Goiânia. Os casos do Beco da Codorna e do Bacião, ambos na região central do primeiro traçado da cidade, não têm o reconhecimento da prefeitura como ponto de visitação turística oficial, porém cada vez mais atraem reconhecimento e olhar cúmplice da população, desta forma clamam para si um estudo dedicado não só a esmiuçar os processos de produção destes espaços (LEFEBVRE, 2006), bem como a

54 Segundo Valverde (2017), após o fechamento do CRUSP (Conjunto Residencial da Universidade de São Paulo-USP) pelo regime ditatorial a partir de 1968, milhares de estudantes sem moradia se fixaram na Vila circunvizinha à USP, que tinha um custo mais acessível. O nome do local faz referência a uma das primeiras pinturas que apareceram no Beco: uma reprodução do personagem Batman.

compreensão dos seus processos de criação, recepção, circulação e produção de sentido, tudo isto na sua relação com a cultura local.

3. BECO DA CODORNA E BACIÃO – ESTUDOS DE CASO

Nesse estudo de caso específico, objetivando responder as questões-problema relacionadas ao recorte temático do grafite e da arte urbana em Goiânia, foram analisados os dois locais de estudo, nomeados respectivamente por Beco da Codorna e Bacião.

Busco entender como o fenômeno de ocupação dos espaços estudados deu-se através das intervenções murais. Para isto, descrevo as regiões citadas, bem como busco compreender a relação do acontecimento de tais fenômenos com os locais supracitados.

Elenquei quatro hipóteses para os acontecimentos desses fenômenos:

a) os responsáveis pelo início da 'ocupação' destes locais buscavam a produção de um novo espaço (LeFEBVRE, 2001) através da instauração de intervenções murais, na tentativa de aproximá-las ao campo das artes visuais e seus contextos estético-espaciais⁵⁵;

b) os primeiros interventores buscavam distanciar-se do campo das artes visuais e para isso aproximaram as intervenções de caráter plástico à urbanidade própria da rua de uma cidade moderna;

c) os grafiteiros e artistas visuais buscavam um processo próximo à institucionalização de um espaço de instauração de obras de grafite e arte urbana, na expectativa de atingir uma quantidade maior de pessoas;

d) os grafiteiros apenas o fizeram visando expandir seus projetos visuais, sem a preocupação com os possíveis receptores dos mesmos.

A seguir apresento dados provenientes de pesquisa bibliográfica e de pesquisa de campo realizada através de visitas aos locais e entrevistas com os principais executores destas intervenções⁵⁶.

⁵⁵ Utilizo esse termo fazendo uma alusão ao caráter estético e também a questão do espaço físico (material) das galerias e museus (Intramuros); este último em completa oposição à materialidade acessível, disforme e não vigiada das ruas.

⁵⁶ Material completo referente às entrevistas realizadas por mim encontra-se como anexo a esse trabalho.

3.1 CENTRALIDADES GOIANIENSES – ARQUITETURA E GRAFITE

As características franco-inglesas citadas no capítulo anterior e a relação histórica presentes tanto na arquitetura, quanto no urbanismo de Goiânia são primordiais para o andamento desta pesquisa, já que as duas áreas que constituem meu corpus de análise localizam-se em dois dos locais supracitados da região Central (Figura 20): O Beco da Codorna – oficialmente nomeado Viela Miguel Rassi (AIOG, 2019) –, localizado no setor Central e de característica francesa; e o Bacião (oficialmente nomeada Praça Maria Angélica), que se localiza no setor Sul e possui característica inglesa.

A importância se dá principalmente por minha busca em relacionar as manifestações murais aos locais escolhidos pelos grafiteiros e artistas para a exposição de seus trabalhos, que no caso relacionam-se ao conceito de “vazios urbanos”, conforme Gonçalves (2012), os quais boa parte das metrópoles têm visto aparecer através do processo de expansão das cidades para as zonas mais periféricas e um conseqüente abandono das áreas mais centrais, resultando em espaços nos quais os seres citadinos transitam sem sentirem qualquer tipo de vínculo ou identidade, o que Marc Augè (2005) denomina não-lugar.

Para Furegatti, quando projetos de cunho artístico-plástico são realizados em partes desindustrializadas da cidade, nota-se que há um interesse dialógico destes para com a urbanidade pela “geografia, a arquitetura, o urbanismo, as políticas públicas e o bem estar social” (2016, p.7), que passam a ser incorporados nos discursos e nas instaurações dos artistas.

Com base nisto, pode-se entender que os grafiteiros incorporam a utilização da cidade como substrato em suas instaurações, mas sempre levando em conta a relação destas com a geografia, arquitetura e urbanismo.

Para além de fazer uma análise da relação do *writer* com o espaço, Campos (2017) discorre sobre a necessidade de se explorar a relação do tempo com a questão espacial presentes no grafite e na arte urbana, já que há sim uma questão da relação do *writer* com o local de instauração de sua intervenção, mas há também a questão do tempo para se realizar a manifestação, ressaltando-se a questão da efemeridade, característica intrínseca desse tipo de ação.

Segundo Campos (2017), autores como Brighenti (2010, 2014), Ferrel (2010) e Chmielewska (2007) já abordaram o quão importante são o território e o espaço para

a arte urbana e o grafite. Nesse contexto, destacam-se duas questões: uma, macroscópica do espaço, que seria a cidade por onde os grafiteiros e artistas urbanos se locomovem, e a questão microscópica do lugar específico onde a instauração ocorre, “seja um beco, um *yard* ou viaduto” (CAMPOS, 2017). Ou seja, Goiânia é o espaço macroscópico deste estudo de caso, enquanto o espaço microscópico seriam os muros do Beco da Codorna e do Bacião.

Conforme Lassala (2017), ao contrário da pichação, a busca por lugares em situação de abandono favorece a criação de uma imagem positiva para o grafite, facilitando sua aceitação, gerando uma espécie de “olhar cúmplice” da sociedade (SILVA, 2014, p. 104). No caso de Goiânia, esse interesse por tais locais em situação de abandono por parte dos grafiteiros fica evidente no processo de ocupação de alguns espaços de circulação da Avenida Anhanguera, região central da cidade.

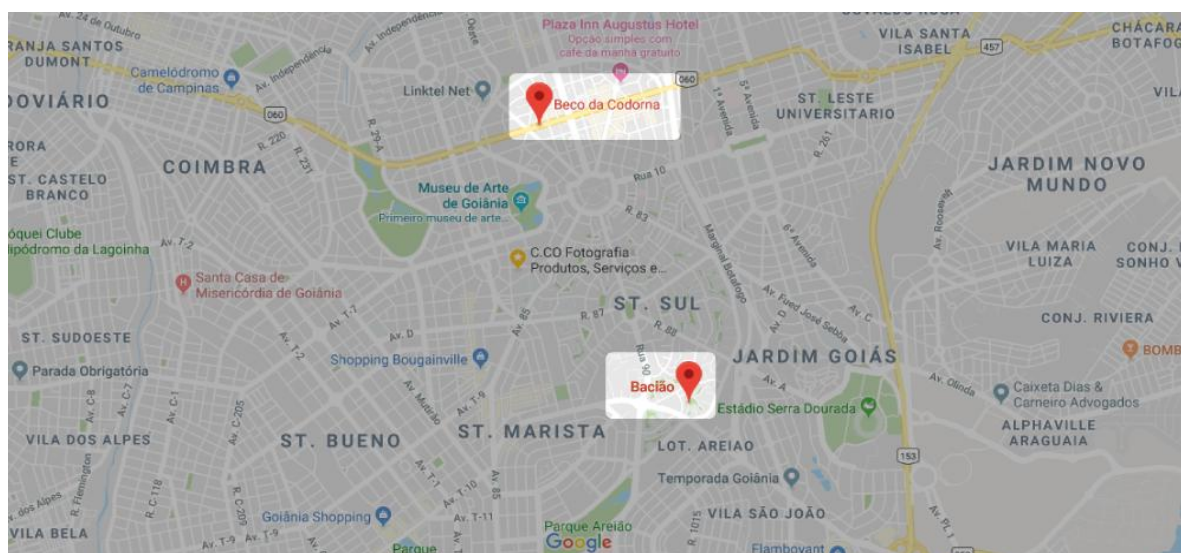


Figura 18. Localização das áreas pesquisadas. Fonte: Google Maps, acessado em: 19 set. 2018.

Ao longo dessa avenida foram projetadas áreas internas destinadas a atender o comércio local e tornar a sua dinâmica mais eficiente; o acesso a esses locais se dá por meio de becos que acabaram se degradando muito com a expansão da cidade, conforme observa Valva: “Durante as primeiras décadas da cidade, os espaços funcionaram bem como lugar de carga e descarga. [...] Com o grande desenvolvimento comercial ocorrido na cidade depois dos anos 60, esses locais começaram a se degradar” (2001, p. 73).

A degradação dos becos da região central de Goiânia, fruto também da especulação imobiliária que é responsável por intensificar os vazios urbanos nas áreas centrais (GONÇALVES, 2012), chama a atenção já que muitos destes locais haviam se desvinculado totalmente da sua função inicial, passando então por espaços mal iluminados, tomados por lixo e, muitas vezes, usados para consumo de drogas e prostituição.

Em vários lugares do mundo espaços abandonados pelo poder público que passam a ser apropriados por artistas grafiteiros, em uma tentativa de requalificação dos mesmos, como, por exemplo, o Beco do Batman, localizado na Vila Madalena (São Paulo/SP), um bairro que se transformou durante o regime ditatorial e, à revelia deste, começou a ser grafitado nos anos 1980, tendo se tornado uma verdadeira “galeria a céu aberto” (VALVERDE, 2017, p. 224). Nesse último caso, o caráter marginal dos anos iniciais passa a ser institucionalizado e, com o passar do tempo, inclusive reconhecido pela prefeitura:

A prefeitura da cidade de São Paulo começa a abordar o Beco do Batman como parte dos seus itinerários de turismo urbano a partir dos anos 2000. O sítio eletrônico da prefeitura abre espaço para uma apresentação do beco, de sua importância para o entendimento de uma cidade jovem e moderna e ainda para uma sugestão sobre como conhecê-lo. (VALVERDE, 2017, p. 241)

Há no grafite goianiense uma prática relacionada ao grafite global, que diz respeito ao pintar em todas as áreas da cidade, já que além da qualidade, a quantidade de grafites também é algo que conta na disputa territorial entre os *writers*, prática conhecida por “*All City*”, termo difundido e usado globalmente entre os grafiteiros. (AIOG, 2019)

Aiog (2019) cita ainda que há uma busca por pintar em locais abandonados, como antigos prédios em construção, ou ainda becos, lotes, áreas industriais, entre outros. No caso dos becos, Aiog diz que costumeiramente são locais abandonados, onde impera um “caos visual” que os grafiteiros buscam interagir.

Como tais becos se encontram com maior frequência nas regiões centrais dos grandes centros urbanos, há então esse vínculo dos grafiteiros com a região central, o que também foi observado nessa pesquisa.

3.2 O BECO DA CODORNA (SETOR CENTRAL)

A ocupação da Viela Miguel Rassi, localizada à altura do nº 5.331 da Avenida Anhanguera, Setor Central de Goiânia/GO, considerada o 'beco' mais extenso de toda a capital, se dá em um processo diverso ao que ocorreu no Beco do Batman (SP).

Em meados de 2014, por uma proposta do professor César Viana aos alunos do curso de Publicidade da PUC/GO, foi realizado o projeto "Cena Urbana", que reuniu grafite, música e *skate*, e na ocasião levou o grupo Grafirma⁵⁷ a identificar no local um potencial de transformação e requalificação daquele vazio urbano⁵⁸ a partir do grafite.

Desde o encontro inaugural, em 2014, tem sido intensificada a apropriação deste espaço, que já era nomeado informalmente como "Beco da Codorna"⁵⁹, tendo recebido várias iniciativas similares à ocasião de sua apropriação que contribuem para o seu estabelecimento como uma espécie de galeria de grafites, entre elas o Festival Beco, que teve a sua primeira edição em abril de 2015 e reuniu cerca de 50 artistas de todo o país, marcando também a inauguração da sede da Associação dos Grafiteiros de Goiás (AGG) e da Upoint, única galeria da cidade voltada exclusivamente aos trabalhos advindos (ou com a temática) da arte de rua (KALAOUN, 2015).

Se o ano de 2014 foi importante pelo evento "Cena Urbana" e acabou por influenciar a transformação do Beco, há de se destacar também a Mostra de Arte Urbana do Brasil Central, que, com o apoio da Lei Goyazes de Incentivo à Cultura⁶⁰,

⁵⁷ A Grafirma é uma *crew* (grupo de grafiteiros que fazem trabalhos juntos e assinam seus nomes e também dos grupos que participam) de grafite da cidade, liderada por Eduardo Aiog, que foi convidada a palestrar e fazer um grafite *live paint* (Tipo de grafite ou mural realizado durante algum evento, geralmente com o público assistindo a atuação dos artistas) durante o evento Cena Urbana.

⁵⁸ Diferentemente de várias das fontes pesquisadas, as quais utilizam o termo "revitalização", opto pelo termo "requalificação", apoiando-me na entrevista do arquiteto Paulo Mendes da Rocha para o filme documentário *No traço do Invisível* (2007), que conta a história do grafiteiro Zezão. Segundo o arquiteto, não se deve utilizar o termo revitalizar, já que seria o mesmo que tentar dar vida a algo que já está morto.

⁵⁹ No local, já houve um bar e restaurante que era nomeado Beco da Codorna e, segundo Aiog (2019), era muito frequentado no fim dos anos 1990 e início dos anos 2000. No local, há ainda hoje uma placa de sinalização do restaurante.

⁶⁰ A Lei Goyazes (Programa Estadual de Incentivo à Cultura - Goyazes) foi publicada em 16 de maio de 2000, através da Lei nº 13.613, tendo sido regulamentada em fevereiro de 2001, com a publicação do Decreto nº 5.362. Esta tem como objetivos preservar e divulgar o patrimônio cultural, histórico e artístico do estado; bem como incentivar e apoiar a produção cultural e artística do estado; democratizar o acesso à cultura; e incentivar e apoiar a formação cultural e artística.

teve sua primeira edição no mesmo ano e contou com mais de 30 artistas que expuseram desde grafites a instalações (*O Popular*, 2014).

O apoio do poder público, como se vê no caso da Mostra, é destacado também pelo curador do Beco e presidente da AGG, Eduardo Aiog: “É uma relação de respeito, inclusive com a Polícia Militar. Existe isso por aqui” (*apud* BURIGATO, 2017). O Festival Beco teve uma segunda edição, apoiada pelo Conselho de Arquitetura e Urbanismo (CAU) de Goiânia em 2016, reunindo mais de 70 artistas – cerca de 100, segundo Eduardo Aiog (2019)–, que promoveram novas pinturas em espaços não pintados e também se sobrepuseram a antigas pinturas, denotando o caráter efêmero deste tipo de manifestação (GITAHY, 1999; LASSALA, 2017).

Destaca-se o apoio do CAU ao conjunto de iniciativas visando a reflexão e prática da apropriação dos espaços urbanos na região Central de Goiânia, segundo Grande:

(...) o Conselho de Arquitetura e Urbanismo de Goiás (2014), com o apoio da Prefeitura de Goiânia, lançou em comemoração ao aniversário de 81 anos da capital, sob o tema Ocupa Goiânia: 81 anos, um conjunto de iniciativas culturais que convergiam eventos para a região central da cidade e que tiveram em comum a reflexão e prática da apropriação destes espaços urbanos. Uma das iniciativas foi o “Domingo no Beco”. No Beco da Codorna foi montado um palco aberto para apresentações musicais e para livre sarau. O espaço também foi destinado a práticas de trocas e comércio livre, bem como apropriação dos muros internos por 60 grafiteiros e suas “artes urbanas”. (2015, p. 94-95)

Percebe-se no grafite goianiense a existência de uma prática muito difundida entre os *writers*: a união destes em eventos para instauração de grafites, nos quais, muitas vezes há falta de patrocinadores e/ou apoiadores como no caso do Festival Beco 2, que contou com o auxílio do CAU/GO, por isso os próprios grafiteiros acabam por custear suas latas (equipamentos de pinturas em aerosol/*spray*).

Um exemplo do custeio de “próprio bolso” aconteceu na primeira edição do Kings Zone (Figura 21), evento que propiciou a instauração de uma vasta quantidade de grafites nas paredes de um Ginásio Poliesportivo localizado na Avenida T-9, no Setor Jardim América (Região Sul de Goiânia). Apesar de o evento contar com a anuência da Prefeitura Municipal de Goiânia, responsável pela administração do Ginásio (AIOG, 2019), não houve qualquer apoio financeiro ou logístico do poder público ou da iniciativa privada.

Já a segunda edição do evento Kings Zone, ocorrida em 2018, teve o apoio de uma marca de tintas, que viabilizou todo o material necessário para a pintura de um

grande mural de grafite nos muros do Colégio Pré-Universitário, que se localiza no Setor Leste Universitário (Região Leste da Cidade).



Figura 19 - Grafiteiros e Artistas Urbanos em ação no evento Kings Zone. Fonte: Curta Mais.

O curador das duas edições, Eduardo Aiog (2019), conta que no caso da segunda edição, apesar do legado que fica à instituição de ensino, inicialmente houve certa resistência da direção da escola em aprovar a realização do evento. Para o curador, muitas vezes os eventos dos grafiteiros que vão até locais mais periféricos têm uma função de revitalização:

you revitalize there a street or a school in the periphery, in this way you end up perceiving the power of graffiti and the improvements that this brings to that action on the day. This day that turns into a healthy action, a dialogue with society. You end up having this public function, which is to bring art to the periphery, so the museum goes to them, not them to the museum, so many times they have this role too. (AIOG, 2019)

A fala de Aiog, que relata uma suposta ida do museu à periferia, denota uma certa intenção dos grafiteiros de reconhecimento de seu trabalho como arte, pela aproximação com um espaço legitimado por abrigar obras de arte, que é o museu.

O uso do termo “museu” também é visto na placa inserida na entrada que dá acesso ao Beco da Codorna (Figura 22); neste caso, Aiog (2019) defende que este se relaciona ao fato de que havia ali muitas pinturas anteriores à nova fase iniciada a partir do Festival Beco, sendo que estas foram registradas em fotografia e vídeo, bem como seus autores foram convidados a integrarem o grupo de “artistas” da primeira edição do encontro que dá vida ao Beco.



Figura 20 – Sinalização presente na entrada do Beco da Codorna. Fonte: Curta Mais.

Mesmo que a denominação do espaço como “museu” aconteça de forma um tanto quanto informal, o “curador” do local destaca que os envolvidos já estão cientes da burocracia necessária para que o espaço possa ser oficialmente chamado como tal: “Para você ser realmente um museu, precisa seguir alguns requisitos do IPHAN⁶¹, que estamos analisando para se buscar isso mesmo, mas no título atual é mais por uma questão do histórico que ele faz dentro dessa cultura do grafite.” (AIOG, 2019).

Sendo ou não um Museu e, apesar de ser um espaço aberto e público, acredito que o Beco da Codorna sofra certo processo de tentativa de institucionalização, que

⁶¹ Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

pode ser visto por uma ânsia de vigília que há, bem como um fechamento a novas pinturas e/ou artistas:

O Beco da Codorna é fruto de um evento, que é o Festival Beco, coordenado por mim, então todas as pinturas de pequenas, médias ou grandes proporções que são realizadas lá dentro, são dialogadas comigo. Eu estou sempre lá 'vigiando' as pinturas, não é permitido, mas de vez em quando acontecem interferências, até mesmo os próprios transeuntes interferem com canetas, mas tudo dentro da efemeridade do próprio grafite, de ser um lance efêmero, do tempo denegrir a pintura e esse tipo de coisa. (AIOG, 2019)

Apesar do apoio cultural para projetos que vão desde a “Galeria Aberta”, no fim dos anos 1980, até o “Festival Beco”, no fim da década de 2010, a relação do poder público local com o grafite e as pinturas murais em Goiânia ainda é distante. Aiog (2019) – utilizando novamente o termo revitalizar – afirma que os grafiteiros já fizeram muito pela cidade com suas latas de spray, relatando até mesmo que:

muitas vezes a polícia acha que a prefeitura tá apoiando, mas no final das contas, a gente tá lá pintando por nossa conta, com nosso dinheiro e o poder público, a gente 'engana eles', pois nem o prefeito, nem o poder público estão sabendo daquela ação, daquele certo viaduto e tal. (AIOG, 2019)

Para Aiog (2019), há uma distância enorme para a relação que outras prefeituras, como as de Rio de Janeiro e São Paulo possuem. No caso carioca, por exemplo, a Prefeitura contratou vários artistas grafiteiros para a realização de murais que foram exibidos durante os grandes eventos que lá ocorreram na última década: Pan Americano (2007), Olimpíadas (2016) e Copa do Mundo (2014). Ele diz que apesar de não existir muito alinhamento, os grafiteiros conquistaram respeito:

por nossa cultura já ser uma coisa mais antiga e tal, então nós somos um elemento cultural e social da cidade, e a gente impõe o nosso respeito sendo ativos, trabalhando, pitando bastante, ocupando becos, trabalhando sério, não existe um alinhamento, mas o potencial existe, é grande demais e as cidades que conseguiram fazer isso, conseguiram revitalizar e organizar, embelezar, criar turismo; o centro da cidade seria perfeito para isso, mas a cabeça dos nossos governantes é muito atrasada pra essa área. (AIOG, 2019)

Mesmo no caso de eventos que contam com apoio ou patrocínio governamentais ou da iniciativa privada os grafiteiros têm total autonomia no que fazem, mesmo aqueles que utilizam suas instaurações para fazer reclames com vieses políticos (AIOG, 2019).

Na dinâmica destes eventos, há quase sempre o apoio para a compra de tintas e material de pintura, que costumeiramente sobram após os eventos e acabam

sendo reaproveitados em outras pinturas dos grafiteiros. Então, indiretamente, o que sobra dos eventos acaba também por apoiar a instauração de outros grafites sem qualquer ligação com o acontecimento que fora patrocinado ou apoiado por tais iniciativas.

Mesmo que grafiteiros e artistas urbanos da cidade de Goiânia acabem tendo se beneficiado de alguns projetos de leis de incentivo à cultura, como no caso do Festival Beco, ressalta-se que eles não são unicamente dependentes da anuência e apoio de ações institucionalizadas, mas também desenvolvem suas carreiras no grafite à margem do mercado de trabalho formal (MACDONALD, 2010; CAMPOS, 2018). Neste sentido, Aiog (2019) ressalta que os grafiteiros de Goiânia, muitas vezes utilizam sua expertise adquirida nas ruas para fins comerciais, quando são contratados por empresas para o desenvolvimento murais de cunho comercial.

Até por isso, o curador do Beco da Codorna cita que não estão “presos a nenhum ideal anarquista” (AIOG, 2019), que por ser um mundo capitalista, ele não vê os grafiteiros buscando se desligar do sistema, até mesmo porque muitos destes têm seus empregos tradicionais e sustentam o grafite enquanto *hobby*.

Estes agentes do grafite e da arte urbana local se apoiam na oportunidade de projetos e leis de incentivo à arte e cultura, mas independente disto também se envolvem com o urbano, bem como com as comunidades e localidades, onde denota-se uma força existente pela formação de grupos de grafite, bem como ateliês e *crews* ou mesmo pelo uso de plataformas online de divulgação dos seus projetos (FUREGATTI, 2016).

Destaca-se que, assim como outros becos e lugares abandonados da cidade, este local já possuía grafites e pichações anteriores ao ano de 2014, mas a atuação de um grupo não ligado ao poder central acabou por produzir um novo espaço, até mesmo institucionalizando-o através do grafite, transformando o que era degradado em um espaço que vai além do urbano e em direção ao público (SILVA, 2014).

O Beco da Codorna não foi reconhecido oficialmente como ponto turístico, como aconteceu com o Beco do Batman (SP), mas tem atraído visitantes da cidade ou mesmo turistas, tornando-se local de visitação para quem passa pela região. Além disso, vários eventos de livre acesso ao público acontecem no beco, bem como o local se tornou ponto muito buscado para ensaios fotográficos e clipes musicais, fornecendo inclusive imagens que se tornaram icônicas pela divulgação

nas redes sociais, como é o caso do painel “Você pode Voar”, do artista mineiro Dequete (Figura 23).



Figura 21. Mosaico de imagens (criado pelo autor) da interação de pessoas com o painel “Você pode Voar”, do artista mineiro Dequete. Fonte: Google Imagens, acessado em: 19 set. 2018

Dequete, que sofreu uma tentativa de homicídio em 2001, quando residia em Belo Horizonte. Este triste episódio trouxe duas mudanças para a vida de Dequete: primeiro, o apelido “The Cat” (o gato), segundo o próprio artista: “como foram seis tiros, foi como se eu tivesse gastado seis vidas” (CARRIJO, 2014); segundo, a paixão e a dedicação pelo grafite, que se iniciou após o episódio de quase morte.

Este grafiteiro conta que tanto sua infância quanto sua adolescência foram marcadas por muita violência, já que ainda criança era comum assistir o companheiro de sua mãe agredindo-a, bem como as idas a delegacias para acompanhar sua mãe se tornaram recorrentes:

então passei a infância na delegacia, pois eram inúmeras as vezes que ele a agredia ou tentava mata-la e todo esse drama, esse inferno que vivi em casa, me deixou uma pessoa mais introspectiva. Por isso eu entrava cada vez mais nesse meu mundo, o desenho, que era uma fuga da realidade que eu vivia (CARRIJO, 2014, online).

Assim como a grande maioria de grafiteiros, o mineiro Dequete também iniciou sua trajetória pelos muros das cidades através da pichação. “The Cat”, que também se graduou em Artes Visuais, agrega à sua formação superior formal a vivência das ruas para atuar em projetos sociais de ONG’s, bem como em palestras em escolas tanto públicas quanto particulares, onde propaga a sua história e aborda sobre como

o grafite o auxiliou e ainda como isso pode auxiliar outras pessoas: “Procuro saber dos jovens quais são seus anseios e seus desejos e, por toda minha história, de ter feito parte da criminalidade e ter quase morrido, eu consigo ter uma liberdade maior com esse público” (2014, online).

A questão de se levar o grafite enquanto carreira, muito defendido por Macdonald (2001), pode ser vista pelas vozes de vários destes grafiteiros que atuam em Goiânia. Dequete afirma que “o grafite pode ser uma forma de ganho, além de ser uma forma de lazer e relaxamento, ele serve como trabalho. Eu mais uma vez sou exemplo disso para eles, que vivo do grafite, e a intenção é passar isso para a garotada” (CARRIJO, 2014, online).

Educador artístico com habilitação em Artes Plásticas, pela Escola Guignard/UEMG, o artista demonstra o quanto suas referências são importantes para o seu trabalho, destacando suas inspirações, tanto no mundo da arte, quanto nas ruas: “Picasso, Cezanne, Miró, Ives Kline. Portinari nas artes visuais. (...) Os Gêmeos, Binho, Onesto, Zezão, Crazy Boy, Outdides, Seres, Cossi” (ARTE SEM FRONTEIRAS, 2016, online). Também são notórias as críticas sociais que este ‘*writer*’, como gosta de se denominar, insere em seus trabalhos, já que, segundo ele, “arte é reflexo do social” (2016).

Thiago Dequete, que carrega consigo o lema “muro branco, povo mudo” (MENEGASSO, 2017), tem em seus trabalhos algumas características muito próprias, como o uso prioritário das cores laranja, verde e azul. Além disto, as asas vistas na Figura 4, também se tornaram uma marca registrada do ‘*writer*’, não só em espaços abertos, como é o caso do Beco da Codorna, mas também em ambientes fechados em trabalhos comerciais, como no painel realizado no Shopping Passeio das Águas, em Goiânia, no ano de 2017 (Figura 24).



Figura 22 – Painel de Dequete, levando o traço e a produção de grafite, peculiarmente pertencente à rua, para um espaço fechado, que o comissionou para a sua criação.

O grafite de Dequete – “Você pode voar” – é chamado por Aiog (2019) de um grafite interativo, visto que foi realizado com a intenção de gerar interação no público, sobretudo através do advento das redes sociais e por uso de *smartphones*. Segundo Aiog, esta é uma técnica antiga utilizada por artistas plásticos, mas que é algo recorrentemente no contexto do grafite em todo o mundo.

Especificamente no caso goianiense, a obra de Dequete foi criada com a intenção do autor de se voltar ao público, de ocorrer a tal interação, que de fato ocorre. Para o curador do Beco, esse tipo de iniciativa é positiva, visto que atrai visitantes sem muito contato com “a arte” ou com o grafite, o que tem gerado um número alto de visitas e marcações⁶² nas redes sociais.

Mesmo com este sucesso, nem tudo é revertido ao autor da instauração, já que poucas são as pessoas que fazem menção a Dequete em suas fotos. Este é um dos motivos pelo qual autor e curador pensam em cobrir⁶³ este icônico grafite na ocasião do próximo evento de pintura do Beco, o que, apesar de ir contra o gosto do público,

⁶² Em redes sociais como o Instagram e o Facebook é comum que se tirem fotos em determinados locais e marquem a localização e os perfis destes locais, no caso, o Beco da Codorna receber uma marcação na foto tirada no local.

⁶³ Cobrir é um termo muito usado no meio do grafite para meter um grafite que é pintado sobre outro anteriormente existente no mesmo local.

poderia trazer mais potência ao ideal do espaço, já que este demonstraria um respeito à efemeridade intrínseca ao grafite, à despeito do sucesso com o público.

Nota-se que a dinâmica do grafite goianiense é similar ao que ocorre com agentes do grafite nas cidades mundo afora, já que perpassa pela ação inicialmente individual desses grafiteiros, que custeiam o próprio material e também seus sonhos e ideias de colorização da cidade. Mas também há uma ação coletiva que os liga através de propósitos e desejos similares, neste sentido as pinturas na cidade geralmente ocorrem em grupos, mesmo que cada indivíduo desenvolva seu próprio grafite.

Muitas vezes, a coletividade desses grafiteiros é propiciada pela união deles em torno de eventos, sejam eles apoiados ou patrocinados por entidades comerciais ou governamentais da cidade, sejam eles custeados pelos próprios autores. Este é um fato importante para o entendimento da dinâmica do grafite na cidade de Goiânia, um fato que propiciou o surgimento do Beco da Codorna enquanto um espaço pleno de instauração de intervenções.

Se, no caso do Bacião, há uma ação menos organizada e mais aleatória dos artistas, salvo em casos como as pinturas surgidas com a dupla Decy e André Morbeck – como veremos adiante, no Beco da Codorna há uma maior normatização desse processo, passando inclusive por uma lógica curatorial, onde os organizadores dos eventos selecionam os artistas que ali estão com base na proximidade dos grafiteiros com a rua:

A curadoria não é uma curadoria acadêmica, aquela coisa tão bem-feita, mas é aquela curadoria específica, pois precisa de algum grafiteiro ou artista que seja do meio, que saiba selecionar quem é artista do ramo e quem não é artista, sabendo quem pinta na rua, quem tá ativo. Imagine um artista que queira fazer o seu primeiro grafite, não é o espaço pra ele, o espaço lá é pra quem já é ativo na rua, quem tá pintando, tem uma história, uma trajetória e foi convidado. (AIOG, 2019)

A questão curatorial, por um lado, pode demonstrar uma intenção de engessamento do evento, algo que seria contraditório à liberdade e à transgressão próprias do grafite, visto que mostra tal espaço como uma área de dissenso, ou seja, transforma um local público em algo fechado. Mesmo que exista a liberdade de ir e vir ao espaço, há também um processo de exclusão de novos artistas, que nesse caso se dá pelo processo curatorial.

Apesar de entender que a curadoria vai um pouco contra os 'conceitos' do grafite, Eduardo Aiog defende a sua necessidade nos eventos que organiza:

bate um pouco sim nos conceitos, porque o grafite em si seria feito na rua, sem cunho comercial, sem autorização, transgressor”, mas defende que todo evento de grafite, mesmo passando por uma curadoria, é um tanto quanto aberto, já que outros grafiteiros não inscritos ou convidados podem também fazer suas instaurações. No caso do Festival Beco, ele defende que a busca é para “evitar esses Toys, que são os caras que tão começando a pintar ou não tem nenhum conhecimento da cultura e querer interferir na parede, então esses aí geralmente não são permitidos (AIOG, 2019).

Nessa pesquisa, sugiro que se olhe o Beco da Codorna independentemente da coerência por trás do processo curatorial envolvido neste local de volumosa instauração de grafites, ou ainda independentemente da tentativa de se caracterizá-las como grafite conforme a classificação de valências proposta por Silva (2014).

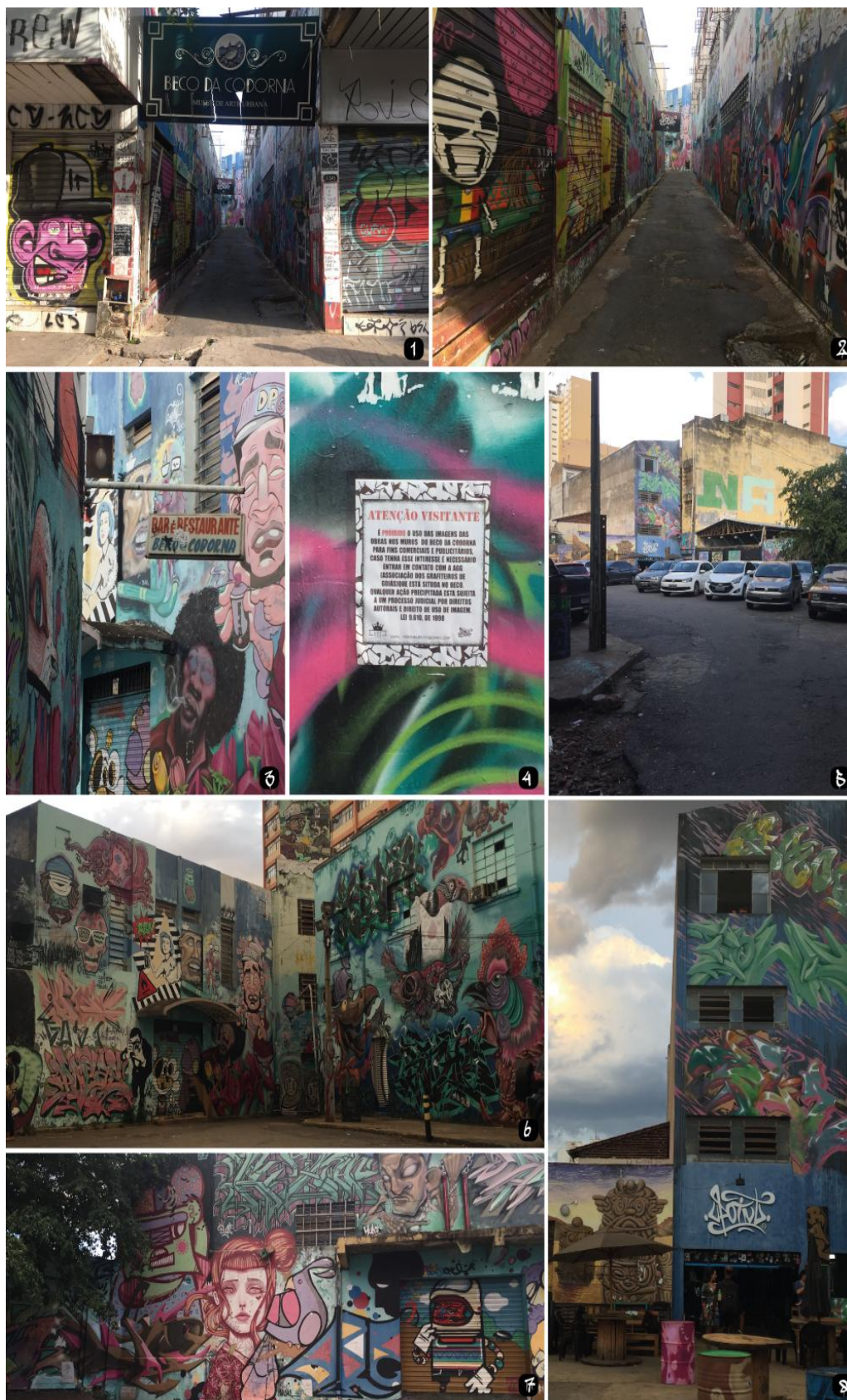


Figura 23. Mosaico de imagens do Beco da Codorna [1, 2: Imagens da entrada; 3: Sinalização antiga de restaurante; 4: detalhe do caráter institucionalizado do local; 5: O local assume a função de estacionamento durante o dia; 6 e 7: Presença de vários estilos de grafites; 8: Imagem da Upoint, que resiste como o único ponto comercial ativo no local]. Fotografias do autor.

3.3 O BACIÃO (SETOR SUL)

A proposta de urbanismo à inglesa trazida por Armando de Godoy, que visava implementar na cidade o conceito de cidade-jardim, acabou se degradando ao longo dos anos devido à falta de atenção dos governos locais e ao processo de expansão da cidade para as zonas mais periféricas (GONÇALVES, 2012), conforme já observado anteriormente.

A falta de manutenção das áreas públicas diminuiu e transformou seus belos jardins em áreas tomadas por mato e desinteresse, fazendo do Setor Sul um local de certa forma abandonado.

Assim como no “Beco da Codorna”, a quadra F-41 da Praça Maria Angélica, popularmente conhecida por Bacião, também já possuía a incidência de pichações e grafites anteriores ao fenômeno estudado aqui, que aconteciam de maneira não institucionalizada e aleatória. Localizado próximo ao cruzamento da avenida Dr. Jamel Cecílio e a Rua 115, no setor Sul, o Bacião começou a passar por uma transformação aos moldes mais atuais através da agência de dois artistas urbanos, como estes se definem: André (Morbeck) e Valtecy (Decy).

Juntos, Morbeck, designer gráfico de formação, mas com atuação nas artes plásticas, e Decy, microempresário, que começou a se dedicar ao grafite para acompanhar o filho adolescente, começaram a fazer trabalhos em colaboração, utilizando os muros presentes no entorno desta localidade para aprofundar suas pesquisas nesse tipo de intervenção. Para Decy (2019), a escolha do Bacião se deveu à tranquilidade peculiar do local; já Morbeck relata que:

o Bacião sempre foi a minha casa, tive minha infância aqui, sempre morei aqui perto. E assim que eu conheci o Decy, a gente fez nosso primeiro trabalho juntos e a gente gostou de trabalhar junto, foi muito suave a união do nosso trabalho. (SUPRASSUMO TV, 2013)

Até o período de 2009/2010, quando os dois artistas iniciaram as suas pinturas no local, o Bacião era tomado por intervenções, mas em sua maioria não possuíam cunho plástico, já que se proliferava grandemente um alto número de pichações. O excesso dessas instaurações é considerado por Decy como algo que era visualmente maléfico para o local, já que este “era dominado pelas pichações e as praças eram zoadas que nem imagina como era, um lixo” (NEVES, 2017, p.62).

Aliás, o visual caótico e tomado por lixo foi um dos motivos que preponderaram para que Decy pintasse uma de suas instaurações, nomeada “Painel

do Desespero” (Figura 26). Tal qual o grafite localizado no Beco da Codorna, “Você Pode Voar” (de autoria do mineiro Dequete), este é, segundo o seu autor, um painel interativo à medida que sua interação se dá com a natureza. De acordo com Neves:

Este painel interage com a paisagem natural e torna-se completo com o “cabelo” formado pela copa da árvore. A denúncia é o grito daquele que utiliza dos traços para expressar os sentimentos de angústia, sufoco, aflição, tristeza, melancolia e descaso. Tantos tentaram fazer para mudar a realidade, mas é na arte que a sociedade consegue transfigurar a negligência do poder público e social. (2017, p.62)

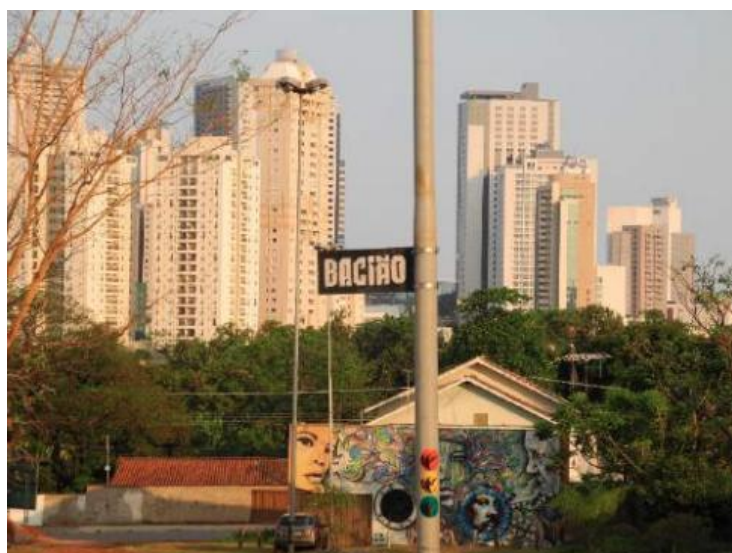


Figura 24 - Fotografia da obra “Painel do Desespero”. Fonte: NEVES, 2017, p. 63.

André Morbeck conta que o ano de 2009 foi preponderante para sua dedicação à arte, quando decidiu morar na Austrália, onde viveu uma vida mais livre e ‘viajante’, que fez com que ele pudesse se debruçar nas artes plásticas. O artista conta que a experiência “foi decisiva para mergulhar de cabeça na minha arte, antes de ir ainda tinha muitas amarras e diferentes focos”. (HSI CLUB, 2016, online)

A experiência na Austrália permitiu um contato maior locais com instaurações murais onde a arte urbana já era mais consolidada, trazendo-lhe novas perspectivas, possibilitando ainda que ele experimentasse e atuasse como artista urbano (HSI CLUB, 2016).

Já Decy, que antes dos *sprays* chegou a trabalhar com aerografia⁶⁴, sempre buscou reproduzir rostos humanos com fenótipos africanos e/ou indígenas, conta: “sempre me identifiquei desenhando faces, que eu sempre tive uma facilidade. A

⁶⁴ Técnica de Pintura similar ao grafite, porém onde se utiliza uma pistola e um compressor, ao invés de sprays. Apesar de dar um resultado estético bem próximo, esta não é vista como grafite.

questão da escolha é bem natural. As minhas referências quase sempre são afro e indígenas. É bem variado mesmo” (FALCÃO, 2019).

Os primeiros grafites semi-legais⁶⁵ (CAMPOS, 2013) desenvolvidos pelos dois artistas foram surgindo sem autorização, de acordo com a valência da marginalidade citada por Silva (2014) ou à ilegalidade peculiar à rua (TAVARES, 2010), porém traziam consigo um caráter plástico, já que continham ilustrações que mais se aproximavam da pintura, ou pintura mural, de acordo com a definição de Lassala (2017).

A questão estética peculiar à arte de rua acabou chamando a atenção de moradores da vizinhança, que se interessaram pelos trabalhos e passaram a oferecer autorização para que os artistas reproduzissem suas pinturas nos muros de suas casas, estabelecendo uma certa cumplicidade entre os moradores da região e os artistas, como observa Silva:

o proibido, anunciado pelo grafite, pode expandir-se dentro de um raio de ação emissora, de forma que possa ir ganhando aceitação dentro da respectiva comunidade (pensemos num bairro popular ou num campus universitário, e, ao se saberem todos conhecedores do anunciado, se produziria um acontecimento social que bem pode ser aceito como de olhar cúmplice. O grafite ultrapassa aqui o sujeito individual e compromete o olhar citadino da coletividade. (2014, p. 104)

Assim como no caso do Beco da Codorna, surgiram vários projetos buscando mirar o setor Sul com diferentes olhos e propor um melhor aproveitamento das extensas áreas do bairro. Uma das iniciativas surgidas foi o projeto 'MUdA Ocupa Bacião', que também fez parte das realizações da CAU/GO no evento Ocupa Goiânia, em 2014, ocorrido entre os dias 24 de outubro, data do aniversário da capital, e 2 de novembro.

O evento 'MUdA' teve como pauta a discussão da ocupação de espaços públicos ociosos, tendo em vista a utilização da arte como agente transformador da relação entre sociedade e a cidade, e contou com música, piquenique, distribuição de mudas, prototipagem para mobiliários urbanos, etapa prática da oficina de mapeamento de Arte Urbana, em que seus participantes captaram fotos das

⁶⁵ Para Campos (2010, 2013), as instaurações de caráter “artístico” são nomeadas de acordo com a sua proximidade à legalidade já que estas geralmente possuem natureza legal ou semi-legal, ou seja, são autorizados, ou mesmo não autorizados possuem um olhar cúmplice e a aceitação da sociedade.

instaurações já existentes no Bacião, que geraria um guia de visitação em formata de catálogo⁶⁶.

Ainda no Setor Sul da cidade de Goiânia, o estúdio Sobreurbana⁶⁷ realizou em 2016 outro importante projeto, o “Casa Fora de Casa”. Esta iniciativa visava recuperar quatro praças, promovendo um uso mais adequado da população que as circunda e frequenta, utilizando para isso o chamado urbanismo tático, que propõe a “adoção de práticas de baixo custo e ágeis de intervenção, com trabalho voluntário” (*JORNAL OPÇÃO*, 2016) e também do *placemaking*⁶⁸, que parte do pressuposto de que através da união da comunidade é possível transformar espaços em lugares, assim demovendo a falta de identidade característica dos não-lugares (AUGÈ, 2005).

Este projeto contou “com atividades que tem como foco a transformação da paisagem urbana, os movimentos de ocupação de espaços públicos e a discussão sobre meio ambiente, áreas verdes e espaços criativos” (GUIMARÃES, 2016, s/p).

É evidente que existe uma intenção do artista urbano goianiense em transformar a cidade e os seus espaços públicos, assim como destacou anteriormente AIOG (2019) e reforça Morbeck: “Tenho projetos para alguns espaços públicos em Goiânia. Pretendo mudar a cara da cidade, revitalizar vários pontos e fazer obras de arte de grande porte. Quero dar foco à cidade e aos artistas daqui” (HSI CLUB, 2016).

Essa vontade de mudar a cara da cidade, através de uma produção intensa destes dois artistas, marcou essa nova fase da arte urbana no Bacião. André e Decy, juntamente com o apoio da vizinhança e a receptividade que tiveram à iniciativa, acabaram atraindo a atenção de vários outros grafiteiros e artistas urbanos da cidade, promovendo no Bacião algo similar ao que aconteceria posteriormente no Beco da Codorna, porém de maneira mais tácita e aleatória, já que ali não houve uma curadoria ou uma institucionalização do espaço, nem mesmo um evento como o ‘marco zero’.

⁶⁶ Apesar de intensa procura, não localizei tal catálogo, por isso não posso afirmar que este fora realmente concluído, como propunha tal oficina.

⁶⁷ O Sobreurbana é “um estúdio colaborativo de intervenções urbanas, comunicação e arte pública”, que busca desenvolver soluções para a cidade através do envolvimento de diversas em processos colaborativos. Para ver mais, acesse: www.sobreurbana.com.

⁶⁸ Processo de planejamento, criação e gestão de espaços públicos voltados para as pessoas que estimula a ação das pessoas em conjunto para que se ocupem e promovam novos usos de tais espaços.

Essa produção alterou o espaço circundante e o tornou mais público (SILVA, 2014), acabou também chamando a atenção de várias outras pessoas e entidades, como é o caso dos eventos que aconteceram posteriormente e foram listados acima. Para Decy, os grafites atraem a visita de mais e mais pessoas: “o Setor Sul se tornou um ponto de referência do grafite porque há uma grande concentração da arte no lugar, logo, se a pessoa deseja ver muitos grafites de uma vez, só é possível nas praças, ruas e vielas do Setor” (NEVES, 2017, p.62).

Ferreira (2014) ressalta que as pinturas feitas pelos dois artistas ocorreram sem qualquer apoio financeiro ou político, até mesmo sem muita pretensão, conforme Morbeck: “É tudo muito despretensioso e voluntário, em prol de uma cidade com espaços mais coloridos e menos cinza”. Fica evidente a independência dos ‘*writers*’, bem como o antagonismo entre o cinza (preto) e a cor, novamente presente nos campos discursivos destes.

Para Morbeck, a arte urbana local evoluiu muito nos últimos anos, tendo propiciado não apenas um aumento do público apreciador, mas também do mercado, que acolheu a arte urbana através de projetos comerciais. Ele destaca que o mercado local de Goiânia é muito receptivo para esse tipo de arte: “Em Goiânia temos artistas talentosíssimos e uma grande procura por esse profissional” (HSI CLUB, 2016).

Decy concorda e crê que a arte urbana goianiense mudou de patamar a ponto de ter sido inclusive reconhecida como um recurso adicional até mesmo a projetos arquitetônicos da cidade: “passou a ser percebida por pessoas da área, como arquitetos. Já recebi propostas, participei de eventos como a Casa Cor. Muitas vezes, a pessoa quer na parede da casa, ou em um quarto, e esses trabalhos que, muitas vezes, sustentam o artista” (FALCÃO, 2019).

Essa recepção por parte do mercado é vista também por parte das construtoras, que apesar de influenciarem as alterações nas dinâmicas de povoamento e crescimento da cidade para as margens, portanto indiretamente influenciando no abandono do Centro, têm buscado a contratação de artistas de rua e grafiteiros para pintarem as suas fachadas e espaços com arte urbana. Morbeck vê certa valorização neste tipo de contratação: “Era muito mais fácil a incorporadora

da obra mandar imprimir a arte, mas não. Preferiram chamar artistas para pensar no painel” (REVISTA ZELO, 2014).

Também em um caso onde as fronteiras entre a arte e a rua estão um pouco borradas, André Morbeck diz que “a arte é sedutora em qualquer lugar que esteja. Seja pendurada na parede ou em painéis abertos nos muros” (REVISTA ZELO, 2014). Outro exemplo de aceitação do mercado para com a arte urbana é o Festival Bananada, um festival de música que sempre congrega as artes urbanas à sua programação - no ano de 2017, por exemplo, André Morbeck foi um dos que expuseram seus trabalhos durante o evento (DINIZ, 2017).

O grafite como arte urbana, que por sua essência é exposta a céu aberto, não é excludente ou faz distinção entre seu público, não restringe horários para visitação e está sempre à disposição de quem queira apreciá-la, estimulando assim uma busca por significação que vai além da intenção do autor com a obra, criando no espectador várias possibilidades de entendimento baseados na cultura visual própria de quem a admira, mas também em uma plena reflexão relacionada ao contexto cultural e visual da cidade (DICKINSON, 2011).

Em tempos de envelhecimento da população e cada vez maior crescimento populacional urbano, faz-se necessário repensar os usos das regiões mais antigas e centrais, que acabam passando por uma situação de vazio (GONÇALVES, 2012). Iniciativas programadas ou acontecidas a esmo, como é o caso do Beco da Codorna e do Bacião, auxiliam a requalificar espaços, democratizam o acesso à arte e trazem amplo valor na expressão artística da cidade.



Figura 25. Mosaico de imagens do Bacião [1: Um dos mais antigos murais de Morbeck no local; 2: Miscelânea de vários autores; 3 e 6: Grafites disputam espaço com lixo; 4: Aa pichação também disputa espaço com os grafites; 5: Painel de vários artistas; 7: Placa de acesso ao Bacião, realização do evento “Casa Fora de Casa”]. Fotografias do autor.

Partindo do pressuposto de que o espaço é uma construção social (LEFEBVRE, 2006), faz-se necessário pensá-lo muito além de sua tangibilidade, mas também em tudo o que envolve a questão social no entorno deste, bem como as questões econômicas, ideológicas e tecnológicas (LOW, 2014), ou ainda as questões culturais. Há, portanto, a necessidade de se pensar em todos os consensos que podem ser gerados em determinados espaços, por outro lado, faz-se necessário pensar contrariamente em todos os dissensos os quais estes estão sujeitos.

A articulação de grafiteiros e artistas em prol de uma conquista de um espaço de maneira a institucionalizá-lo, ou não, traduz-se – juntamente ao processo de ‘artificalização’ do grafite (CAMPOS, 2017) –, na aparente democratização do acesso àquele tipo de intervenção, mas há de se considerar que isso envolve pensar na cidade como um espaço plenamente democrático, ignorando então espaços que muitas vezes acabam sendo intransitáveis para alguns indivíduos com base em critérios como a classe social, por exemplo, ou mesmo em processos de ‘gentrificação’.

Acreditar que locais como o Beco da Codorna e o Bacião apenas pelo fato de estarem em zonas centrais e ainda que o acesso - em teoria - seja livre a todos os cidadãos, é ignorar tais dissensos que há em relação ao trânsito de pessoas nas cidades. Por mais que sejam espaços abertos e que possuam um viés mais democrático em sua essência, é preciso ter cautela no que diz respeito à liberdade de acesso que o público tem a esses locais, apesar disto, a instauração da arte urbana levou mais público à Praça Maria Angélica, trazendo ainda a sensação de pertencimento dos cidadãos para com a praça, e até mesmo a cumplicidade do olhar vizinho dos que ali residem, demonstrando o quão transformadora pode ser a arte urbana em sua relação com o ambiente urbano e com as pessoas da cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No processo investigativo percorrido durante a execução desta pesquisa, que veio de encontro a um interesse pessoal meu pelas manifestações murais instauradas no meio urbano, encontrei desde o início uma linha tênue que indicou a necessidade de aprofundar em conceitos e definições que muitas vezes acabam transbordando entre suas próprias fronteiras.

Se por um lado, no caso brasileiro, o público em geral tende a generalizar todas as manifestações de cunho plástico em manifestações de grafite ou arte urbana, sendo todo o resto de caráter mais transgressor e menos estetizado relegado à pichação. Por outro, até mesmo entre estudiosos e pessoas pertencentes a estas subculturas tendem a cometer equívocos e promover confusão entre tais definições.

A fim de tentar diminuir tais confusões, que eu também possuía, me debrucei em um levantamento bibliográfico que visava esmiuçar, por exemplo, o que de fato poderia ser considerado Grafite; ou mesmo entender mais amplamente o fenômeno da Arte Pública e sua relação com o seu entorno e com a necessidade de tocar o público, convidando-o a se fazer parte da obra; e ainda a celeuma de novas técnicas que foram trazidas ao universo do grafite para transforma-lo em parte do que se convencionou em Arte de Rua.

O principal questionamento que me acompanhou no início deste processo foi “O que é Grafite?”. A quantidade de respostas e definições é enorme, sempre sugerindo novas discussões e entendimentos diversos, que em minha opinião são solucionados pela proposta de Armando Silva (2012), que define um conjunto de sete valências para uma definição do que é grafite, são elas: marginalidade (V1), anonimato (V2), espontaneidade (V3), cenaridade (V4), velocidade (V5), precariedade (V6) e fugacidade (V7).

As valências são características que podem fazer uma determinada instauração seja mais ou menos grafite, já que para Silva (2012), quanto mais dessas características uma manifestação mural possui, mais esta se aproximaria de uma manifestação própria deste tipo comunicacional. Assim, tais características promovem uma definição mais objetiva para uma discussão muitas vezes tão subjetiva.

Mesmo que as valências possibilitem tal objetivação, é importante entender que o grafite e estas outras práticas estarão sempre em evolução e deslocamento. Algo que pode ser notado, por exemplo, no volume de cores e na proposta cada vez mais estetizada e plástica a qual o grafite vem assumindo e que se dá por vários motivos, que vão desde o maior interesse do público, ao desenvolvimento tecnológico que propiciou o surgimento de novas técnicas e materiais. Assim, pode-se assumir que há um processo de estetização do grafite e que isto pode ser fruto do desenvolvimento e do deslocamento desta subcultura ao longo dos anos.

Mais que as instaurações em si, busquei entender a questão conceitual por trás da relação destas com os lugares em que são realizadas, algo que fez parte da essência das obras dos primeiros muralistas (mexicanos) e também dos artistas da arte pública. No caso do grafite e da arte urbana, manifestações cada vez mais características das visualidades metropolitanas, a busca dos grafiteiros e artistas por colorir o cinza se dá por um intuito destes em trazer mais identidade a estes ambientes urbanos, que podem ser considerados o que Marc Augè (2005) chamou de não-lugares, vazios de identidade. Assim, pode se entender que o agente do grafite e da arte urbana buscam o que Henry LeFebvre (2001) cunhou como a produção de novos espaços.

Como a leitura das imagens depende não só da cultura visual própria das cidades e também dos seus indivíduos (DICKSON, 2011), não tive a intenção de fazer uma leitura do que as imagens isoladamente dizem, negando qualquer intenção semiótica como o que fora pregado pela virada linguística. E ainda, de acordo com o que Mitchell (2005) cunhou de efeito medusa, julgo mais interessante convidar as imagens a falarem por si.

A minha busca por entender a relação dos grafiteiros com a produção de espaços veio de encontro a dois locais que se tornaram espaços de volumosa instauração de grafites, na cidade de Goiânia na última década (2008 – 2018): o Beco da Codorna (Setor Central) e o Bacião (Setor Sul). Assim, objectivei refletir sobre o contexto da produção do grafite na cidade de Goiânia (GO), a partir das intervenções realizadas nestas duas regiões.

O Capítulo 1, “Grafite: Modos de ver, Modos de pensar”, trouxe a discussão dos conceitos que rodeiam o grafite contemporâneo, bem como a relação entre o

grafite e seus agentes com o espaço. Já o Capítulo 2, “Goiânia: A cidade e as intervenções Murais” levanta a produção de manifestações murais produzidas nas últimas décadas na cidade de Goiânia, bem como a relação desta com o cenário global, e ainda a relação desta produção com os processos de expansão urbana da cidade. O Capítulo 3, “Beco da Codorna e Bacião – Estudos de Caso” apresenta um estudo de caso do grafite goianiense através dos dois locais supracitados e seus cruzamentos com os capítulos 1 e 2.

A informal nomeação do Beco da Codorna como Museu de Arte Urbana pode ser vista como uma tentativa dos grafiteiros em institucionalizar o espaço, mais que isso, uma tentativa de aproximar a rua do cubo branco que dá lugar ao sacralizado mundo da arte. Esta tentativa de vinculação do grafite com a arte, que podemos encarar como um processo de artificação (CAMPOS, 2017), visa distanciá-lo da pichação e aproximá-lo do público, que pelo senso comum entende a pichação como algo negativo, que agride e ‘enfeia’ a cidade, contrariamente a um suposto embelezamento que o grafite e a arte urbana promoveriam.

Ao recorrer a Shapiro e Heinich (2012), Campos (2017) cita que esse processo de “artificação” do grafite foi um dos caminhos para o surgimento do que se convencionou chamar de arte de rua, e que, segundo o autor, cada vez mais se encontra posicionada nos domínios comerciais e da arte, sobretudo por uma valorização que se dá por esses próprios domínios e ainda pela mídia.

A ocorrência da artificação do grafite se dá claramente devido à questão comercial, já que os domínios da arte conferem valorização aos artefatos mediante a sua capacidade comercial, portanto, para isso faz-se necessário que se aproxime o grafite - ou sua versão domesticada - da galeria, assim como do conceito de obra.

Se o processo de artificação pelo qual passa o grafite tem sua relação com a questão comercial importa salientar também que há nesse processo de estetização uma aproximação do público, já que o grafite transgressor é uma prática comunicativa principalmente focada em reconhecimento entre seus agentes, enquanto a arte de rua busca atingir um público mais alargado (CAMPOS, 2017).

Tal aproximação do público com o grafite é algo peculiar a muitas grandes cidades, mas no caso de Goiânia a explicação pode vir de projetos como o “Galeria Aberta”, no fim da década de 1980. Na ocasião, a transformação das fachadas de grandes edifícios do Centro em enormes telas, pintadas por artistas já consagrados

e então participantes do cenário das artes plásticas, auxiliou na aceitação e valorização do projeto por parte do público.

Ainda hoje há resquícios de algumas destas pinturas que já estão ali expostas há pouco mais de 30 anos. Por outro lado, as intervenções de artistas precursores, como a dupla Pincel Atômico, já desapareceram. Esta dupla viu seu trabalho ganhar primeiramente as ruas e posteriormente o reconhecimento do circuito da arte 'oficial', outro ponto que denota a receptividade da cidade ao grafite.

Cabe aqui uma crítica à possível tentativa de domesticação do que se faz na rua. A valência da transgressão (SILVA, 2012), que seria para este autor uma característica essencial tanto para o grafite, quanto para a pichação, se perde em prol de uma predileção à arte, em prol desta tentativa de domesticação da rua. É possível entender que o interesse do sistema pelo grafite se dá não pela sua essência, mas apenas por suas cores e sua estética, assim, busca-se o deslocamento de uma proposta vazia de significado.

No início de meu caminhar com esta pesquisa muito me ative a pensar o grafite e as manifestações de rua com este mesmo pensamento que o desloca em favor do mundo da arte, como se isso pudesse lhe trazer maior valor, mas, ao contrário, isso só faz com que o seu valor intrínseco se perca em meio à carência de valências que Armando Silva (2012) estabelece para uma leitura do que é de fato o grafite. Percebi durante a realização dessa pesquisa que a pergunta "o que é grafite", que eu mesmo fiz no início deste trabalho, na verdade deveria ser "quando é grafite", exatamente pelo trânsito que os agentes instauradores de obras podem fazer entre a rua e o mundo da arte, entre a transgressão e o circuito da arte.

Confesso que mesmo ponderando a possibilidade de deslocamento dos grafiteiros em artistas, e vice-versa, o que poderia afrontar o sistema de arte tradicional, inicialmente estive propenso a encarar tais manifestações mais por um veio artístico, porém percebi que mesmo as pinturas iniciais desta nova fase do Beco da Codorna, por exemplo, ocorrendo com o apoio de verbas advindas de fundos de incentivo a cultura, o que supostamente denota uma anuência das entidades oficiais a este, por outro lado não há um engessamento ideológico ou mesmo estilístico imposto pelas entidades que financiam o projeto.

Além disto, posteriormente aos dias das edições do Festival Beco, a instauração de novos grafites é continuada de maneira transgressora e livre de quaisquer possíveis amarras que o financiamento oficial poderia trazer. A tentativa de institucionalizar tal espaço enquanto um Museu não oficial busca a artificialização como um processo de aceitação, e até mesmo maior valorização por parte do público e da sociedade?

A questão da localização, ou não, das pinturas presentes no Beco da Codorna enquanto grafites, que por certo poderiam ser medidas segundo as suas valências (SILVA, 2012), o 'curador' Eduardo Aiog (2019) julga que o local é formado por murais coletivos, mas ao contrário dos murais de arte urbana, são murais de grafite, feitos por grafiteiros, sem o uso de técnicas tradicionalmente utilizadas por esses artistas, tais como *stickers*, estênceis, entre outros.

Se, no caso do Beco da Codorna houve esta tentativa de se institucionalizar o espaço, a ocupação do Bacião pela arte urbana se deu de maneira menos programada, tendo ocorrido apenas pela agência de alguns daqueles grafiteiros e artistas urbanos em busca de expor e qualificar seu trabalho, o que posteriormente não só atraiu outros artistas e grafiteiros, mas também maior aceitação por parte dos vizinhos, que apoiaram com o que Silva (2012) chama de olhar cúmplice.

Assim como no caso do Beco houve por parte dos agentes que ali instauraram suas pinturas, a motivação estética e a preocupação com a cidade. Este espaço, antes deixado de lado pelo poder público, passa a ser ocupado pela atuação destes artistas urbanos e grafiteiros, o que atraiu não só outros grafiteiros, mas também gerou interesse no público através de vários eventos que tiveram o Bacião como palco. Pode-se perceber na cidade uma tendência recente em se olhar para o passado e tentar requalificar o que está abandonado, neste sentido, a plasticidade da arte urbana é percebida como uma ferramenta capaz de gerar esse interesse, mesmo que não tenha sido a motivação inicial dos grafiteiros e artistas.

O Bacião, antes povoado por alguns grafites e pichações, aproximou-se da arte através da instauração de obras de características mais plásticas, próprias da arte urbana, que geraram mais interesse naquele espaço, inclusive promovendo maior vínculo dos vizinhos para com aquela área.

Tanto o Bacião quanto o Beco da Codorna, que antes eram locais de certa forma abandonados pelo poder público, onde se acumulava lixo e havia falta de manutenções básicas (limpeza, iluminação etc.), se transformaram em locais mais bem cuidados, já que o interesse da população atraiu não só a atenção da imprensa, mas também do poder público.

Embora estes locais tenham tido na instauração de arte urbana um pontapé para sua requalificação, atualmente o Bacião se encontra novamente em uma situação de abandono, povoada por lixo e com falta de manutenção básica (Figura 27), o que não é tão percebido na viela do Centro. Podem-se inferir alguns fatores que contribuem para isto, tais como o fato de um espaço ser muito menor e mais concentrado que o outro, mas também que a existência de uma associação de grafiteiros, uma loja e até mesmo uma tentativa de “museificação” do espaço conferiram ao Beco da Codorna maior cuidado e maior longevidade.

Considero que a agência dos grafiteiros, que atuaram nos espaços estudados nesse trabalho aproxima-se daquela dos primeiros artistas extramuros brasileiros, que buscavam extrapolar o muro dos museus e galerias com a intenção de tornar a arte mais democrática.

Há ainda similitude em relação a uma busca por renovar, ou mesmo afrontar o mercado da arte dominante; e ainda uma questão discursiva que também busca na utilização do espaço aberto como sua proposta. Nos dois espaços estudados, parece ter havido o intuito de se colorir o cinza e trazer mais identidade àqueles não-lugares.

O público por si só tende a aproximar o grafite da arte e a tentativa vista no Beco segue tal viés, o que propicia a turistificação (SHAPIRO, 2012 apud CAMPOS, 2017) daquele local, onde se percebe que os grafiteiros e artistas fazem suas obras inicialmente para si, mas querem também impactar o outro ao buscarem deixar a cidade mais bonita. No caso de Goiânia, assim como o público tende a aproximar o grafite e a arte urbana do museu, nota-se que esse também faz parte do *modus operandi* dos grafiteiros e artistas urbanos, desde os primeiros (Pincel Atômico) até mesmo os atuais, que seguem uma carreira (MACDONALD, 2001) no grafite, na arte urbana e até mesmo no mundo da arte, uma vez que estão sempre se deslocando entre estes mundos.

Por fim, nota-se no caso de Goiânia, que o espaço urbano sempre está em um processo de expansão e de alteração de suas dinâmicas de povoamento, quase sempre obedecendo aos desejos do capital, o que pode gerar certo desinteresse em áreas mais antigas, em prol do interesse em regiões capazes de dar maior rentabilidade aos interessados.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A história do acidente radiológico em Goiânia. CÉSIO 137 GOIÂNIA. Disponível em: <www.cesio137goiania.go.gov.br/o-acidente/> acesso em: 28 set.2018.

ANA MARIA. *Cem Minas na Rua*. Envolverde: Jornalismo & Sustentabilidade, 2018. Disponível em: <www.envolverde.cartacapital.com.br/cem-minas-na-rua/> Acessado em 11 set. 2018.

ARANTES, Germana de Faria. *Reabilitação urbana como gentrificadora e segregadora social: o caso dos parques Vaca Brava e Flamboyant*. Dissertação (Mestrado em Planejamento e Desenvolvimento Territorial). Departamento de Economia, Universidade Católica de Goiás (PUC-Goiás). Goiânia, 2012.

ARRAIS, Tadeu. *A gentrificação na Necrópole*. Necrópole Goiânia, Goiânia, 30 de mar. de 2014. Disponível: <<http://necropolegoiania.com.br/textos/a-gentrificacao-na-necropole/>> Acesso em: 08/02/2019.

ARRAIS, Tadeu. *A praça do Avião e a Idade das Trevas*. Necrópole Goiânia, Goiânia, 3 de mai. de 2015. Disponível: <<http://necropolegoiania.com.br/textos/a-praca-do-aviao-e-a-idade-das-trevas/>> Acesso em: 08/02/2019.

A Rosa Branca. Comunicação Social - USP. Disponível em: <comunicacao.fflch.usp.br/node/3037> Acesso em: 01 out. 2018.

AUGÈ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da Sobremodernidade*. 90 Graus Editora, Lisboa: 2005.

BERTONI, Estevão. *Pichou "CÃO FILA K26"*. Folha de São Paulo, 2012. <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidiano/41062-pichou-cao-fila-k26-pelo-pais.shtml>> Acesso em: 08 jul. 2018.

BESIDE COLORS. *A pré-história do pixo: Cão Fila Km 26*. Beside Colors, 2017. Disponível em: <www.besidecolors.com/a-pre-historia-do-pixo-cao-fila-km-26/> Acesso em: 08 jul. 2018.

BESIDE COLORS. *Juneca e Pessoainha*. Beside Colors, 2017. Disponível em: <<http://besidecolors.com/juneca-e-pessoainha/>> Acesso em: 13 set. 2018

BIENAL. *Alex Vallauri ao alcance de todos*. Bienal, 2013. Disponível em: <www.bienal.org.br/post/335> Acesso em: 07 jul. 2018.

BORGES, Carla. *Mais uma casa antiga é demolida em Goiânia*. O Popular, 2013. Disponível em: <<https://www.opopular.com.br/noticias/cidades/mais-uma-casa-antiga-e-demolida-em-goiania-1.350371>> Acesso em: 09 jan. 2019.

BRIGHENTI, A. "At the Wall: Graffiti Writers, Urban Territoriality, and the Public Domain". *Space and Culture* 13, no 3, pp.315-332, 2010.

BRIGHENTI, A. "For a territorialology of graffiti writing / Territoriologia del writing", in Frontier, 2014. The Line of Style, Bologna: Damiani.

BURIGATO, Thiago. "*Em Goiânia ninguém gosta do grafite. As pessoas na verdade gostam do barulho que o grafite faz*". MaisGoiás, 2017. Disponível em: <<https://www.emaisgoias.com.br/goiania-grafite-barulho/>> Acesso em: 18 set. 2018.

CARMO, Sidney G. '*Estamos voltando à época do Jânio*', diz grafiteiro sobre medidas de Dória. Folha de S. Paulo, 2017. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2017/01/1852304-estamos-voltando-a-epoca-do-janio-diz-grafiteiro-sobre-medidas-de-doria.shtml>> Acesso em: 01 out. 2018.

CAMPOS, Ricardo. *Pintando a cidade: uma abordagem antropológica ao graffiti urbano*. Tese (doutorado) – Lisboa. 2007.

CAMPOS, Ricardo. Identidade, imagem e representação na metrópole. In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, A. M; SPINELLI, L; organizadores. *Uma Cidade de Imagens: Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011, p. 15 – 30.

CAMPOS, Ricardo. Graffiti writer as superhero. *European Journal of Cultural Studies*. 2012.

CAMPOS, Ricardo. Liberta o herói que há em ti: risco, mérito e transcendência no universo graffiti. *Tempo Social*, São Paulo, v. 25, n. 2, p. 205-225, nov. 2013. ISSN 1809-4554. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ts/article/view/78772>.

CAMPOS, Ricardo. O espaço e o tempo do graffiti e da *street art*. *Cidades, Comunidades e Territórios*, 34. (Jun/2017), pp. 1 - 16

CAVALCANTI, L. S. Cidade e vida urbana: a dinâmica do/no espaço intra-urbano e a formação para a participação em sua gestão. In: PAULA, F. M. A; CAVALCANTI, L. S. (Org). *A cidade e seus lugares*. Goiânia: Editora Vieira, 2007, p. 116-139.

CHAUL, Nasr Fayad. Goiânia: a capital do sertão. *Revista UFG*, Ano XI, nº 6 *Dossiê Cidades Planejadas na Hinterlândia*, p. 100 – 110. Junho, 2009

Choque Cultural. Disponível em: <<https://www.choquecultural.com.br/pt/>> Acesso em: 02 out. 2018.

CIDADE CINZA. Direção: Marcelo Mesquita, Guilherme Valiengo, Produção: Marcelo Mesquita, Peppe Siffredi, Raphael Bottino, São Paulo (BR), 2013.

CORREA, E. A. L. Lugares centrais e lugares periféricos de Goiânia: Diversidade e Complexidade. *Geografia (Londrina)*, Londrina, v.19 n.2, 2010. Disponível em: <<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/geografia>>

CRIS K. *Celacanto Provoca Maremoto*. Catalisando, 2003. Disponível em: <www.catalisando.com/goldenlist/celacanto.htm> Acesso em: 08 jul. 2018.

CRUZ, A. D. da; GLICKMAN, B. W. Monitoring the genetic health of humans accidentally exposed to ionizing radiation of Cesium137 in Goiania (Brazil). In: *International Conference/ Goiania 10 years later: the radiological accident with Cs137*. Goiânia – Brasil, Brasil. Anais...Rio de Janeiro, RJ: CNEN, p. 131-137,1997.

CURTA MAIS. *Artista presenteia Goiânia com painel interativo incrível no Beco da Codorna*. Curta Mais, 2017. Disponível em: <www.curtamais.com.br/goiania/artista-presenteia-goiania-com-painel-interativo-incrivel-no-beco-da-codorna> Acesso em: 18 de set. 2018.

DAL BOSCO, Maiara. *Artista Plástico Goiano Assina Painel de Novo Empreendimento da Construtora e Imobiliária Bambuí*. Goiânia, Maxpress, 2018. Acesso em: 02/02/2019. Disponível em: https://www.maxpress.com.br/Conteudo/1,947828,Artista_plastico_goiano_assina_painel_de_novo_empreendimento_da_Construtora_e_Imobiliaria_Bambui,947828,5.htm

DANTAS, Marcello. *Centro de Goiânia é a marca de uma cidade que cresceu desordenadamente, mas que pode ser recuperada*. Goiânia, Jornal Opção, 04 de jun. 2015. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/reportagens/centro-de-goiania-e-marca-de-uma-cidade-que-cresceu-desordenadamente-mas-que-pode-ser-recuperada-39682/>> Acesso em: 08/02/2019.

DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 6ª Ed. Vozes, Petrópolis, 2001.

DIAS, Elder. *Entrevista | Maria Ester de Souza*. Jornal Opção, 2018. Disponível em: <www.jornalopcao.com.br/entrevistas/luta-contra-demolicao-da-sede-do-joquei-club-e-disputa-de-davi-contra-golias-113762/> Acesso em: 23 mar. 2019.

DIAS, Elder. *O drama da Marginal Botafogo não tem solução fácil. Seria preciso ter um prefeito de verdade*. Jornal Opção, 2018. Disponível em: <www.jornalopcao.com.br/reportagens/o-drama-da-marginal-botafogo-nao-tem-solucao-facil-seria-preciso-ter-um-prefeito-de-verdade-118598/> Acesso em: 23 mar. 2019.

DICKINSON, J. “Killadelphia”. In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, A. M; SPINELLI, L; organizadores. *Uma Cidade de Imagens: Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011, p. 77 – 106.

DIMENSTEIN, Gilberto. *Das ruas para a galeria, Os Gêmeos abrem exposição em SP*. CBN, 2006. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/folha/dimenstein/cbn/m_sp_310706.shtml> Acesso em: 16 ago. 2018.

DINIZ, Augusto. 2017. Mateus Dutra: “É um ano de resistência para todo mundo que trabalha com cultura”. Jornal Opção. Disponível em: <https://www.jornalopcao.com.br/opcao-cultural/mateus-dutra-e-um-ano-de->

resistencia-para-todo-mundo-que-trabalha-com-cultura-90550/. Acesso em: 10 fev. 2019.

DIONÍSIO ARTE. *Blek le Rat, Conheça um dos maiores nomes do Stencil*. Dionísio Arte, 2016. Disponível em: <www.dionisioarte.com.br/blek-le-rat-conheca-um-dos-maiores-nomes-do-stencil/> Acesso em: 4 set. 2018

EMELLY, Bianka. MACHADO, Thaís. KENEDY, Worlem. *Mais extenso beco de Goiânia hoje é um museu colorido*. Tudo Unialfa, 2017. Disponível em: <www.unialfa.com.br/tudounialfa/publicacao/web-noticias/noticias/mais-extenso-beco-de-goiania-hoje-e-um-museu-colorido> Acesso em: 18 set. 2018.

FACEBOOK. *AGG Associação Grafiteiros de Goiás - Gyn – Brasil*. Facebook, 2018. Disponível em: <<https://www.facebook.com/agggraffitigoias/>> Acesso em: 18 set. 2018.

FARIAS, Sávio Juliano Peixoto. *Galeria Aberta: Uma História por Múltiplos Atores*. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado) Faculdade de Artes Visuais/Universidade Federal de Goiás, Goiânia: 2005.

FERREIRA, Clenon. *Beco da Codorna é palco para projetos e ações de ocupação aos espaços públicos e urbanismo tático*. O Popular, 2016. Disponível em: <<https://www.opopular.com.br/editorias/magazine/beco-da-codorna-%C3%A9-palco-para-projetos-e-a%C3%A7%C3%B5es-de-ocupa%C3%A7%C3%A3o-aos-espa%C3%A7os-p%C3%BAblicos-e-urbanismo-t%C3%A1tico-1.1133132>> Acesso em: 18 set. 2018.

FERREL, J., Robert, W. “Spot theory”, *City*. 14, no 1, pp. 48-62, 2010.

FREITAS, Nathália. A catástrofe radioativa em Goiânia e o grafite do Pincel Atômico. *Revista PLURALS – Virtual – V. 4, n.1, 2014*.

FUREGATTI, Sylvia. ARTE EXTRAMUROS NO BRASIL: A confluência entre espaço urbano e instituição cultural na formação da vertente artística extramuros no Brasil. *Revista Farol*, [S.l.], n. 9, p. 77-88, out. 2015. ISSN 1517-7858. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/farol/article/view/11364>>. Acesso em: 13 maio 2018.

FUREGATTI, Sylvia. Outros Lugares: a combinatória das ações artísticas contemporâneas entre a instituição e a paisagem urbana. I Seminário Nacional GEAP Brasil. Museu Histórico Nacional. 01 nov. 2016.

GOMES, Marcos Antônio Silvestre. *Os Parques e a Produção do Espaço Urbano*. Jundiaí, SP: Paco Editorial, 2013.

GONÇALVES, Wayner Tristão. *Urbanidades: aportes del arte público em la construcción de la mirada em las megalópolis contemporâneas*. Mexicali, Baja California: Universidad Autónoma de Baja California, 2012.

- GUIMARÃES, Luisa. *Dê um rolê no Setor Sul*. Cajá Jornalismo Criativo, 2016. "Disponível em: <www.revistacaja.com/de-um-rolê-no-setor-sul/> Acesso em: 20 set. 2018.
- GRAFFITI WARS. Direção: Jane Preston, Produção: One Productions, Two Four Television Productions, Londres (UK), 2011.
- GRANDE, Ivan Oliveira de; BOAVENTURA, Deusa Maria Rodrigues. Contradições no centro tradicional de Goiânia: usos e transformações no espaço da praça cívica e Avenida Goiás. *Revista PerCursos*. Florianópolis, v. 16, n. 30, p. 74-98. jan./abr.2015.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP & A, 2001
- HSI CLUB. Entrevista com André Morbeck. Disponível em: <http://hsincorporadora.com.br/blog/entrevista/entrevista-andre-morbeck/>. Acesso em: 09 fev. 2019.
- IRVINE, Martin. *The Work on the Street: Street Art and Visual Culture*. The Handbook of Visual Culture, ed. Barry Sandywell and Ian Heywood. London & New York: Berg, 2012: 235-278.
- IVESON, Kurt. The wars on graffiti and the new military urbanism. *Journal City: analysis of urban trends, culture, theory, policy, action*. Volume 14, 2010 - Issue 1-2.
- KALAOUN, Fernanda. *Festival Beco traz 50 artistas, inaugura sede da Associação dos Grafiteiros e expõe telas*. Caneta e Café, 2015. Disponível em: <<https://canetaecafe.com.br/2015/03/20/festival-beco-traz-50-artistas-inaugura-sede-da-associao-dos-grafiteiros-e-expoe-telas/>> Acesso em: 18 set. 2018
- KANE, Ashleigh. *The New York curator who helped launch Basquiat's career*. Dazed Digital, 2018. Disponível em: <www.dazeddigital.com/art-photography/article/38813/1/curator-helped-launch-basquiats-career-diego-cortez-new-york-new-wave> Acesso em: 01 set. 2018.
- KENEDY, Worlem. *Beco de Goiânia é um museu colorido*. Youtube, 2017. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=9nzLOeMs-zk>> Acesso em: 19 set. 2018.
- KNAUSS, Paulo. Grafite Urbano Contemporâneo. In: TORRES, Sônia (org). *Raízes e rumos - perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 334-353
- KNAUSS, Paulo. Arte Pública e Direito à Cidade: o encontro da arte com as favelas no Rio de Janeiro contemporâneo. In: Tempo e Argumento - *Revista do Programa de Pós-Graduação em História*, Florianópolis, v.1, n.1, p. 17 - 29, jan/jun, 2009.
- LASSALA, Gustavo. *Pichação não é pixação: Uma introdução à análise de expressões gráficas urbanas*. Editora Altamira, São Paulo, 2017.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. Tradução: Rubens Edmundo Frias. São Paulo: Centauro, 2001. Título original: Le Droit à la Ville.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: *La production de l'espace*. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev.2006

LEITE, Rogério P. *Contra-usos da cidade: lugares e espaço público na experiência urbana contemporânea*, 2ª Edição, Editora UNICAMP, Campinas, SP; Editora UFS, Aracaju, SE, 2007.

LEVIN, Esteban. *A garatuja como vestígio das letras*. *Estilos clin.*, São Paulo, v. 3, n. 4, p. 120-123, 1998. Disponível em <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-71281998000100016&lng=pt&nrm=iso>. acessos em 20 ago. 2018.

LOPES, Afonso. *Marginal Botafogo: A solução que virou encrenca séria*. AfonsoLopes, 2018. Disponível em: <www.afonsolopes.com/marginal-botafogo-a-solucao-virou-encrenca-seria/> Acesso em: 23 mar. 2019.

LOWENFELD, Viktor; BRITAIN, W. Lambert. *Desenvolvimento da capacidade criadora*. São Paulo, Editora Mestre Jou, 1977.

MACDONALD, N. *The Graffiti Subculture: Youth, Masculinity and Identity in London and New York*. Londres, Editora Palgrave Macmillan, 2001.

MAFESOLI, M. A cidade e a imersão imagética. In: CAMPOS, Ricardo; BRIGHENTI, A. M; SPINELLI, L; organizadores. *Uma Cidade de Imagens: Produções e Consumos Visuais em Meio Urbano*. Lisboa: Editora Mundos Sociais, 2011, p. 69 – 76.

MAGRO, Viviane Melo de Mendonça. *Meninas do graffiti: educação, adolescência, identidade e gênero nas culturas juvenis contemporâneas*. Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação. Campinas, 2004.

MANSO, Celina Fernandes Almeida. *Goiânia: uma concepção urbana, moderna e contemporânea – um certo olhar*. Goiânia: Edição do Autor, 2001.

MARTINS, Raimundo. Porque e como falamos da Cultura Visual in *Visualidades. Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual / Faculdade de Artes Visuais / UFG*. – V. 4, n.1 e 2 (2006). – Goiânia-GO: UFG, FAV, 2006.

MARQUES, Ângela C. S. M. OLIVEIRA, Ana Karina C. O. Cenas de dissenso e processos de subjetivação política na poética enunciativa das pixações. in: *Líbero* – São Paulo – v. 17, n. 33 A, p. 71-84, jan./jun. De 2014.

MERCIER, Daniela. *Cerca de 30 pichadores invadem galeria de arte e danificam obras expostas*. Folha de S. Paulo, 2008. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0909200835.htm>> Acesso em: 02 out. 2018

MITCHELLI, W.J.T. O que as imagens realmente querem. *In Alloa, E. (org.) Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 165-189.

MONTESSORO, C. C. L. *Centralidade urbana e comércio informal: os novos espaços de consumo no centro de Anápolis-GO*. 2006. 384 f. Tese (Doutorado em Geografia) – Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Estadual Paulista, Presidente Prudente, 2006.

MORAIS, Frederico. Entrevista com Frederico Moraes. *Revista UFMG*, Belo Horizonte, v. 20, n.1, p.336-351, jan./jun. 2013. Entrevista concedida a Maria Helena Andrés.

MUda Ocupa Bacião discute revitalização e preservação de praças do Setor Sul. CAU/GO, 2014. Disponível em: <www.caugo.gov.br/muda-ocupa-baciao-discute-revitalizacao-e-preservacao-de-pracas-do-setor-sul/> Acesso em: 20 set. 2018

NEU, Robert. *Blek le Rat - Biography of a street artist*. Stencil Revolution, 2017. Disponível em: <<https://www.stencilrevolution.com/blogs/profiles/blek-le-rat> > Acesso em: 4 set. 2018.

NEVES, Priscila Pires Corrêa. Identidade Setor Sul, Goiânia-GO. Croquis urbanos e o reconhecimento dos jardins internos. *Revista Pixo*, nº2, v.1, 2017.

Oscar Niemeyer exhibe Mostra de Arte Urbana no Brasil Central. O Popular, 2014. Disponível em: <<https://www.opopular.com.br/editorias/cidades/oscar-niemeyer-exibe-mostra-de-arte-urbana-no-brasil-central-1.530863>> Acesso em: 18 set. 2018.

O HOJE. *Goiânia tem encontro de grafiteiros*. O Hoje, 2016. Disponível em: <<http://ohoje.com/noticia/cidades/n/150858/t/goiania-tem-encontro-de-grafiteiros>> Acesso em: 18 set. 2018.

PAIVA, P. H. B. *Planejamento em Goiânia: A câmera participante e um estudo pelas margens*. Iluminuras, Porto Alegre, v. 19, n. 46, p. 169-210, jan/jul, 2018.

PÉCORA, Luísa. *Artista faz campanha para salvar grafite em prédio de São Paulo*. Último Segundo, 2012. Disponível em: <<https://www.ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2012-12-21/artista-faz-campanha-para-salvar-obra-de-arte-em-predio-de-sao-paulo.html>> Acesso em: 9 set. 2018.

PINHEIRO, Antenor. *Marginal Derretida: Sobre a Marginal Botafogo em Goiânia*. Xapuri Socioambiental, 2018. Disponível em: <www.xapuri.info/urbanidade-2/marginal-botafogo-derretida> Acesso em: 23 mar. 2019.

Praças e áreas verdes: espaços que precisam deixar de ser “de ninguém” e pertencer às pessoas. *Jornal Opção*, 2016. Disponível em: <<https://www.jornalopcao.com.br/editorial/pracas-e-areas-verdes-espacos-que-precisam-deixar-de-ser-de-ninguem-e-pertencer-as-pessoas-71194/>> Acesso em: 20 set. 2018

RAMOS HOSPODAR FELIPPE VALVERDE, Rodrigo. Os limites da inversão: a Heterotopia do Beco do Batman, São Paulo. In: *Boletim Goiano de Geografia*, [S.l.], v. 37, n. 2, ago. 2017. ISSN 1984-8501. Disponível em: <<https://www.revistas.ufg.br/bgg/article/view/49153>>. Acesso em: 18 set. 2018.

RANCIÈRE, J. As imagens querem realmente viver? In Alloa, E. (org.) *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 191-201.

REIS, Sté. *Lapa de Baixo ganha a Rua das Cem Minas, novo point do grafite em SP*. Urban Taste, 2018. Disponível em: <<https://asfalto.blogosfera.uol.com.br/2018/08/29/lapa-de-baixo-ganha-a-rua-das-cem-minas-novo-point-do-grafite-em-sp/>> Acesso: 18 set. 2018.

RICARDO, Cassiano. *Marcha Para Oeste*. 4ª edição. Coleção Documentos Brasileiros. Editora da Universidade de São Paulo. Livraria José Olympio. Rio de Janeiro, 1970.

RODRIGUES, L. N. B. *Caligrafia Marginal: Pichação, Performance e Patrimônio*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Goiânia, 2015.

SANTOS, Julia Monteiro Oliveira. *Subversão na paisagem: do canto do graffiti ao grito da pichação*. 2015. 168f. Dissertação (Mestrado em Geografia) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2015.

SANTOS, M. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

SANTOS, M. *Metamorfoses do espaço habitado*. São Paulo: Hucitec, 1997.

SALVIO, Juliano Peixoto. *Galeria aberta: Uma história por múltiplos atores*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Artes Visuais (FAV), Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Goiânia, 2005.

SAVING BANKSY. Direção: Colin Day, Produção: Paul Polycarpou, Éva Boros, Mike Tarry, Nikola Nikolic. Estados Unidos, 2017.

SERPA, Ângelo. *O espaço público na cidade contemporânea*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.

SHAPIRO, R., HEINICH, N. (Org.) (2012) *De L'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris: EHESS.

Sibi/UFG. *Exposição Obra Marginal pode ser vista na BC até dia 12/07*. Disponível em: <www.bc.ufg.br/n/14836-exposicao-obra-marginal-pode-ser-vista-na-bc-ate-dia-12-07> Acesso em: 24 mar. 2019.

SILVA, Armando. *Atmosferas urbanas: grafite, arte pública, nichos estéticos* / Armando Silva; tradução de Sandra Trabucco Valenzuela. – São Paulo: Edições Sesc. São Paulo, 2014.

SUPRASSUMO TV. *Suprassumo 2013 | Morbeck e Decy*. Suprassumo TV, 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=c6viKE7j0uc>> Acesso em: 18 set. 2018

TAVARES, Andréa. Ficções urbanas: estratégias para a ocupação das cidades. *ARS* (São Paulo), São Paulo, v. 8, n. 16, p. 21-30, 2010. Disponível em 8 vb

TOURINHO, A. O. *Centro e centralidade: uma questão recente*. In: OLIVEIRA, A. U.; CARLOS, A. F. A. (Org). *Geografias das metrópoles*. São Paulo: Contexto, 2006.

VAZ, M. D. A. C. *Transformação do centro de Goiânia: renovação ou reestruturação?* 2002. 269 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Instituto de Estudos Socioambientais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2002.

VIDICA, Ana Rita Vidica. *Obra Marginal: um projeto de intervenção fotográfica na cidade*. II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 2009. Disponível em: <http://www.uel.br/eventos/eneimagem/anais/trabalhos/pdf/Vidica_Ana%20Rita.pdf > Acesso em: 24 mar. 2019.

VENEROSO, Maria do Carmo F. O artista de rua: Samo; Jean-Michel Basquiat. *In Caligrafias e Escrituras: Diálogo e intertexto no processo escritural nas artes no século XX*. Tese (Programa de Pós-Graduação em Letras - doutorado). Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2000.

VIEIRA, Patrick di Almeida. Attilio Corrêa Lima e o planejamento de Goiânia – um marco moderno na conquista do sertão brasileiro. *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, Campinas, SP, v. 4, n. 1, p. 52-66, dez. 2012.

WACLAWEK, Anna. *From Graffiti to the Street Art Movement: Negotiating Art Worlds, Urban Spaces, and Visual Culture, c. 1970 - 2008*. Tese de Doutorado, Concordia University, Quebec, Canadá, 2008.

WACLAWEK, Anna. (2011) *Graffiti and Street art*, Thames & Hudson: London.

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

ANEXO A – Entrevista André Morbeck

1. **André, você é um designer gráfico de formação, que sempre trabalhou como artista plástico e depois saiu do ateliê para pintar nas ruas. Atualmente, onde você se situa e como você define o que faz?**
2. **As pinturas que fez no Bacião, realmente foram as primeiras murais que vc fez?**
3. **No início de sua trajetória das ruas, você atuou com o Decy, isso ocorreu já no seu primeiro painel? Por que essa atuação em dupla?**
4. **Em entrevista ao Canal Suprassumo TV (Youtube), vc relata que a escolha do Bacião como local de instauração dos seus murais se deve pela relação que tem com o lugar, por ter morado lá. Mas o que é de fato preponderante para isso?**
5. **Você lembra-se do dia exato da sua primeira pintura no Bacião? As primeiras foram realmente sem autorização?**
6. **Como se deu a recepção da vizinhança aos seus primeiros trabalhos juntamente ao Decy? Quais os feedbacks vocês receberam?**
7. **No Bacião já existiam muitos grafites e pichações antes de vocês começarem? Ou você considera o que vocês fizeram como algo mais precursor?**
8. **Depois que vocês começaram a pintar no local, apareceram mais artistas e grafiteiros na área? Como se deu esse processo de relação entre vocês?**
9. **A denominação Bacião não é oficial, mas o local já era conhecido em Goiânia anteriormente às pinturas de vocês. Você sabe algo sobre a origem deste nome?**

10. Como você vê a questão da efemeridade das pinturas no Bacião?
11. Hoje em dia, há um aparente descaso do poder público com o Bacião, visto que há bastante entulhos, problemas com iluminação e manutenção das áreas, entre outros. Quando vocês começaram, estava assim também?
12. As primeiras pinturas que vocês fizeram no Bacião, geraram bastante interesse do público pelo local, o que fez com que também aumentassem o número de projetos pensando na relação com a cidade, com por exemplo o Muda Goiânia, o Casa Fora de Casa, entre outros. Posteriormente aos seus primeiros trabalhos, você crê que o espaço ficou mais bem cuidado, mesmo que temporariamente?
13. Você, juntamente ao Grupo Renka Crew, que ajudou a fundar recentemente, conseguiu obter financiamento governamental para um projeto que pintou alguns murais na cidade de Aruanã. Como você vê a proximidade do poder público com as iniciativas de grafite/arte urbana em Goiás?
14. Ao levantar financiamento através de um projeto de lei de incentivo, você não se obriga a amarrar-se aos freios ideológicos que o sistema lhe impõe?
15. Em sua opinião, seu trabalho o aproxima ou o distancia do grafite?
16. Como se dá o processo de escolha do local onde você irá instaurar um trabalho?
17. Para além do Bacião, onde você costuma pintar mais em Goiânia?
18. Em relação à variedade de projetos que você faz, há os trabalhos para satisfação pessoal, mas também trabalhos de cunho mercadológico. Como você vê e separa isto?

19. Recentemente, o Renka Crew participou de uma exposição coletiva em uma galeria de São Paulo. Você acredita que os trabalhos nas ruas abrem portas para o mundo da arte contemporânea?

ANEXO B – Entrevista Decy

- 1. Decy, você define o que você como grafite ou arte urbana? Atualmente, se define como um grafiteiro, um artista urbano ou um artista plástico?**
- 2. As pinturas que fez no Bacião, realmente foram as primeiras murais que vc fez?**
- 3. No início de sua trajetória das ruas, você atuou com o André Morbeck, isso ocorreu já no seu primeiro painel? Por que essa atuação em dupla?**
- 4. Em entrevista ao Canal Suprassumo TV (Youtube), o Morbeck relata que a escolha do Bacião como local de instauração dos primeiros murais se deve pela relação que ele tem com o lugar, por ter morado lá. E pra você, o pq do Bacião?**
- 5. Você lembra-se do dia exato da sua primeira pintura no Bacião? As primeiras foram realmente sem autorização?**
- 6. Como se deu a recepção da vizinhança aos seus primeiros trabalhos juntamente ao Morbeck? Quais os feedbacks vocês receberam?**
- 7. No Bacião já existiam muitos grafites e pichações antes de vocês começarem? Ou você considera o que vocês fizeram como algo mais precursor?**
- 8. Depois que vocês começaram a pintar no local, apareceram mais artistas e grafiteiros na área? Como se deu esse processo de relação entre vocês?**
- 9. A denominação Bacião não é oficial, mas o local já era conhecido em Goiânia anteriormente às pinturas de vocês. Você sabe algo sobre a origem deste nome?**
- 10. Como você vê a questão da efemeridade (o fato de ser temporário) das pinturas no Bacião?**
- 11. Hoje em dia, há um aparente descaso do poder público com o Bacião, visto que há bastante entulhos, problemas com iluminação e manutenção das áreas, entre outros. Quando vocês começaram, estava assim também?**
- 12. As primeiras pinturas que vocês fizeram no Bacião, geraram bastante interesse do público pelo local, o que fez com que também aumentassem o número de projetos pensando na relação com a cidade, com por exemplo o Muda Goiânia, o Casa Fora de Casa, entre outros. Posteriormente aos seus primeiros trabalhos, você crê que o espaço ficou mais**

bem cuidado, mesmo que temporariamente?

13. **Como você vê a proximidade do poder público com as iniciativas de grafite/arte urbana em Goiás?**
14. **Recentemente você inaugurou sua exposição dos 10 anos de carreira, na Vila Cultural Cora Coralina. Ao inserir suas obras na galeria, você não se obriga a amarrar-se aos freios ideológicos que o sistema lhe impõe?**
15. **Na sua opinião, seu trabalho o aproxima ou o distancia do grafite?**
16. **Como se dá o processo de escolha do local onde você irá instaurar um trabalho?**
17. **Para além do Bacião, onde você costuma pintar mais em Goiânia?**
18. **Em relação à variedade de projetos que você faz, há os trabalhos para satisfação pessoal, mas também trabalhos de cunho mercadológico. Como você vê e separa isto?**
19. **Em relação à sua exposição recente na Vila Cultural. Você acredita que os trabalhos nas ruas abrem portas para o mundo da arte contemporânea?**
20. **Atualmente, você vive dos seus trabalhos artísticos? Você diria que segue uma carreira no grafite/arte urbana?**

ANEXO C – Entrevista Eduardo ‘Aiog’

1. **Como é feita a escolha de um local para um grafite? O que você busca ao escolher?**
2. **O que faz um grafiteiro escolher um beco no centro ou um local mais periférico?**
3. **No beco há uma placa com o nome de um antigo restaurante nomeado Beco da Codorna. Você tem maiores informações sobre isto?**
4. **Há outra placa, na entrada, que diz: “Museu de Arte Urbana”. É uma tentativa de aproximar esses grafites do mundo da arte contemporânea? É também uma tentativa de institucionalização do local?**
5. **Caso um grafiteiro venha até o Beco em um dia esporádico e queira fazer um grafite em um espaço ainda não pintado, ele tem esse livre-arbítrio? Ou é necessário que se dialogue com a AGG?**
6. **Em relação aos artistas/grafiteiros convidados para pintarem o beco nos festivais, como são selecionados? Você considera isso uma curadoria?**
7. **Um processo de curadoria não é algo contraditório às características do movimento do grafite?**
8. **Na sua opinião, o que há no beco: Grafites ou Arte Urbana? Painéis, murais?**
9. **Há aqui pinturas icônicas, como por exemplo o “*Você pode Voar*”, do Dequete, que é um dos mais clicados que se vê nas redes sociais. Como você vê esse fenômeno? Há alguma intenção do Dequete ou mesmo de vocês de cobrirem com outra?**

10. **Como você vê o alinhamento do poder público com o grafite/arte urbana na cidade?**
11. **Ao levantar financiamento através de um projeto de lei de incentivo, você não se obriga a amarrar-se aos freios ideológicos que o sistema lhe impõe?**
12. **Em iniciativas como o Kings Zone, como funciona a questão do poder que o patrocinador possui? E a escola (no caso da última edição)?**
13. **Em um evento como o Kings Zone, os grafiteiros estão ali fazendo grafite ou arte urbana?**
14. **Como é a relação do Grafite Goianiense com a Marginal Botafogo? O porquê desse enorme interesse neste local?**
15. **Você, além dos trabalhos de grafite, mais transgressores, até mesmo marginais, atua com projeto corporativos de fachadas para empresas, painéis/murais para escolas, entre outros. Como você vê isso em relação a sua atuação enquanto grafiteiro?**
16. **A galeria Upoint, ao deslocar os grafites da rua para a galeria, tenta elevá-los ao mundo da arte? Qual é o propósito afinal?**
17. **Pelo fato do Beco ter se tornado um ponto de muita visitação, o poder público já veio até vocês propondo coisas a fim de institucionaliza-lo como ponto turístico?**
18. **Como você vê o Centro de Goiânia? Existe alguma intenção de vocês que seja voltada ao centro, que reflita a questão do centro?**
19. **E os demais beco e vielas do centro, estão degradados como estava o da Codorna? Como o da Codorna pode contribuir para eles?**

